

Володимир ПРЯДКА
професор КДАДПМД імені М. Бойчука,
академік НАМ України, народний художник України,
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА XIV–XX СТОЛІТЬ

За відсутності власної державності у XIV — початку XX століть українці створили унікальний тип храму, для якого характерним є розвиток внутрішнього простору вгору (давні храми будувалися з дерева). Це досягалося завдяки розташуванню архітектурних об'ємів один над другим за принципом надбудови об'ємів по вертикалі, через систему (від двох до п'яти) заломів. І цей архітектурний прийом характерний як для західноукраїнських регіонів, так і для Подніпров'я та Слобожанщини. Цікаво, що чим далі на схід, тим храми вибудовуються вище. Українська дерев'яна архітектура — це особлива гілка світової культури, витоки якої сягають давньоруської традиції. Найдавніші пам'ятки дерев'яної архітектури дійшли до наших днів і були добре вивчені та зафіксовані на світлинах. Відомими дослідниками дерев'яної архітектури були Стефан Таранушенко, який видав книжку «Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України» (1976) [14], та мистецтвознавець Григорій Логвин, відомий своїм дослідженням «Пам'ятки України» (1968) [9]. Серед тисяч пам'яток дерев'яних храмів можна назвати Покровську церкву в Ромнах (1734), Троїцький собор у Новомосковську (арх. Я. Погрібняк, 1779), Троїцьку церкву в селі Пакулі, Вознесенську церкву в селі Березна (арх. А. Шолудько, 1771) та багато інших. Синод Російської православної церкви у 1801 р. заборонив будувати храми в стилі українського бароко. Та справжній злочин було вчинено більшовицькою владою, яка знищила 15 000 храмів. Майже не лишилося ікон XVII ст. В західноукраїнських землях було закрито 1 400 храмів, з яких відомий дослідник і музейник Борис Возницький, у 1960–1970-х врятував 30 000 експонатів, у тому числі 2 000 скульптур.

На жаль, за часів радянської влади тема здобутків української національної культури була, м'яко кажучи, небажана. Навіть сьогодні в системі УДК відсутній розділ «Українське мистецтво» — поміж усіх мистецтв світу розділу українського не існує! Видатним дослідникам С. Таранушенку [14] і Г. Логвину [8; 9], П. Жолтовському, а також М. Цапенку та П. Юрченку [17] вдалося опублікувати кілька видань з даної теми, якими ми надалі будемо користуватися.

Стаття носить інформативний характер для студентів мистецьких навчальних закладів, оскільки здобутки української культури, на жаль, мало відомі громадянам України, і потребують широкої популяризації, зокрема шляхом вивчення їх у середніх і вищих навчальних закладах. Народ має пишатися своєю національною культурою. У короткому огляді автор прагне стисло розповісти про визначні явища українського мистецтва.

Система спільних архітектурних ознак у храмовому будівництві дозволяє визначити окремі споруди, як храми стилю українського бароко. Перший мурований п'ятибанний храм із заломною конструкцією був збудований у Ніжині (Миколаївський собор, 1668 р.). Потім цей елемент з'явився в інших спорудах як-от Покровська церква у Харкові, Глухові і Батурині, Успенська церква у Новгороді-Сіверському і Чигирині, церква Святої Катерини у Чернігові, Миколаївський собор в Сумах, Покровський собор у Прилуках, Троїцький собор в Густинському монастирі, церква у Великих Сорочинцях, Георгіївська церква у Видубицькому монастирі Києва, церква Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври. За прикладом гетьмана І. Мазепи, всі його наступники будували храми. У зв'язку з потужним храмовим будівництвом у містах Наддніпрянщини, зростає роль Лаврської іконописної школи, яка готувала необхідні кадри іконописців, граверів, сницарів та майстрів прикладного мистецтва. Авторитет київської мистецької освіти зростає.

Як же формувалася українська культурна традиція і як вона досягла таких висот?

