

**FOLK AND HISTORICAL TYPES OF SAINTS' IMAGES  
IN THE UKRAINIAN BAROQUE ICONOGRAPHY  
OF THE XVII–XVIII CENTURIES**

**НАРОДНІ ТА ІСТОРИЧНІ ТИПИ ОБРАЗІВ СВЯТИХ  
В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ІКОНОГРАФІЇ  
XVII–XVIII СТ.**

**Oleksandr Tsugorka<sup>1</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-15-0-151>

**Abstract.** Research analysis of painting saints' images in Ukrainian Baroque iconography of the XVII–XVIII centuries confirms the availability of numerous scientific contributions dedicated to the study and analysis of various aspects of the sacred fine art of the Ukrainian Baroque of the XVII–XVIII centuries.

It is worth mentioning that the analysis of archival records as of the XVII – the early XVIII century providing information about religious art, artists, activities of icon painting schools and workshops in the territory of Western Ukrainian lands, the Left-Bank Ukraine, and Naddniprovyanshchyna (over Dnieper land) allowed finding out the details and enriching scholarly discourse with an update on the formation and development of the Ukrainian Baroque icon painting of the XVII–XVIII centuries.

Research findings prove that the Ukrainian baroque icon painting of the XVII–XVIII centuries contributed to the revival of the national-cultural and religious identity of Ukrainian statehood both at that time and in modern Ukraine. Ukrainian Baroque icon painting is a factor in the spiritual enrichment of Ukrainians and the establishment of national fine art in the European cultural and artistic space.

---

<sup>1</sup> PhD in Art History, Professor,  
Merited Figure of Arts of Ukraine,  
National Academy of Fine Arts and Architecture

## 1. Вступ

У період Середньовіччя в українській християнській православній культурі глибинний духовно-естетичний досвід у галузі образотворчого мистецтва було оптимально закріплено чіткою та естетично значущою системою та особливостями технологічних та композиційно-стилістичних складників іконографічного канону.

Грандіозна система образів в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст. є основою художнього мислення іконописців княжої доби. Варто відзначити важливість формування уяви та обмеження митця про види тематично-сюжетної та загальнокомпозиційної лінії в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст., які давали необмежені можливості для вираження формою, ритмом та кольором. Підводили до розуміння особливостей іконописного стилю, розвивали асоціативно-образне мислення, творчу і пізнавальну активність митця, виховували морально-естетичне ставлення до іконографічного канону.

В іконі, за вивченням дослідників іконопису цього періоду, відчувається духовна досконалість святих, а не фізична краса тіла, яка є скороминущою і смертною. Саме висота духовності в іконописі формує глибинний духовно-естетичний досвід у галузі образотворчого мистецтва. Весь відблиск духовності можна побачити в прекрасних ликах небожителів – Христа, Марії, ангелів та архангелів, земних жителів (апостолів), гідних небес.

Можна стверджувати, що стиль бароко в українській бароковій іконографії по всіх українських землях утверджувався в XVII ст. Однак провідні тенденції його розвитку та становлення належать Києву.

Однак з XVII ст. під впливом суспільно-політичних та міжкультурних процесів канонічна свідомість в українській культурі починає зменшуватися – тенденції синтезу в українському іконописі призвели до трансформування канону. Західноєвропейські впливи позначилися на рівні трактування об'ємної форми, посиленні реалістичних тенденцій, особистісно-індивідуального типу творчості, власного естетичного досвіду художника, а національно-визвольна ідея посприяла сенсові – змістовим змінам в іконописі, інтегруванню рис народного живопису, самотнього життєствердного бачення світу та прагнення вивести його в художніх естетичних формах.

*Мета дослідження* – дослідити закономірності чіткої та естетично значущої системи та особливості технологічних та композиційно-стилістичних складників у разі написання народних та історичних типів образів святих в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст.

До питання дослідження народних та історичних типів образів святих в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст. зверталися вчені та митці. Зокрема, В. Александрович [1], П. Білецький [2], С. Вербицький [3], І. Власовський [4], Я. Затилюк [5], Н. Кондаков [6], В. Клименко [7], В. Корнилович [8], Г. Логвин [9], Л. Міляєва [10], Л. Обухович [11, с. 4], В. Овсійчук [12], В. Піщанська [13], В. Свенціцька [16], Д. Степовик [17], О. Цугорка [19], О. Етингоф [22], Mańkowski T. [23] та ін.

