

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

РИЖОВА ОЛЬГА ОЛЕГІВНА



УДК 75.046.3:271.2-526.62](477.411)"16/17"

**ІКОНОПИС
У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ КИЄВА
КІНЦЯ XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ — 2021

Дисертацією є монографія.

Робота виконана в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України.

Офіційні опоненти: **ПЕТРОВА Ольга Миколаївна**,
доктор філософських наук, професор,
Національний університет «Києво-Могилянська академія»,
професор кафедри культурології

ОДРЕХІВСЬКИЙ Роман Васильович,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Національний лісотехнічний університет,
професор кафедри дизайну

ЯКОВЕЦЬ Інна Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент
Черкаський державний технологічний університет,
професор кафедри дизайну

Захист відбудеться 13 травня 2021 року о 12:00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.460.01 в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України за адресою: 01133, м. Київ, вул. Євгена Коновальця, 18–Д, конференц-зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за адресою: 01133, м. Київ, вул. Євгена Коновальця, 18–Д.

Автореферат розісланий 13 квітня 2021 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
Д 26.460.01



Г. І. Веселовська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Художню культуру Києва XVII–XVIII ст. дослідники одноставно визначають як барокову епоху. Бароко принесло з європейських університетів нові цінності, що відразу та стрімко зайняли чільне місце в культурі й кардинально змінили сакральну топографію величного міста. Але процес зближення культур «латинської» Європи й візантійської слов'янського світу на теренах Києва набув «фундаментальну особливість, яка наочно розкривається на його змістовому рівні, в домінуванні духовної (в сенсі релігійно-церковної) тематики» (Наливайко Д. С.).

З останньої чверті XVII ст. у Києві зокрема храмобудування стає основною формою виразу національної свідомості та національної культури. Ошатні, з динамічнішими силуетами і мальовничим декором, барокові храми утверджуються як сакральна і архітектурна домінанта в міській забудові. Діалектичний зв'язок індивідуального і соціального у київській культурі реалізувався через діяльність — храмове будівництво — та завдяки цьому сформувався стиль «українське бароко» як «великий стиль», з естетично розвиненою свідомістю, багаторівневою цілісною системою принципів художнього мислення, способів образного вираження, зображально-виражальних прийомів, конструктивно-формальних структур, система, що обумовлена духом часу (О. Федорук).

Сакральні споруди усвідомлюються насамперед як і уособлення духовності. Невіддільне від храму церковне мистецтво формується як єдиний просторово образотворчий комплекс, де програми монументальних живописних циклів вражають змістовно-специфічної доктринальної наповненістю та бароковою красномовністю і не тільки ілюструють Святе Письмо й історію Церкви, а наочно стверджують основні постулати суспільства. Органічним продовженням богослужіння є церковне гаптування, що має євхаристичну (христорогічну, пасійну) символіку в контексті обряду. Розкіш дорогоцінного вбрання та оздоблення сакральних предметів, що покликані передавати відбиток Божественного світла й увібрали у себе граничний зміст цілої епохи. Врешті, іконостас та ікони в ньому – як обрамлення молитви та повнота святості, що наочно представлена і явлена у часі та у позачасовому аспекті.

Отже, вся велич культури бароко найяскравіше проявилось в сфері релігійного мистецтва. Мистецтво, особливо живопис і архітектура, зайняло в ній провідне місце і стало головною ареною її творчих досягнень.

Нерозривний взаємозв'язок художньої культури Києва з київською філософською школою свідчать грандіозні іконостасні ансамблі, багаточасткові житійні композиції, монументальні цикли гравюр й багато ілюстровані богослужбові книги. У київському інтелектуальному середовищі на західноєвропейський досвід орієнтувався насамперед Петро Могила (Л. Міляєва). У творах ідеологів Києво-Могилянського гуртка розуміння іконописного образу постає своєрідною проміжною ланкою між візантійсько-

грецькою естетичною концепцією, що збагачена ренесансним неоплатонізмом та філософсько-естетичним ученням Григорія Сковороди. Для української культури Києво-Могилянська школа створювалася в переломні роки запеклої політичної боротьби та релігійної полеміки.