Укладання київським каганом Аскольдом у 860 р. договору «Любові і миру» Руси з Візантією, хрещення Руси у 862 р., заснування Київської Митрополії, визнання Руси на міжнародному рівні, прилучення її до візантійської культури, активне будівництво храмів у Києві, початок літописання та впровадження руської ери літочислення у 860-х, спричинили підйом культури і мистецтва. Іконографія, яка була прийнята в мистецтві Руси, прийшла разом із прийняттям християнства. Перші ікони IX–XII ст. були візантійського письма. Пошанування ікон та канони їх створення були регламентовані VII Нікейським Вселенським собором у 787 р. Творцями цього ритуального мистецтва, як вважалося, було духівництво, а художникам відводилася лише роль виконавців богословських задумів. Через 770 років, у XVI ст., рішення Нікейського собору, як виклад непорушних основ іконопису, були підтверджені Стоглавим собором Московської православної церкви. Ікона — це не картина, а лише втілення християнських символів, яким поклоняються віряни. На думку богословів та істориків церкви, ікони — то церковні догмати, виражені в зорових образах. Всі ікони були предметами культу. Іконописці не вигадували сюжет, як це робили живописці.

Вони мали наслідувати затверджений церквою певний іконографічний канон. Таким чином, іконографія, прийнята у Київській Русі, була плодом колективної творчості багатьох поколінь. Першими шанованими на Русі іконами були образи Ісуса Христа та Божої Матері («Вишгородська Богоматір», «Різдво Христове» та «Різдво Богородиці»). В XI ст. до Успенського собору Києво-Печерської лаври з Царгороду було привезено ікону «Успіння Богородиці», яка впродовж століть надихала іконописців, що створили нові варіанти. Традиції давньоукраїнського живопису руського періоду, після вершинного злету в київських храмах (соборі Святої Софії XI ст., Михайлівському Золотоверхому соборі XII ст., Успенському соборі Києво-Печерської лаври XI ст.) були перервані татаро-монгольською навалою 1240 р. Було знищено не тільки багатомільйонне населення, а й тогочасна інтелігенція — літописці, письменники, майстри декоративного мистецтва, іконописці.

Проте, безперервність культурної традиції зберігалася впродовж наступних століть. Попри все, шанувалися ті ж святі Служби Божі, іконописці дотримувалися законів іконографії, а в архітектурі храмів струменіла візантійська традиція. Ці непорушні канони допомагали вистояти українському народу серед ворожих племен і не розчинитися в їхньому морі.

За переказами, апостол і євангеліст Лука із великим зосередженням, священнодіяв, готуючи дошки, паволоку, фарби та приступав у смиренному благоговінні до творення образів Христа, Богоматері, апостолів, пророків, праведників та мучеників за віру Христову. Їх належало малювати як живих, але позбавлених ознак миттєвості і випадковості. Як сказав філософ Павло Флоренський у «Філософії культа»: «Ікона “Вишгородської Богоматері” (Владимирської) зображує не матір з дитиною, а Пречисту Діву, через яку олюднилося божество. Ікона — це небесне видіння, а лінія обрамлює це видіння. За одним з правил VII Вселенського Собору, “Живописцям належить тільки технічна сторона діла а побудова, композиція, художня форма залежить від Святих Отців”. Іконописці засвідчують не своє іконописне мистецтво, а Святих свідків Господа. Доказом існування Бога є “Трійця” Андрія з Рубельок. Ікона усвідомлюється як факт Божої дійсності. Вона буває різної за рівнем майстерності, але в її основі — сприйняття потойбічного духовного досвіду. Вважається, що той, хто стане писати ікони не за зразком, а спираючись на власну видумку, вартій довічної муки» [16, с. 83–148]. Зауважимо, що канонічна форма в усіх видах мистецтва завжди була тим гострильним каменем, на якому ламалися невдахи, але формувалися справжні обдарування. Насправді канонічна форма вивільняє творчу енергію художника для нових досягнень і творчих злетів. Прийняття канону є відчуттям зв'язку з людством, усвідомленням перевіреної істини цілими поколіннями.

Художники, які не враховують канони, беруть на себе відповідальну справу Святих Отців, не будучи такими.

Давньоруський іконопис XIV–XV ст. є вершиною досконалості зображення, рівного якому, і навіть подібного, не знає історія світового мистецтва. Як вважає Павло Флоренський, з іконописом можна зіставити тільки грецьку скульптуру, яка теж є втіленням духовних образів. Ми пізнаємо в них те, що відкрите давніми культурами — риси Зевса у Христі-Вседержителі, Атени та Ізиди в Богоматері. Канони, як священні слова про найпоетаємніше — народження і життя, нареченого і наречену, сонце і промінь. Канонічна форма — це форма найбільшої природності. Канони відують од випадкового, що заважає діяти, рухатись. Чим твердіший канон — тим глибоше він виражає загальнолюдські, духовні потреби.