*Основними джерелами для упорядкування роботи* стали результати досліджень вітчизняних та зарубіжних учених. Здійснений мистецтвознавчий аналіз барокових іконописних творів XVII–XVIII ст.

### **2. Особливості написання образів святих в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст.**

Традиційний (класичний) перелік святих, образи яких представлено на іконах іконостасів українських православних храмів, – порівняно обмежений, насамперед це Христос, Богоматір, Іоан Хреститель; учні Христа – апостоли Андрій Первозванний, Варфоломій, Іаків Алфеев, Іаків Зеведеєв, Іоан Богослов, Матфей, Петро, Сімон, Фаддей, Філіп, Фома, а також апостоли Лука, Марк та Павло; архангели Гавриїл, Михаїл, Рафаїл, а також серафіми, херувіми, янголи; пророки Ілля, Моїсей, Єлісей, Іезекіїль, Даніїл, Ієремія, Ісаїя, Енох, Іов, Мелхісдек, Ной, Авраам, Давид, Іоаким; основоположник християнського вчення Василь Великий, Григорій Богослов, Діонісій Ареопігит та Діонісій Олександрійський; мученики, чудотворці та святителі Ранняхристиянської Церкви I–IV ст. (наприклад, Святий Юрій Змієборець, Святий Іван Воїн, Святий Миколай Чудотворець, Свята Варвара, Свята Катерина, Свята Параскева П'ятниця) та Середньовічної Церкви V–XV ст. (Святий Борис і Гліб, Святий рівноапостольні Володимир та Ольга, Святий Антоній Печерський, Святий Феодосій Печерський та ін.).

Естетичні принципи, сформовані за доби українського бароко, суттєво вплинули на традиційне для православного сакрального

мистецтва трактування святих образів та появу нових сценічних композицій іконостасів, іконографія яких нерідко укладалася за участю братств, що займалися організацією їх створення та фінансуванням [19].

Насамперед це тематичні композиції цокольного ярусу іконостаса, які з'явилися у середині XVII ст. (найдавніші датовано 1655 р. – іконостас с. Воля Висоцька та 1659 р. – іконостас церкви Святого Юри, Дрогобич), оскільки каноном не було чітко визначено сюжетну основу ікон нижнього ряду, художники, виявляючи неабиякий творчий підхід, зверталися до найрізноманітніших тем (переважно до старозавітніх та євангелієвських). Наприклад, в іконостасі Вознесенської церкви у Волиці Деревлянській (1680–1682 рр.) І. Руткович зобразив сцени «Йосиф і жінка Пентефрія», «Христос і блудниця», «Жертва Авраама», «Явлення Христа Марії Магдалині».

Варто зауважити, що деякі митці в процесі створення іконостасів усе ж надавали перевагу декоративно-орнаментальному оздобленню пределів (наприклад, іконостаси львівської П'ятницької церкви та рогатинської церкви Святого Духу), що імітували золоті парчеві пелени східного походження – традиційний декор XV–XVI ст. розміщувався під намісним ярусом.

Розширення іконостасів додатковими ярусами зумовило й появу нових сценічних композицій, нерідко яскраво вираженого світського жанрового характеру (наприклад, тематичний цикл чудес Христових – третій ярус волицького іконостасу: в центрі ікона «Нерукотворний Спас», а з боків (по три) ікони «Жони-мироносиці», «Увірування Хоми», «Зцілення сліпого», «Зцілення розслабленого», «Христос і самаритянка», «Явлення Христа Петру Олександрійському»).

В. Свенціцька припускає, що розширенню іконостасів новими тематичними циклами, в тому числі й на західноукраїнських землях, в останній чверті XVII ст. суттєво посприяло видання Києво-Печерською лаврою у 1670 р. збірки «Вінець Христовий», до якої увійшли проповіді І. Радивилівського [16].

Відповідно до головних естетичних принципів сакрального мистецтва доби українського бароко іконопис, порушивши ренесансну ієратичність, мав створювати ефект абсолютної присутності Святого Духу в просторі земної реальності. Це вимагало значних трансформаційних

процесів у зовнішньому та внутрішньому трактуванні святих образів та розширення іконографії новими темами й сюжетами.

Посилення реалістичних тенденцій у мистецькому процесі України у XVII–XVIII ст. відобразилося на трактуванні образу Христа, іконографія якого протягом попередніх століть визначалася південно-балканськими зразками.