Ікона як матеріальний відбиток трансцендентного є зазвичай сакральним локусом в громадському й духовному житті людини та суспільства. Тому будь-які трансформації у сприйнятті та інтерпретації головних віросповідних концепцій та засадничих постулатів християнства цілком логічно розглядати у зв'язку з особливостями догматичного та семантичного наповнення духовно осмислених програм.

Актуальність комплексного осмислення іконопису у художній культурі Києва як згортку найвищого рівня трансцендентності національної культури не викликає жодних сумнівів, оскільки належить до обширу проблем, пов'язаних з самосвідомістю нації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана відповідно до комплексної теми кафедри мистецтвознавчої експертизи «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (реєстр. № 0118U001513) Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

Мета дослідження — відобразити хронікальну реконструкцію побутування київського іконопису зазначеної доби як окремого виду духовно-практичної діяльності, певних етапів його розвитку, образної суті і стильових напрямків, етнокультурної та регіональної специфіки.

Для досягнення мети було поставлено такі завдання:

- визначити теоретико-методологічні засади дослідження та ступінь вивченості проблеми розвитку київського іконопису в історіографії України;
- розглянути джерельну базу дослідження професійної та культурницької діяльності київських митців;
- сформулювати принципи та методи дослідження, що дозволяють вивчити київську ікону у взаємозв'язку з об'єктами художньої культури;
- простежити зміни в розумінні традиційної візантійської / грецької схеми іконописного зображення в київських пам'ятках часів бароко;
- виявити основні тенденції розвитку явища київського іконопису кінця XVII–XVIII ст.;
- здійснити джерелознавчу реконструкцію професійної та культурницької діяльності київських іконописців;
- дослідити художньо-естетичні особливості київських ікон та іконостасів і виявити значення невербальних аспектів іконописного образу;
- розкрити процеси формування й розвитку художніх особливостей та іконографії в київському іконописі як сукупність компонентів;
- охарактеризувати символіко-семантичні за змістом іконічні зображення для вияву суті образу;
- висвітлити духовну, художню і матеріальну складову триєдності ікони як феномена культури у просторі європейської культури;

– провести крос-культурний аналіз інтерпретації зображень в київському іконописі та виокремити доктринальні цінності основ буття суспільства кінця XVII–XVIII ст.

Об’єкт дослідження — мистецтво іконопису як духовний спадок нації та її культурно-мистецьке надбання.

Предметом дослідження є мистецький, релігійний, семіотичний дискурс іконопису в художній культурі Києва кінця XVII–XVIII ст.

Методи дослідження. Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань використано такі методи: *історико-хронологічний* — для простеження генезису явища київського іконопису; *історико-системний* — для системного підходу вивчення іконопису як цілісної історичну систему; *культурологічний* — із застосуванням якого пояснено феномен київської ікони як історично-соціальний досвід, що втілений у запозичених або знову створених іконографічних схемах, і який передавали з покоління в покоління у вигляді сталих зразків; *формально-стилістичний* — спрямований на виявлення й окреслення певних художніх особливостей творів; *іконографічний* — дав можливість простежити зміни в розумінні традиційної схеми зображення; *іконологічний* — аналіз сенсу зображення у контексті еклезіологічної, догматичної, літургійної традицій з акцентом на етично-естетичні виміри іконного образу; *мистецтвознавчий* — застосовано для опрацювання творів з музейних колекцій, наративних, архівних і літературних джерел; *компаративний* — є першою передумовою максимального та об’єктивного дослідження ролі й значення іконопису як результату емпіричного відображення дійсності в повсякденній свідомості (повсякденній національній свідомості) у художній культурі.

Новизна одержаних результатів полягає в комплексному аналізі культурно-мистецького явища київського іконопису у просторових контекстах і взаємозв’язках, що істотно збагатило уявлення про сферу духовного життя барокової епохи.