Великі культури, такі як єгипетська, індійська, китайська, ісламська, візантійська, існували сотні, а то й тисячі років, завдяки непорушності істин віри, дотримання моральних законів, як збірника правил суспільного життя, закодованих у мистецтві, що сучасною мовою позначене як державна ідеологія. Мистецтво є мовою цієї ідеології. А сила мистецтва, його вплив на суспільство, залежить від канонічних правил художньої мови. Самі канони архітектури і мистецтва, незмінність художнього стилю забезпечували довготривалість і стійкість державного устрою. Завдяки їм формуються архітектурні стилі, загально-національні моральні, естетичні ідеали та літературна мова нації. Тобто ті правила і рамки, у яких протікає суспільна ріка життя народу. Правителі завжди надавали мистецтву першорядного значення, замовляли твори мистецтва та фінансували роботу самих творців. Держава, яка недооцінює роль мистецтва, приречена на загибель.

У праці «Філософія культу», у розділі «Іконостас», Павло Флоренський наочно описує технологію іконописання, яка і нині цілком може стати в пригоді молодому іконописцю [16]. Іконопис історично виріс із техніки стінопису. А по суті він і є саме життя, звільнене від зовнішньої залежності та випадковостей архітектури... Знаменувати рисунку засобами гравірувальної голки, наносити рисунок різними способами, у тому числі «дірчастими» паперами в іконописцях визнається найбільш відповідальною частиною роботи. Знаменщик той, хто почуває себе відповідальним за цілість іконописного Передання. Знамено — нанесений знак, а знаменована дошка часто передається від знаменщика в руки інших майстрів. Розпис фарбами ікони поділяється між личниками і доличниками. Личник пише лице, руки, ноги, доличник — все інше: одяг, пейзаж, тварин, архітектурні споруди. Крім цього є левкасник, оліфник та позолотник. А тло ікони творить світло, що золотиться. Інакше кажучи зображення ікони виникає в морі золотої благодаті — у тому бачимо більше світла. А повна пітьма,

повна тінь не сприймається, бо її не існує. Прикладом цього є «Квадрат» Казимира Малевича. Все, що у Бога — буття, вся повнота реальності. А все, що поза Богом — це пекельна темрява, ніщо, небуття. Аїд — пекло, пільма безплідна.

Павло Флоренський писав, що історична ікона успадкувала роль ритуальної маски, яка виявляє упокоений у вічності і обожнюваний дух покійного в найвищому ступені. Саме єгипетська маска — внутрішній розписний саркофаг, як футляр для мумії — є першим родоначальником ікони. Ось найдавніша паволока і левкас, що були основою для розпису водяною фарбою, очевидно замішаною на яйці, як одвічному символі воскресіння і вічного життя. Покійний входив у царство світла і перетворювався на образ Бога «Я — Осіріс» — це священна формула вічного життя, яка підписується від імені покійного. Віднині покійний став Богом і предметом культового пошанування. Іконописна техніка нарум'янення в розумінні ідеалізації образу покійного. Застосування енкаустики в еліністичних портретах, як рудимент скульптурності. У цьому порівнянні маски і портрету покійного являє себе цей знак. Ікона це той саме символ — знак особи покійного.

Крізь морок століть до нас дійшли імена окремих іконописців, які продовжували давні художні традиції. З XI–XV ст. відомі імена преподобного Аліпія та преподобного Григорія, а також автора Київської Псалтирі 1397 р., протодіякона Спиридонія та київського ченця Антонія, якого було запрошено у 1409 р. для розпису Троїцького собору у Пскові.

Литовсько-Руська держава, що утворилася внаслідок перемоги об'єданого війська литовського князя Гедиміна та війська волинського над татарами та їх васалом князем Станіславом у 1320 році під містом Ірпінь, про що ми довідуємось з «Истории русов или Малой России» [7, с. 5] Г. Кониського, та розгрому татар у Синьоводській битві литовсько-руським військом у 1362 р., сприяла відродженню Руської православної культури. Литовські князі прийняли православну віру, руську (староукраїнську) мову, що сприяло зростанню довіри народу до литовської влади. Нащадки Гедиміна взялися до відбудови храмів, які лежали в руїнах. Зокрема, Софію Київську та Успенський собор Києво-Печерської лаври у 1470 р. відбудував литовсько-руський православний князь Симеон Олелькович.