Затверджений церквою (на основі листа консула Публія Лентула, друга Понтія Пілата, до римського сенату, в якому той описував зовнішність Ісуса) іконографічний тип відштовхувався від реального образу: «Христос був прекрасний обличчям, мав зріст біля семи п'ядів (тобто 1 м 66 см), волосся русяве, довге, не дуже густе, чорні брови, не особливо нахилені, карі, веселі очі, довгий ніс, недовгу бороду, кругле обличчя, подібне до його матері, з виразом безгнівним, вадливим, розумним...» [8]. Зберігаючи певну канонічну умовність, у першій половині XVII ст. посилюється життєвість найшанованішого святого образу та вирізняється його національна своєрідність.

Досліджуючи стилістику христологічних зображень у барокових іконах Придніпров'я, В. Піщанська зазначає, що образ Христа, порушивши межі візантійських канонів величного Пантократора, стає «виразом розсудливого, справедливого, зрозумілого людським почуттям божества» [13].

Зауважимо, що й на західноукраїнських територіях образ Христа-судді, характерного для іконопису XV–XVI ст., в якому твердість духу перебувала в органічному синтезі з ідеєю справедливого суду, набуває значно відчутніших акцентів на благородство та інтелект. Це стосується як зображення Христа-Вседержателя деісусного ярусу іконостасів, так і намісної ікони «Христос-Пантократор» (наприклад, ікона «Христос», Іван Мальяр, 1643 р., Жовква; ікона «Христос-Пантократор» рогатинського іконостасу церкви Святого Духу та ін.).

Й. Кондзилевич, який активно інтегрував у власну творчість елементи західноєвропейського мистецтва, окремі віяння московського іконопису та художні враження від київських шедеврів початку XVIII ст., створив образ Спаса у ладі манірної чуттєвості (городещанська ікона): «рафіновано-крихкий, наче безтілесний <...> сидить на дузі веселки, оточений гірляндою крилатих голівок та клубками хмар» [12].

Змінивши в іконографічному типі практично все, окрім ритуального жесту Христа (правою рукою), головного атрибуту – розкритої книги (у лівій руці) та символічного червоно-синього вбрання, художник явив людям аристократизований, а тому недоступний для широкого загалу через свою крижану відчуженість типаж Христа.

У творчості В. Петрановича, якому була характерна духовна спільність з широким протонародним оточенням та розкриття демократизму власних поглядів як у портретному живописі, так і в іконописі, образ Христа отримав оригінальне трактування. У 1743–1750-х рр. художник разом зі своїми учнями та челядниками працює над замовленням старости Канева М. Потоцького – іконостасом для василіанської церкви Святого Миколая (Бучач, Тернопільська обл.). Ікона Пантократора з намісного ярусу характеризується надзвичайним динамізмом та безпристрасним виразом обличчя Христа одночасно (уособлення подолання радощів та страждань світу земного), максимальною реальною правдивістю, яскравою індивідуальністю та цілісністю органічної особи – духовна могутність людини в поєднанні з красою фізичною ставали новими естетичними ідеалами українців.

На думку дослідників, образ Христа з ікони намісного ряду іконостасу церкви Святого Миколая в Крехові (Львівська обл.), над яким В. Петранович також працював у 1743–1753 рр., – найвидатніше досягнення художника, в якому той чітко виразив художню та ідеологічну програму. В. Овсійчук позиціонує мистецькою подією те, що В. Петранович створив образ Христа органічно близький «кращим тогочасним досягненням живопису Східної України» [12], з виразною колоритністю характеру, духовною повнотою та пишною декоративністю цілого.

Відповідно до осмислення образу Богородиці православною церквою вона є Пріснодіва Богородиця. Візантійська ікона Владимирської Богоматері (IX ст.) – основа канону для жіночого церковного зображення, яке має змістове формулювання цього визначення: Пріснодіва – образ абсолютної чистоти; жіночий початок, що визначається через поняття «світоочищення», «непорочність», «жертвність» та «покровительство». Образ Пріснодіви уособлює її головну якість – чистоту. Протягом багатьох століть церкви Богородиці (Різдва Богородиці, Вознесіння Богородиці, Успіння Богородиці) будували в

місцях, в яких траплялися різноманітні лиха (пожежі, епідемії чуми та ін.). У «Ходінні Богородиці пеклом» (поема IX ст.) описано, як Діва разом із Михаїлом босоніж ходила пеклом і, побачивши гріховність та страждання людей, стала їх заступницею перед Богом [21].