Уперше:

– проведено комплексний розгляд іконопису у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII ст.;

– здійснено аналіз історичних етапів розвитку київського іконопису;

– введено до наукового обігу пам’ятки іконопису київських майстрів, що сприяло розширенню уявлень про культурний контекст барокової епохи;

– виявлено та презентовано матеріали, що висвітлюють раніше невідомі факти, які свідчать про застосування у київському іконописі мистецьких форм та технологій одночасних з європейським мистецтвом;

– розглянуто комунікативні стратегії іконописної школи Києво-Печерської лаври як організаційного центру мистецького життя Києва, Лівобережної України та серед православних Сербії, Болгарії, Угорщини.

Уточнено:

– використання поняття школа та запропоновано авторське уявлення про канон.

Розширено:

– розуміння умов існування іконописних майстерень Києва в добу бароко;

– засади формування комунікативних полів в процесі створення іконографічних програм київських іконостасів та окремих ікон.

Набуло подальшого розвитку:

– розвідки соціокультурного і художнього простору мистецького середовища Києва;

– окреслення тематики, пов'язаної із взаємовпливами художньої творчості та культурної діяльності митрополитів київських.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаним науковим дослідженням. Найважливіші наукові результати одержані автором особисто. Усі публікації автора за темою дисертації у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях, що індексуються у наукометричних базах є одноосібними.

У працях апробаційного характеру, написаних в співавторстві, зокрема, «Исследование, датировка и атрибуция иконы «Апостолы Петр и Павел» автором виконані дослідження іконографії та стилю, аналіз техніки і технології, проведена атрибуція. У статті «Дослідження, реставрація, датування і атрибуція ікони «Свята мироносиця і рівноапостольна Марія Магдалина» автором на основі результатів реставрації встановлена дата написання ікони та належність до іконописної школи Києво-Печерської лаври. У статті «Дослідження, реставрація й атрибуція ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника» автором проаналізовано стилістичні та техніко-технологічні особливості зображення та іконографія. У статті «Дослідження та реставрація ікони «Святий преподобний Феодосій Печерський» з колекції НКПКЗ» виявлено особливості стилю, іконографії, техніки і технології пам'ятки. У статті «Особливості стилю, техніки і технології лаврських ікон (на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)» автором, виходячи з результатів дослідження, встановлено належність пам'яток до лаврської іконописної школи. У статті «Дослідження ікони «Преображеніє Господнє» (НКПКЗ) з празникового ряду головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври» автором виявлені особливості малюнка і живопису. У статті «Исследование, реставрация и атрибуция иконы «Преподобный Антоний Печерский» из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника» автором за результатами досліджень встановлено належність до іконописної школи Києво-Печерської Лаври. У статті «Дослідження техніки і технології групи ікон з Успенського собору» автором проведені дослідження стилю та іконографії групи пам'яток, встановлена їх тотожність і походження з майстерень Києво-Печерської Лаври. У статті «Дослідження техніки і технології ікони «Св. муч. Борис і Гліб» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника» автором інтерпретовано результати техніко-технологічних досліджень, виявлені особливості іконографії та стилю.

Практичне значення. Основні положення та висновки дисертації можуть бути використаними у практиці викладання курсів «Історія української культури», «Історія українського мистецтва», для студентів навчальних

закладів культури і мистецтва. Теоретико-методологічна база дослідження може увійти до курсів історії мистецтва та культурології, що читаються в закладах вищої освіти культури і мистецтва. Вперше введені в науковий обіг джерела можуть бути використані у монографіях та науково-довідкових виданнях, а також — у музейній, експертній і виставкових діяльності.