Як пише В.І. Свенціцька в статті «Живопис XIV–XVI століть» [12, с. 213] — видатним малярем XIV ст. був волинянин митрополит Київський Петро Ратенський, з яким дослідники пов'язують відому ікону «Богородиця з дитиною» з Луцька. З 1308 до 1326 р. він був митрополитом Московським. Він став засновником московської школи живопису, приніс із собою галицько-волинські художні засоби в московську архітектуру та іконопис.

Ікони київської школи теж завозилися до Московії, зокрема ікона Пресвятої Богородиці кінця XIII ст. з пристоячими Печерськими Святими Антонієм і Феодосієм.

У цій ж праці В. Свенціцька відзначає, що досить потужним малярським осередком був Перемишль, де працювали малярі: Владика (1393–1394), Гайль (Ioil) (1426), Матвій (1431–1451), Тимофій (1443–1450), Яков (1443–1451) [12, с. 217]. Серед львівських малярів можна згадати Станіслава (1404–1412), Івана та Луку (1406–1425), Андрія (1443–1448).

На території, яку контролювали литовські князі Ягелони та польські королі, до оздоблення храмів залучалися українські майстри, що свідчило про високий авторитет української малярської школи в м. Вислиці (майстер Гайль), фрески каплиці Св. Христа у Вавельському замку в Кракові, каплиці Св. Трійці у Любліні (1418), Сандомирі (1430), церква Св. Онуфрія у Лаврі, фрески Успенської церкви в Лужанах (1458). Фрескові роботи виконувалися артілями з восьми–десяти майстрів. Величні триярусні фрески, багатофігурні композиції створювалися різними малярами, які мали індивідуальну манеру виконання. «Історія українського мистецтва» наводить приклади високохудожніх творів XIV–XV ст., що виявляють стилістичну єдність з київською художньою традицією. Навіть на підставі нечисленних репродукцій творів іконопису струменить невмируща висока мистецька традиція давньої Русі–України. Було б великим досягненням для української культури видати альбом фресок саме цього періоду. На Холмщині та Перемишлянщині успішно працювали місцеві малярі, зокрема маляр Андрій розписав каплицю у Любліні (1418). Як вважають деякі дослідники, на цих фресках, поруч зі святими образами, зображено автопортрет майстра. Досліджуючи фрески, виконані в каплиці міста Люблін, мистецтвознавці з Луцька висунули здогадку, що маляр Андрій, автор цих фресок, зокрема «Свята Трійця», «Таємна вечеря», був не хто інший, як Андрій Рубльов. Адже відомо, що маляр Андрій прибув до Москви на запрошення митрополита Московського, очевидно волинянина за походженням, але московські іконописці поставились до нього ревниво, через нехарактерний для іконописання цього регіону колорит, в якому переважали темні барви. Андрій з Рубльок (1360–1430), що на Волині, малював легко і прозоро. Внаслідок конфлікту з місцевими майстрами він змушений був покинути Московію. З того часу про нього довго не було чути. Але за кілька років його розшукав Московський митрополит і знову запросив розписувати храми у Володимирі на Клязьмі та у Москві. Цього разу, зустрічаючи Андрія з Рубльок, московити стелили перед ним килими. А Іван III висловився, що Рубльовські ікони «димом писані». Порівнюючи ікони Андрія з Рубльок з живописом раннього італійського Відродження, по-

мічаємо подібність колориту майстра Андрія до італійських фресок. Тож можемо зробити припущення, де міг перебувати Андрій з Рубельок протягом цих років.

З XIV по XVIII ст. відомо понад 1 000 українських художників, найстаріші з них: іконописець Петро Ратенський (став Володимирським митрополитом, згодом був призначений митрополитом Московським); Гайль (священник перемишлянський — виконував розписи у Краківській, Сандомирській та Серадзькій землях); маляр руський Дробиш Тимофій з Перемишля (у 1393 р. артіль руських малярів працювала у Кракові в костьолі на Лисій горі, Сандомирі та Вислиці); маляр Антоній, який розписував соборний храм у Пскові у 1409 р. Його пензлю належать ікони Богородиці в Софіївському соборі Новгороді та в Успенському соборі Володимира-Волинського, а також ікона Богородиці в мінському соборі Петра і Павла, перенесена в Успенський собор Московського кремля. М. Голубець у Львові нараховує 75 руських майстрів. Ікони руських малярів купувалися католиками, і навпаки, гравюра католика Войцеца Стефановського надрукована в Апостолі Івана Федорова у 1574 р. У 1596 р. був утворений перший малярський католицький цех у Львові, а православним майстрам було заборонено працювати на замовлення костьолів. Малярі-українці та вірмени з 1600 р. мали право працювати тільки в православних храмах. Їхні колеги — католики оголосили православних малярів партачами та вимагали заборонити їм займатися малярством. Історик мистецтва П. Жолтовський у своїй праці «Художнє життя України XVI–XVII ст.» [2] дуже докладно описує тогочасну соціокультурну ситуацію.