Зауважимо, що, незважаючи на наявність загальних естетичних принципів українського барокового іконопису, бачення святих образів західноукраїнських та східноукраїнських іконописців великою мірою різнилися. Насамперед зазначимо, що іконографічний тип у процесі розвитку зберігає лише основні ознаки (наприклад, характер одягу, форму бороди, атрибути, що вказують на місце, яке посідав персонаж у житті та в небесній ієрархії), натомість трактування образу загалом, як і стилістичні особливості зображення, залежать від творчої індивідуальності майстра, регіональних художньо-естетичних традицій та художніх ідеалів. Ікона архангела Михаїла з іконостасу Успенського собору в Межирічі (1759–1770 рр.), створена невідомим лебединським митцем, є яскравим цьому свідченням – янгол традиційно у лицарських обладунках, проте відсутня динаміка та сильний динамічний рух – його зображено майже фронтально стоячим у гордій позі. Український типаж (уважні, великі карі очі та смагляве обличчя) посприяв втіленню в межирічінському архангелі Михаїлі не лише юності, а й буянню тогочасних українських молодечих сил [9].

В останній чверті XVII ст. образ значно переосмислюється художниками в плані зменшення динамізму й героїчності, натомість посилюються ліричне трактування архангела, янгольська меланхолійність та внутрішня граційність, яка візуалізується завдяки пластичній побудові динамічних композиційних форм. Наприклад, образ з ікони «Архістратиг Михайло» (семиярусний іконостас Вознесенської церкви, с. Волиця Деревлянська, 1680–1682 рр., художник І. Руткович), на думку вітчизняних мистецтвознавців, належить до кращих монументальних зображень архангела в українському мистецтві XVII ст. [15]. Митець створив надзвичайно виразний, пластичний, декоративний та життєстверджуючий образ: «потенціальна динамічність постави, пружність руху, український типаж з милим, веселим відкритим парубочим обличчям, приємне для ока поєднання насичених кольорів» [16].

Дещо інший підхід до трактування образу, безумовно інноваційний на той час, зустрічаємо в іконі «Архістратиг Михаїл» І. Рутковича, роз-

міщений на північних дяконських дверях жовківського іконостасу зі Скваряви-Нової (1697–1699 рр.). Замість караючого янгола він зображує галантного лицаря, «швидше манірного дворянина – вельможу, ніж простодушного міщанина чи козака» [16], який легким поступом йде до глядача, вдягнутий у розкішні шати (обладунки) та шолом, тримаючи в руках піднятий меч та терези (ними він зважує справедливість та несправедливість людських вчинків) (додаток Г, ілюстрація 60). Дослідники припускають, що І. Руткович міг використати в процесі створення нового іконографічного образу архангела Михаїла гравюри в техніці мідьориту, надруковані в книзі «*Nauka dobrego I szczesliwego umierania chrzescijanskiego*» (видана у Кракові в 1675 р.) [23].

Надзвичайно несподіване трактування образу архангела Михаїла запропонував В. Петранович (ікона з іконостасу василіанської церкви Святого Миколая, Бучач). Його основою, як стверджує В. Овсійчук, став однойменний твір італійського художника (Болонська школа) Г. Рені. Митець поєднав за живописним рішенням та характером художнього розкриття портретний живопис та іконопис.

Церковні ідеали та образи за доби українського бароко, отримавши художнє відображення в мистецькому просторі XVII–XVIII ст., здійснили важливий естетичний вплив на формування та розвиток національної ментальності та духовності [14].

Художньо-естетичні принципи, сформовані наприкінці XVII – на початку XVIII ст., а саме: надання національних рис зображуваним образам; парадність, урочистість та святковість; умовна реалістичність; монументальність форм; виразна силуетність форм; зашифрована геометричність форм; стилізована трансформація форм; умовна ілюзія об'єму зображуваних форм; умовна ілюзія матеріальності зображуваних об'єктів; грайливість та перетікання форм; пишна декоративність орнаментики; помірна гротескність та асоціативність форм; зображення гармонійних форм; використання чисел таблиці Фібоначчі (золотий перетин) у разі побудови композиційної структури та побудови форм; динамічність та експресивність зображуваних форм; поетичність форм; помірна декоративність кольору; локальність кольору; зворотна ірраціональна перспектива кольору (метафізичність); ієрархія тональної насиченості кольору відповідно до сюжетного змісту; чітка структурність композиційних схем; умовна трьохвимірність; виразна



колеритність характеру зображуваних форм; використання національної орнаментики; життєрадісність; емоційна напруга композиції загалом та всіх її складників; специфічна душевність у трактуванні образів; алегоричність та символічність; фантазійність; тріумфальність зображуваних образів (та ін.), замінили аскетичну схематичність попереднього періоду в іконописному мистецтві, характеризуючи виразність стилю українського бароко.