Апробація результатів наукової праці. Основні положення дисертації у формі доповіді оприлюднювались на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: «Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (Київ, 2014, 2015, 2016, 2018, 2019); міжнародні: «Могилянські читання» (Київ, 2014, 2015); «Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії» (Київ, 2016, 2019); «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (Київ, 2017, 2018, 2019); «Исследования в консервации культурного наследия» (Москва, 2017); «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, 2018); «XXXI Ежегодная Богословская конференция» (Москва, 2019); «Библия Пискагора — настольная книга русских иконописцев» (Москва, 2019).

Публікації. Основні положення, наукові результати та висновки опубліковано у 1 одноосібній монографії, 37 одноосібних публікаціях, з них 17 — у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство» та індексуються міжнародними наукометричними базами, 3 — у міжнародних наукових виданнях, 18 — праці апробаційного характеру, з яких 9 — у співавторстві.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, п'ятнадцяти підрозділів, висновків та списку використаних джерел (582 позиції). Загальний обсяг дисертації становить 436 сторінок, з них основного тексту — 416 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дисертації, визначено її мету, об'єкт, предмет і завдання, окреслено аналітичну базу, охарактеризовано наукову новизну одержаних результатів, практичне значення, методи дослідження, наведено відомості про апробацію роботи.

У першому розділі **«Історіографія, джерельна база та методологія дослідження»**, що складається з двох підрозділів, в яких проаналізовано стан наукового опрацювання теми, охарактеризовано джерельну базу роботи, встановлені методологічні засади та подані основні терміни та поняття.

У підрозділі 1.1 **«Стан розробки питання у науковій літературі»** розгорнуто історико-культурну панораму вивчення київських пам'яток кінця XVII–XVIII ст., що охоплює історично-мистецтвознавчий контекст та теоретико-естетичні концепції.

Показано, що питання про іконопис у художній культурі Києва пов'язано з вивченням, перш за все, іконостасів та ікон, з ними пов'язані. Історичний контекст зумовлює зміну пріоритетних акцентів у розумінні ікони, яка

виходить за рамки утилітарних функцій та традиційних галузей дослідження і стає предметом рефлексій філософів, естетиків, митців-теоретиків.

Розглянуто праці авторів, які вказують на вплив особливостей історичної пам'яті в культурі іконопису Києва.

Найбільша кількість публікацій стосується іконостаса Троїцької надбрамної церкви. Так, Ф. Уманцев у своїй монографії «Троїцька надбрамна церква» (1970) вказує на вплив чернігівської школи іконопису. Натомість П. Жолтовський, досліджуючи у 1970-х рр. український іконопис XVII–XVIII ст., говорить про те, що «збережений до наших днів іконостас Троїцької надбрамної церкви <...> зіпсований перемалюванням і чекає на реставрацію». Л. Міляєва у статті «Іконографія і красномовність українського бароко (Розписи Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври)» (1994) вказує на такі характерні риси іконографічної програми іконостаса, як введення ікони з сюжетом Трійці в окремому кіоті та зображення Святого Духа у вигляді голуба у наверхші замість традиційного Розп'яття, а також Апостолів, що сидять (а не стоять, як зазвичай в деісусному ряду). О. Пітателева у низці публікацій: «Художні особливості трактування образу в українській іконі “Тайна вечеря” XVIII–XIX ст. з колекції Києво-Печерської лаври» (2002), «Особливості іконографії у двох іконах “Таємна вечеря” з іконостаса Троїцької надбрамної церкви» (2003), «Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення» (2004), «Ікони зворотного боку іконостаса Троїцької церкви як відображення специфіки храмової програми» (2005), «Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі» (2006) почасти розглянула окремі питання іконографії (відсутність серед апостолів Іуди в композиції «Таємна вечеря»), художніх особливостей і стилістики (за підсумками опису порівняльного характеру дослідниця виділила деякі групи ікон, «<...> що могли бути створені одним художником або декількома живописцями, що працювали під його керівництвом <...>») та деякі «теологічні» аспекти (зв'язок іконостасу з дійством Літургії). О. Лопухіна в роботі «Іконографічна програма розписів Троїцької надбрамної церкви як синтез богослов'я і мистецтва доби бароко» (2007) зазначає, що над створенням іконографічної програми розписів працювали богослови з середовища вченого лаврського духовенства і монастирські іконописці; богословську концепцію розписів визначено відповідно до престольного свята — Святої Трійці, а логіка побудови іконографічної програми, склад її тематичних циклів, зумовлені послідовністю святкування Дня Святої Трійці. А. Кондратюк у статті «Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: історіографія теми і проблематика дослідження» (2007) здійснила ретельний історіографічний огляд та надала перелік перспективних напрямів для проведення подальших досліджень; деякі із заявлених автором напрямів реалізовано у її ж статтях.