Українці-уніати могли працювати в католицьких цехах і навіть керувати ними. У 1660 р. у Львові працювали: Іван Корумка, заступник начальника цеху; вірменин Криштоф Захнович, а у 1666 р. цехом керував Микола Мораховський (Петрахович). Майстри мали двох учнів, які працювали на нього протягом трьох років. Учням, які працювали у майстра чотири роки, а потім проходили дворічну закордонну практику, надавали статус «товариша» і всі права майстра, після здачі іспиту «майстерштіке» або «штуки» у свого майстра, згідно з цеховим статутом 1597 р. П. Жолтовський у книзі «Художнє життя України XVI–XVII ст.» [2, с. 58] подає тематику іспитової роботи: учень на звання «майстерштіке» повинен був намалювати 3 штуки: перша — розп'яття з Богородицею, Іоанном та Марією Магдалиною; друга — вершник на коні з власної уяви без куншту; третя — портрет якої-небудь добре відомої особи. Коли робота визнавалася незадовільною, то її належало знищити, а учень мав сплатити майстру штраф. Вважалося, що живопис, порівняно з іншими ремеслами, є мистецтвом вільним, яке полягає не стільки в праці рук, скільки в силі

таланту. Окремим художникам надавався статус шляхтича і дозволялося носити шаблі і шпаги. Православні малярі в суспільному житті називалися на останньому місці. При відносній заможності малярів найбільше цінувався іконопис. Роботи католицьких малярів цінувалися високо. Так, Августин, син Блажея, за ікони до іконостасу отримав 2 000 золотих. Станіслав Олександрович за ікони до костелу Святої Магдалини — 200 золотих, а Микола Петрахович за ікони до Львівської братської Успенської церкви у 1637 р. отримав 1 600 золотих. У 1689 р. за малярські роботи та позолоту іконописцю Йосипу Івановичу за іконостас Спаської церкви Мгарського монастиря було сплачено 200 золотих. У 1785 р. іконописцю С. Соколовському за сницарські роботи, позолоту та малярські роботи в селі Чернеча Слобода було сплачено 1 000 рублів. У Києво-Печерській лаврі за ікону Божої Матері з Антонієм і Феодосієм платили 1 рубль 25 коп., а за «Успіння» — 1 рубль 60 коп.

Але справді активне творче життя у XV–XVI ст. відбувається в західноукраїнських осередках малярства: у Львові, Перемишлі, Луцьку та на Лемківщині. Лемківські ікони писані в стилістиці народного наївного мистецтва. Вони декоративні, близькі до народного побуту, поетичні.

Справжні шедеври іконопису цього періоду, одночасно із візантійською стилюстикою, демонструють нові рішення, сюжети, композиційні схеми. Вони походять із сіл та міст: Ванівка, Мшанець, Жогатин, Здвиження, Станісль, Підгородець, Милинки, Красов, Терла, Тилич, Рихвалд, Дальови, Бусовиська, Нова Вєсь, Гориця, Трошевичі Радружі, Малнов, Лісковате, Ільник, Смільник, Багновате, Долина, Старий Яричів, Яблунів, Борщович, Крушельниці, Ясениця Замкова, Кам'янка Бузька, Макунев, Скварява Стара, Вишеньки, Домажир, Жовква, Потелич, Яворів, Дрогобич, Мельничий, Вовча, Наконечний, Самбір, Лопушани, Рогатин, Львів, Великі Грибовичі, Ратне, Волиця Деревляньска. Цей неповний список відтворює тільки незначну кількість міст і сіл, де існували іконостаси з десятками ікон у кожному. Навіть побіжне знайомство з яскравими зразками цього іконопису, який зберігається у львівських та київських національних художніх музеях та обласних центрах, розкриває велич українського мистецтва видатних майстрів пензля XIV–XVII ст., які зберігали традиції мистецтва Київської Русі.