Під впливом здебільшого історичних факторів чистота барокового стилю в іконописі з другої половини XVIII ст. втрачається – відбувається тягле трансформування традиційних барокових стильових ознак у вигадливі, вичурні та складні форми рококо, а потім уже остаточно, згідно з пануючим тоді стилем, у класицизм.

### **3. Композиційно-стилістичні складники написання Образу Богородиці в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст.**

Образ Богородиці – це водночас образ діви та жертвовної матері; образ надзвичайної чистоти, ніжності та недоторканості, в якому поєднано дівочість та вік, в якому вона, тримаючи Сина на руках, вже сповнена печаллю, не дивиться на нього, оскільки вже бачить майбутнє (в цьому проявляється глибинна гра з часом та сутностями), має чітко сформований іконографічний тип, позбавлений чуттєвих рис – вузьке обличчя, тонкий ніс, великі очі, невеликий рот, тонкі губи та руки.

Основними візантійськими типами зображення Богоматері, що вперше описані істориком мистецтва Н. Кондаковим на початку XX ст., є Оранта, Влахернітісса, Агіосорітісса, Накопея, Одігітрія, Елеуса та Ассунта [6].

Варто зазначити, що в XI ст. церковниками Київської Русі були прийняті не всі варіанти зображення Богородиці (наприклад, «Вознесіння Богородиці на небо», «Гра», «Годувальниця грудьми»), натомість з часом місцевими іконописцями було створено образ Богородиці Покрови, а також внесено стилістичні зміни до канонічних образів, у тому числі замінено типові східні риси обличчя слов'янськими.

Найдавнішим зображенням Богородиці в Україні є «Богоматір Оранта» (мозаїчна ікона Богоматері, XII ст. Софіївський собор, Київ), відома також як «Нерушима стіна» (назва походить з Візантії – після

сильного землетрусу на завалинах зруйнованого Влахернського храму непорушною лишилася лише стіна із зображенням Богоматері Оранти) – канон, який за повір'ям було створено апостолом Лукою – покровителем мистецтв та живописцем. Богородиця в накинутому плащі стоїть, піднявши руки (жест, що утворює охоронну енергію), уособлюючи захист, своєрідні захисні обійми людському світу.

С. Вербицький зазначає, що іноді ікону «Богоматері Оранти» називають також «Знамення», проте на першій завжди зображено лише образ Богоматері (уособленням того, що діва вже носить дитину під серцем є спроектований промінь), натомість на іконі «Знамення» зображено два образи – Богоматір, яка підіймає руки в молитві, та Сина (на лоні). Дослідник зазначає, що «Знамення» є українським аналогом візантійського іконографічного образу Богоматері Влахернітісси [3].

У період активізації національно-визвольної боротьби українського народу (перша половина XVII ст.), за часів українсько-польської війни (1648–1657 рр.) та після приєднання території Лівобережної України до Московського царства ідея заступництва Богородиці за людський світ перед Богом набуває особливого значення. В іконописі доби українського бароко ікона «Богоматір Знамення» виражає ідею втілення, символізуючи українську православну церкву як уособлення віри та надії народу в часи духовного та національного становлення – піднесені у молитві руки посилюють ідею її заступництва людей перед Богом [4].

Варто зазначити, що образ Богоматері та іконографічний тип композиції, який походить від стародавніх зображень Оранти, став основою композиції таких ікон, як «Зішестя святого Духа», «Вознесіння Господнє» та «Покрова Пресвятої Богородиці», що, на думку дослідників, є свідченням використання українськими іконописцями типологічних форм у процесі створення святкових ікон зі складною композиційною побудовою [3].

Особливого внутрішнього змісту образ Богоматері набував серед українського козацтва – світосприйняття козаків мало глибинний релігійний характер і проявлялося в надзвичайному шануванні храмового свята на честь Покрова Пресвятої Богородиці. Лише в період Нової Січі (1734–1775 рр.) на Запоріжжі було збудовано більше десяти Богорочних храмів. Зауважимо, що традиція вшанування Богородиці

козаками має кілька передумов: дотримуючись безшлюбності, вони віддали себе під захист Пріснодіви, окрім того Покров, символізуючи захист християн проти мусульман, виявився сильним психологічним фактором віри у власні сили та Божий промисел під час боротьби проти татар і турків.