Ікони на полотні зі зворотного боку іконостаса, що зберігаються у фондовій колекції НКПІКЗ: «Воскресіння Христове», «Зцілення жінки кровоточивої», «Розп'яття», «Зустріч Авраама та Мелхиседека», «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Явлення Христа двом учням на дорозі в Еммаус»

на думку Ф. Уманцева були об'єднані темою спокутувальної жертви (композиції у жертovníку), натомість зображення в дияконнику пов'язані з ритуальними обрядами. О. Пітателева дійшла висновку, що «домінуючу роль у програмі зворотного боку Троїцького іконостаса відігравали сім таїнств <...>». Я. Литвиненко у праці «Втрачені іконостаси лаврських церков» (2010) вводить у науковий обіг архівну фотографію лівої частини іконостаса та, зіставляючи збережені фрагменти лицьової та зворотної частин, автор пропонує графічну реконструкцію іконостаса.

У співавторстві з Р. Качаном у статті «Реконструкція зворотного боку іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври» (2017) «<...> була здійснена віртуальна спроба поєднати рами та ікони <...>».

Можна констатувати, що зібрано великий описовий та архівний матеріал (Ф. Уманцев, А. Кондратюк, Я. Литвиненко), визначено окремі аспекти теологічної програми (Л. Міляєва), інтерпретовано деякі іконографічні нюанси певних сюжетів (Ф. Уманцев, Л. Міляєва, О. Лопухіна, О. Пітателева), виділено кілька груп ікон, об'єднаних за схожістю «авторського письма» (О. Пітателева), окреслено проблематику подальших досліджень (А. Кондратюк, О. Пітателева). Стосовно картин зі зворотного боку іконостаса певною мірою вирішено питання походження, місцеперебування та музейного побутування пам'ятки (О. Пітателева, Р. Качан, Я. Литвиненко).

Про іконостас церкви Всіх Святих над Економічною брамою уперше інформація з'явилася в путівнику М. Петренка «Києво-Печерський Державний історико-культурний заповідник» (1979). Згодом у статті «Дослідження і консервація іконостаса Всіхсвятської церкви Києво-Печерського заповідника», на підставі архівних документів було зведено хронологію побутування пам'ятки. Уперше дату побудови іконостаса — 1741 р. — вказано у тексті путівника «Києво-Печерський історико-культурний заповідник» (1983), автори — В. Шиденко, П. Дарманський), і в наступних публікаціях залишено незмінною. Я. Литвиненко у праці «Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть» (2007) на основі архівних світлин здійснює реконструкцію загального вигляду і як особливість центральній ікони «Собор Архістратиґа і всіх сил безтілесних» звертає увагу на золоте тло.

Про іконостас печерної церкви Прп. Феодосія у Дальніх печерах знаходимо коротку згадку і фотографію його центральної частини у путівнику М. Петренка «Києво-Печерський Державний історико-культурний заповідник» (1979). Ілюстрацію з зображенням іконостаса та перелік ікон (з деякими помилковими назвами) подано в альбомі «Скарби Києво-Печерської лаври» (1997). Найбільш ґрунтовну інформацію про іконостас наводить у своїй праці «Іконостаси церков, що є у Дальніх печерах Києво-Печерської лаври» В. Шиденко (2007). На підставі церковних документів автор уточнює дату спорудження іконостаса: 1760–1762 рр. і називає виконавців — іконописці Лаврської майстерні. Я. Литвиненко у статті «Ікони цокольних рядів з іконостасів підземних храмів Ближніх і Дальніх печер Києво-Печерської Лаври» (2019)

перелічує і описує сюжети на іконах цокольного ряду, зокрема, і іконостаса церкви Преп. Феодосія.