Давня ікона подібна до благочестивої молитви. Це світла хвала небесним силам. Християнський храм сприймався як втілення світу, космосу, а його купол — небосхилу. Давньоруським майстрам у спадщину дістався живопис візантійців з приглушеними, але вишуканими тонами, які виражали стримане покаяння та співпереживання: вишнево-червоні, темно-сині, темно-зелені і коричневі барви. Нашим майстрам не зовсім імпонували ці тони і посту-

пово іконописці оновили цю гаму. В старих текстах перераховуються улюблені фарби іконописців: вохра, кіновар, бакан, багор, голубець, смарагд, які породжували цілий ряд нових відтінків червоного, бузкового, блакитного. Від XVI ст. в іконописі з'явилися золото та срібло. Галицько-волинський іконопис іскрився, сяяв, а сам храм викликав почуття радості і свята.

З другої половини XVI ст. розпочався процес відокремлення портрета від іконопису і перетворення його на самостійний жанр. Цьому сприяли різні фактори. Перш за все відбулося проникнення західно-європейського портрета в інтер'єри спочатку польських магнатів, а з часом і української козацької старшини. Особливого розвитку набула парсуна, вона репрезентувала національну еліту України, так званий сарматський портрет.

Після проголошення Берестейської унії 1596 р. значна частина ієрархів Української православної церкви відійшла під юрисдикцію Риму, однак більшість єпископів православної церкви стояли на охороні традицій предків і дотримувалися вірності Константинопольському патріархату. Особливу роль у захисті православ'я зіграв митрополит Київський Іов Борецький, що організував Київську братську школу на Подолі, яка згодом була об'єднана з Києво-Печерською лаврською школою у Києво-Могилянський колегіум. Складовою частиною колегіуму стала Лаврська іконописна школа, викладачі якої зіграли велику роль у вихованні національної еліти XVII–XVIII ст. Передбачене програмою двогодинне навчання рисунку на тиждень було обов'язковим предметом для всіх студентів. При митрополиті Петрі Могилі колегіум досяг великого розквіту, як загальнослов'янська академія. Києво-Могилянською академією опікувався сам гетьман України Іван Мазепа, який заклав новий навчальний корпус та Богоявленський собор на території академії (арх. Йосип Старченко).

У Києві здобували освіту, окрім українців, болгари, серби (навчалося 26 учнів з 1726 по 1766 рр.), литвини (білоруси) та москвитини. Києво-Могилянську академію у 1803 р., як конкурента Петербурзької академії, було штучно перетворено на Духовну академію. Але Лаврська іконописна школа-майстерня продовжувала своє традиційне життя.

Стоглавий собор Російської Православної церкви, за свідченням П. Флоренського, давав художникам настанови: «Іконописцу надлежит быти смиренну, кротку, благоговейну, непразднослову, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не грабежнику, не убийцу» [16]. Тобто в його творіннях не повинна була проявлятися самостійність, а сам іконописець мав бути людиною високих моральних якостей. Тільки такі люди можуть бути творцями ідеально прекрасних християнських символів віри. Як повідомляє П. Жолтовський у книзі «Художнє життя на Україні у XVI–XVIII ст.»: «Ініціатором покращення іконописної справи виступив вихо-

ванець Києво-Могилянської академії Симеон Полоцький, який підготував царську грамоту 1669 року для забезпечення якості іконописання “Прочим же недостойным их свидетельствования, за неискуство сего честного художества, прочая вся, кроме священных икон, да будут во упражнении. Дерзающим же иноко творыти — кисть вовсе да отыметься”. Отже встановлюється своєрідне дипломування іконописців, за свідчення їх кваліфікації. Там же стверджувалося, що іконописання є вищим за всі інші ремесла і повинно бути поставлено поряд з книжним писанням. Він засуджує богомазів-ремісників: палешан, холюян, кінешменців, не брегущих истинное в начертании святых икон: “Нъци блядословят и злохуления самому Богу приносят, иже пишуших святая иконы богомазами нарецают: Сим да загрятся богохульная уста”» [2, с. 49].