В. Александрович зазначає, що самостійна іконографія Покрови (Богородиця на фоні храму та дві симетричні групи людей на поземі) була розроблена та затверджена ще у XIII ст., зазнавши значного розвитку в останню третину XV ст. – у руках Богородиці з'являється біла тканина, довкола неї (на хмарах) зображують янголів та святих, а на поземі ліворуч – «групу патріарха та імператора» [1].

Наприкінці XVII ст. зображення Покрови Богородиці набувають характеру своєрідних світських картин через популяризацію введення у композицію ікони портретних фігур (за припущенням П. Білецького, підказана іконописцям гравюрами-панегіриками О. Тарасевича) [2] – типовими є постаті реальних козацьких старшин, гетьмана (ікона «Покрова Богоматері» з с. Дашки, на якій зображено Богдана Хмельницького), архієреїв та ктиторів (замовників ікон) під покровом омофору в руках Богородиці (наприклад, Переяславська (1706–1708 рр.) та Сулимівська (1741 р.) ікони «Покров Богородиці»), замість колінопреклонених донаторів, яких Діва покриває плащем.

За часів формування стилю українського бароко наприкінці XVI – першій половині XVII ст. нові естетичні смаки у поєднанні з класичними традиціями іконопису відчутно відобразилися на трактуванні та зображенні образу Богородиці – внаслідок розвитку портретного жанру (на території Гетьманщини іконописці, отримуючи величезну підтримку з боку церкви, займалися водночас портретним живописом, що відчутно позначалося на стилі) посилюються реалістичні риси – за допомогою використання багатой палітри кольорів, гри відтінків та світлотіні, посилюючи відчуття об'ємності, витримуючи анатомічні пропорції та надаючи лику «відкритості», іконописці створювали відчуття реальної присутності Божественної сили на землі.

Саме в цей час образ української Одигітрії, як головний іконографічний тип Богоматері, починає набувати яскравих національних ознак, змінюється й трактування. Насамперед спостерігаємо трансформації образу в іконі намісного ряду 5-ярусного Богородчанського іко-

ностасу Воздвиженської церкви у скиті Манявському (1698–1705 рр.), замовлення якого ієромонаху Білостоцького монастиря, іконописцю Й. Кондзелевичу узгоджувалося з Києво-Печерською лаврою. Митцем, який поєднав характерні ознаки перехідного стилю (від ренесансу до бароко), в образі Богородиці уособлено велич людського страждання. До того ж автором введено до іконостасу нове для українського сакрального мистецтва зображення «Благовіст Богородиці про час її смерті» [4, С. 4].

Новаторство образу Богородиці засвідчують і роботи М. Петраховича-Мораховського, який очолював львівську малярну майстерню з 1631 р.: ікона «Богородиця з дитям» (Успенська церква, Львів, 1635 р.), в якій зафіксовано етнопсихологічний портрет тогочасної українки (додаток Г, ілюстрація 52); велика намісна ікона «Богородиця» в церкві Різдва Богородиці в Рогатині (1642 р.) (додаток Г, ілюстрація 53) та ікона «Богородиця» намісного ярусу іконостасу в церкві Святого Духа в Рогатині (1650 р.) – надзвичайно поетичний образ, близький до літературних та фольклорних уявлень про красу фізичну і духовну, майстер підкреслив м'якою кольоровою гамою; погляд та жест Богородиці уособлюють заклик до любові та милосердя [20].

Помітні трансформації відбуваються з рисами обличчя Богородиці, яка стає втіленням народного ідеалу жіночої краси: «повновиді овали обличчя з пухкими вустами, великими очима та густими чорними бровами» (ікона «Богоматір-Одігітрія», Михайлівська церква у Скориках, середина XVII ст.) [9].

Еволюціонування стилю українського бароко під впливом активізації національно-релігійних та культурно-мистецьких процесів зумовило появу богородичних ікон, в яких образ набуває характерних регіональних відмінностей, більше того, формується новий іконографічний тип [7]. Наприклад, на Слобожанщині у XVII ст. іконопис, більшість творів якого науковці відносять до козацьких, «черкаських» ікон, та особливо ікони з образом Богоматері характеризувалися яскравою різноманітністю, вирізняючись специфічною прихованою геометричністю зображуваних форм та рослинним орнаментом золотого тла; інтегруванням у канонічні типи зображення місцевих рис (акафістні ікони з написом «Радуйся, Невісто ненавістная»); поширення набули також левкасні ікони Богоматері.