У 1707 р. було створено «Изографскую палату» для контролю за іконописцями та «живописного писания». Суперінтендантом цієї палати був архітектор Іван Зарудний, що мав право інспектувати іконопис. Інструкція Синоду зобов'язувала писати ікони «благолепно и удобно по древне свидетельствованным подлинникам и образам, чтобы художники были жития чистого и справляли то художество в чистой совести кроме пьянства и кощунства, а женщинам — иконописцам — грамотным и неграмотным девушкам не писать икон! Ослушники этого распоряжения будут под жестоким гражданским и духовным наказанием и пенею» [2, с. 48–49]. Іконописці зобов'язані були підписувати свої роботи і вказувати дату виконання. Надалі «Иконное изображение исправляют по церковному обычаю самым добрым мастерством, а неисправно писать отнюдь не допустить».

У 1754 р. Синод видав розпорядження вилучати з українських церков усі неканонічні — «не искусно писаные иконы» — та надсилати їх до Святого Синоду. В 1761 році знову надіслано указ про вилучення з церков, монастирів та іконних лавок «неискусных икон». У Переяславській єпархії було вилучено 75 ікон, але в Успенському соборі Києво-Печерської лаври таких ікон не виявили. Були признані особливі військові команди для реквізиції таких образів. З України до Москви було вивезено 2 000 ікон, які після інспекції було спалено на подвір'ї Донського монастиря. Не існує жодних відомостей про те, що саме було там знищено.

В 1726 р. у Стародубі працювали 20 малярів, а в 1768 р. їх залишилося вісім. Тоді ж у Ніжині працювало одинадцять малярів, а в Чернігові тільки два, Городні — два, Ромнах — один. У XVIII ст. у Києві існував іконописний цех при Києво-Подільському магістраті. Величезну кількість ікон продавали при монастирях. Тут працювали 150 іконописців та «хресторізів» — сницарів. Дуже поширеною була хатня ікона «Всіх Святих». Всі київські храми були оздоблені розписом. До нашого часу ді-

йшла значна мистецька спадщина: кілька сотень портретів (парсун), образи яких дивують гідністю, внутрішньою силою духу та самоповагою. Але більшість авторів цих парсун — невідомі. XVII–XVIII ст. відкрило нам деякі імена видатних митців: Іван Руткович, Йов Кондзелевич, Самуїл Миславський, Реклінський, Степан Любченко, Яким Глинський, Захарій Голубовський, Феоктист Павловський, Аліпій Галик, Федуско із Самбора, Григорій Бошкович із Сучави, Огей Оксенович, Федір Синькович та його учень Микола Мораховський (Петрахович).

Про рівень монументального живопису XVIII ст. можна судити з розпису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, живопис якої зберігся повністю. Цей шедевр мистецтва, на жаль, маловідомий як у світовому просторі, так і самим українцям. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви заслуговує на якісне альбомне видання і представництво у світових бібліотеках. На жаль, більшість храмів втратили свій монументальний живопис. Серед втрачених пам'яток знищений Михайлівський Золотоверхий собор та Успенський собор Києво-Печерської лаври. Автору цієї статті пощастило брати участь у відродженні втрачених шедеврів. Тепер віруючий глядач може, хоча б віддалено наблизитись до світу барокового малярства, який був створений майстрами Лаврської іконописної майстерні XVIII ст. Окрім малярства, в іконописній майстерні-школі працювали і навчали молодиків відомі золотарі: Іван Равич, Роман Якимович, Олексій Іщенко, Іван Давидович. Головним золотарем лаврських майстерень був сницар та ювелір Євстафій Золотар (Остап) та Михайло Іванович.

Про видатний твір XVII ст. — іконостас Троїцької церкви Густинського монастиря (не зберігся), свідчив мандрівник Павло Халепський у книзі «Подорож до країни козаків» у 1654 р. Він писав, що з ним не могли зрівнятися ні іконопис Софії Київської, ні іконостас Печерський: «До цього часу ми не бачили нічого кращого і красивішого за його живопис і позолоту».

Успенський собор Києво-Печерської лаври має надзвичайно трагічну історію. У 1850-х Священним Синодом Російської Православної церкви було прийняте рішення — замалювати монументальний живопис, який був здійснений, після пожежі Успенського собору 1718 р., майстрами Лаврської іконописної майстерні, під керівництвом ієромонаха П. Поповича, у 1720–1729 рр. Цей живопис було поновлено ієромонахом Захарієм Голубовським з вісьмома учнями, у 1772–1777 рр. У 1727 р. іконостас сницарської роботи виконав чернігівський сницар Григорій. Монументальний живопис виконав вихованець Лаврської іконописної школи, пресвітер церкви Миколи Набережного Стефан Лубченко. А чернігівський маляр Яким Глинський виконав ікони приділів св. Стефана та Іоана Богослова, а також

іконостаси Преображенського та Андріївського приділів: Антоніївський, Феодосіївський, Іоана Предтечі та Трьохсвятительський приділи.