Поєднавши стародавні візантійські іконографічні канони, канони княжої доби, традиційні елементи західноєвропейського та українського народного мистецтва, а головне – стилістичні особливості іконопису пізнього бароко, митцями Слобідської України було створено унікальну за характером подання образу ікону Охтирської Богоматері – Діви, зі складеними в молитві руками, темним ликом, з довгим, розділеним на проділ волоссям та мигдалевидними карими очима [7].

Відповідно до літопису священник дерев'яної церкви Покрови Пресвятої Богородиці Василь Данилів побачив на території храму ікону, яка сяяла неземним світлом, кілька років тримав її вдома, а потім переніс у новозбудований Покровський храм [18]. Фактологічного матеріалу для встановлення авторства ікони й досі не віднайдено, проте існує припущення, що вона писалася в іконописній майстерні харківського майстра І. Саблукова, який працював в Охтирці над іконостасом Покровського собору. У 1751 р. Святейшим Синодом ікону Охтирської Богоматері визнано чудотворною, а її список робили провідні художники Лівобережжя, надаючи характерних власній творчій манері особливостей – наприклад, посилення українських рис обличчя (іконописці з Борисівського центру народних ремесел), академічна манера письма (майстри з іконописної майстерні Києво-Печерської лаври) та ін.

Іконописці XVIII ст., розширюючи канонічні межі, посилюють реалістичність образу та ускладнюють композицію. Популяризації набувають списки центральної храмової ікони Богоявленського собору Братського монастиря – чудотворної ікони Братської Богородиці, що належить до іконографічного типу Елеуса (Милування), надзвичайно ніжного та ліричного, основним мотивом якого, на думку дослідників, є пещення Сина Божого, що позиціонувалося як прояв його реальності, людської природи [22]. За припущеннями науковців, її створили у 1690-х рр. на честь освячення собору після відбудови за ініціативи І. Мазепи [5]. Богородиця, вдягнута у червоний мафорій, притуляється правою щокою до Сина, якого тримає правою рукою, ліва тримає його праву руку. На думку Л. Міляєвої, характерним для стилю українського бароко ікони є тональність зображення, рослинний орнамент (акант) довкола образів у німбах, червоні вуста (підкреслюють чуттєвість) та «фламандська життєвість образів». Дослідниця припускає, що її авто-

ром є представник київської малярської школи [10], а Я. Затилук вважає, що свідченням цьому є й ікона Братської Богородиці з іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (1730–1740 рр.), а саме характерна авторська манера передачі пропорцій фігур та складки на одязі Сина [5]. Найвідомішими іконами із зображенням Богородиці типу Елеуса початку XVIII ст. є «Богоматір» волинського іконописця Й. Кондзелевича (Білостоцький Хрестовоздвиженський монастир) та «Богородиця Братська» (Нікопольська Свято-Покровська церква).

За доби українського бароко на території українських земель образ Богородиці набуває домінуючого значення, що, як стверджує Д. Степовик, пояснювалося національною специфікою вірування та посилювалося відчуттям непевності, зумовленої суспільно-політичною ситуацією, – створення поетичних композицій, що уособлювали для українців заступництво Богоматері, заохочувалося церковною владою, насамперед стосовно сюжетного наповнення образу Покрови, який практично ілюстрував тогочасні реалії [17].

Апостольський ряд іконостасу монастирської церкви в Білостоці, створений Й. Кондзелевичем, вирізняється демократичністю образів та поселенням художником ідеї «визнання за народом історичної важливості його соціального стану» [12] – типові селянські типажі, що легко прочитуються в образах апостолів, на думку дослідників, утверджують високі людські цінності та є втіленням сильних сторін духовного життя українського народу.

Варто зазначити, що традиційні образи архангелів в українському бароковому іконописі також набувають нового звучання та іконографічних деталей, ставши символами бурхливих суспільних подій та ідей, породжених національним піднесенням. Особливу увагу іконописців привертав образ архістратига – воєначальника війська Божого та покровителя воїнів Михаїла, якого особливо шанувувало українське козацтво (осередком культури був київський Михайлівський Золотоверхий монастир).

Візантійським каноном передбачалося зображення архангела з мечем чи списом або ж зерцалом (що символізувало передбачення) та мірилом, проте під впливом естетичних поглядів українського суспільства XVII – першої половини XVIII ст. та західноєвропейського мистецтва з'являються новаторські іконографічні варіації.

В українській іконографії архістратиг Михаїл посідав почесне місце ще з часів Київської Русі, уособлюючи караючу справедливість та юну непереможну силу. У середині XVII ст., у період найбільшого посилення національно-визвольної боротьби, в Україні встановився звичай зображувати архангела Михаїла на північних дяконських дверях іконостасів у образі молодого воїна, який тримає в руках піднятий вгору меч та щит. Наприклад, образ архангела Михаїла в іконостасі церкви Святого Духу (Рогатин, 1650 р.), який уособлює життєрадісний дух молоді української нації та народну гідність (її пробудження та піднесення було зумовлено національно-визвольним рухом). Цікаво, що за такого трактування художник зобразив архангела парубком напрочуд західноєвропейського типу – радісно-усміхненим переможцем-тріумфатором у парадних обладунках та з піднятим вгору мечем (це символізувало його мирний характер), підкресливши враження мажорним колоритом.

#### 4. Висновки

Отже, для написання образів святих в українській бароковій іконографії XVII–XVIII ст. характерними є унікальні стилістичні ознаки, принципи естетично-чуттєвої та духовної краси, які і нині для багатьох сучасних митців є основою художнього пошуку, синтезованого підходу та авторської стилізації, органічного поєднання стародавніх іконописних традицій та сучасних естетичних вимог, що відображаються в посиленні елементів умовного реалізму, народної символіки, іноді помірно натуралістичних рис, втіленні у святих образах національних ідеалів та ін.

#### Список літератури:

1. Александрович В.С. Джерела іконографії «Покрову Богородиці» 1646 року роботи вишньського маляра Іллі Бродлаковича. *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП*. Львів, 2010. № 1–4 (16–19). Матеріали II Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2010 р. С. 145–156.
2. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1969. 320 с.
3. Вербицький С. Іконографія Богоматері – Оранта. Пробудження. URL: <http://waking-up.org/religii-svitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk>

4. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви. Т. II. (XVII ст.). Видання друге. Нью-Йорк : С. Бавнд Брук, 1990. 397 с.
5. Загилюк Я. Ікона Києво-Братської Богородиці з колекції Національного музею історії України XVIII ст.: походження, атрибуція та історія. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2017. Вип. 2. С. 79–96.
6. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. В 2-х т. Санкт-Петербург : Типография Императорской академии наук, 1914. Т. 1. 385 с.
7. Клименко В.А. Мафорій Слобожанщини. *Актуальні питання історії та культури* : матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів. Суми : СумДУ, 2009. С. 70–76.
8. Корнилович К.В. Окно в минувшее. Ленинград : Искусство, 1968. 143 с.
9. Логвин Г.Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 462 с.
10. Міляєва Л.С. Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. 1994. Т. 227. С. 129–139.
11. Обухович Л. Богородчанський іконостас. *Волинські Єпархіальні відомості*. 2017. № 3 (148). С. 4.
12. Овсійчук В.А. Майстри українського бароко. Київ : Наукова думка, 1991. 398 с.
13. Піщанська В.М. Українська барокова ікона в художніх колекціях Дніпропетровщини: типологія та своєрідність : автореферат дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Таврійський національний університет. Сімферополь, 2009. 20 с.
14. Піщанська В.М. Специфіка «естетичного» у формуванні української духовної культури XVII–XVIII століть. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук* : матеріали IV Міжнар. наук.- практ. конф. (м. Одеса, 25–26 серпня 2017 року). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 108–110.
15. Свенціцька В.І., Откович В.П. Українське народне малярство XIII–XX ст. : альбом. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с.
16. Свенціцька В.І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII століття. Київ : Наукова думка, 1966. 153 с.
17. Степовик Д.В. Духовні та мистецькі виміри українських ікон. Київська православна богословська академія. URL: <https://kpba.edu.ua/statti/915-dukhovni-vumiry-ukrainkykh-ikon.html?start=3>
18. Филарет (Гумилевский Д.Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии : В 3 т. / редкол.: А.Ф. Парамонов и др. Харьков, 2006. Т. 1. 332 с.
19. Цугорка О.П. Естетичні традиції українського барокового іконопису в сучасному сакральному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Київ : Міленіум, 2019. № 2. С. 475–479.
20. Церква Святого Духу в Рогатині / автор-упорядник В.І. Мельник. Київ : Мистецтво, 1991. 144 с.



## Chapter «History of Art»

---

---

21. Цугорка О.П. Образ Богоматері в українському бароковому іконописі: минуле і сучасність. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 145–151.
22. Этингф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. 312 с.
23. Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w. Lwów, 1936. 126 p.