Успенський собор — єдиний у християнському світі храм, на стінах якого було зображено сім Вселенських Соборів християнської церкви, що відбулися з 325 по 787 рр. Багатофігурні унікальні композиції, сотні образів, у комплексі з бароковими іконостасами ставлять Успенський собор поруч із найвидатнішими творіннями світової культури.

Бароковий живопис Успенського собору XVIII ст. був знову переписаний наприкінці XIX ст. артілюю художника В. Верещагіна в стилістиці російського академізму. А у вересні 1941 р. собор було висаджено у повітря бригадою підпільників НКВС під керівництвом І. Кудрі, про що я дізнався у 1964 році від одного з підпільників, який мав причетність до підриву будівель у центрі Києва.

Живопис українського бароко, як вершина національних здобутків, був відгалуженням високого мистецтва Візантійської цивілізації. Український храмовий живопис, бароковий іконопис, портретний живопис, разом із шедеврами барокової дерев'яної та кам'яної архітектури, стали видатним явищем світової культури. Однак ці явища мистецтва, як національна цінність, досі не осмислені українським народом. Виною цьому є бездіяльна державна освіта, недостатньо патріотичний телефір, в якому відсутні освітні програми з питань державотворення, виховання у молодого покоління гордості за національну спадщину. Такі цінності могли б стати рятівним кругом для моральної підтримки українських людей, відповіддю на скрутні життєві обставини. У прагненні служити своєму народові кожен знайшов би порятунок для самого себе, позбавився би відчуття неповноцінності.

У короткому огляді автор подав стислу розповідь про визначні явища українського мистецтва, які відбивають культурно-мистецьке середньовічне життя, сповнене творчої енергії і високих ідеалів. Назріла необхідність написання популярного підручника для середніх та вищих навчальних закладів, адже молодому поколінню українців необхідно розповісти про велич творчих звершень наших предків, що створили багату і самобутню культуру. У підручнику мають бути висвітлені не тільки здобутки української архітектури і мистецтва, народної пісні та національної класичної музики. Чи усвідомлюємо ми, що насправді про себе дуже мало знаємо? Гуманізація суспільства вимагає впровадження у шкільній програмі навчальної дисципліни «Культура», де чільне місце посяде розділ, присвячений українському мистецтву.

Література

1. *Дмитриєва Н.* О значении крещения Руси для искусства // Декоративное искусство СССР. Москва, 1988. № 6 (367). С. 20–25.
2. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 179 с.
3. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
4. *Жолтовський П. М.* Словник-довідник художників, які працювали в Україні у XV–XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ, 1962. Вип. VII–VIII. С. 189–232.
5. *Зайцев-Картавцев А.* Ростовская финифть XVIII в. Москва: Русский Raritet, 1993. Т. I. 144 с.
6. *Ковальчук О. В.* Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М. А. Бойчука) // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2002. Вип. 9. С. 250–263.
7. *Конисский Г.* История русов или Малой России. Москва: Унив. тип., 1846. [2], 45, [3], IV, 261, IV с.
8. *Логвин Г. Н.* Монументальний живопис XIV–XVII ст. // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. II: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.
9. *Логвин Г.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 465 с.
10. *Радишевський Р., Свербигуз В.* Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2006. 552 с.
11. *Свенціцька В. І.* Монументальний живопис XIV — перша половина XVII ст. // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. II: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. С. 157.
12. *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI ст. // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. II: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.
13. *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври. Від архітектурно-археологічних досліджень до проекту відбудови. Київ: Довіра; Фенікс, 2000. С. 171.
14. *Таранушенко С. А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ: Будівельник, 1976. 336 с.
15. *Уманцев Ф. С.* Живопис кінця XVI — першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. II: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.
16. *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды. Москва: Изд. Московской Патриархии, 1972. Вып. 9. С. 83–148.
17. *Цапенко М. П., Юрченко П. Т.* Архітектура // Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1968. Т. III: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. С. 13–125.