Про іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах найбільш докладна інформація опублікована у статті О. Лопухіної «Іконостас Хрестовоздвиженської церкви в контексті історичного і художнього життя Києво-Печерської лаври XVIII–XIX ст.» (2007). Узагальнено максимальну кількість інформації про час створення іконостаса (1767–1769) та про його майстрів (столяр майстерні Києво-Печерської лаври Карпо Шверін та іконописець лаврської майстерні Захарій Голубовський). Визначено, що іконографічну програму ансамблю було складено за подобою програми іконостаса Успенського собору 1720-х рр. Образи зі звороту цього іконостаса розглядає Пітателева О. у праці «Іконостаси двох церков Києво-Печерської лаври та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі» (2006), яка зауважує зв'язок сюжетів ікон з Літургією.

Історію створення та побутування, опис і датування іконостаса печерної церкви Різдва Христового на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври докладно зафіксовано у роботі В. Шиденка «Іконостаси церков, що є в Дальніх печерах Києво-Печерської лаври» (2009). Про результати дослідження та виявлені особливості техніки й технології живопису на металі, металевих конструкціях і елементах, методику консервації та реставрації ікон і металевого вбрання іконостаса йдеться у серії публікацій співробітників відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток НКПІКЗ Г. Марченко та Н. Онопрієнко.

Іконостас собору Софії Київської розглядався в контекстах церковно-археологічному та історичному у працях істориків Церкви першої третини XIX — початку XX століття: митрополита Є. Болховітінова «Опис Києво-Софійського собору та Київської ієрархії» (1825), протоієрея І. Скворцова «Опис Києво-Софійського собору після оновлення в 1843–1853 роках» (1854), протоієрея П. Лебединцева «Поновлення Києво-Софійського собору в 1843–1853 роках» (1879), «Опис Києво-Софійського кафедрального собору» (1882), «Свята Софія Київська, нині Києво-Софійська кафедра» (1890), священника А. Лінчевського «Свята Софія Київська XI–XX ст. Історико-археологічне дослідження» (1914) та протоієрея П. Орловського «Свята Софія Київська, нині Києво-Софійський кафедральний собор» (1915) і працях істориків Києва М. Берлінського «Історія міста Києва» (1798–1799), М. Закревського «Описаніє Києва» (1868), К. Щероцького «Київ» (1917).

Наступна за часом монографія О. Повстенка «Катедра святої Софії у Києві» (1954) дає змогу дізнатися про долю реліквій, що зберігалися в Соборі та зникли в часи воєнного лихоліття. У працях узагальнюючого характеру «Нариси з історії українського мистецтва» (1966) і шеститомнику «Історія українського мистецтва» (1968) іконостас згаданий серед інших іконостасних комплексів київської школи XVIII ст.

Другу групу джерел становлять окремі статті (рукописи та публікації) українських мистецтвознавців другої половини XX — початку XXI століття: П. Мусієнка «Художники Софії Київської XVII–XVIII ст.» (1962), Р. Фурман

«До історії живописної майстерні Софійського монастиря в Києві» (1991), Н. Нікітенко «Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен» (2007), «Бароко Софії Київської» (2015), «Головні намісні ікони Софії Київської доби Івана Мазепи» (2019), у яких дослідники зробили спробу з'ясувати імена майстрів, що брали участь у створенні іконостаса (П. Мусієнко, Р. Фурман, Н. Нікітенко), та надано опис окремих ікон з елементами стилістичного та іконографічного аналізу, окреслена наявна картина знань про іконостас (Н. Нікітенко).

Іконам з іконостаса 1691 р. печерної церкви Прп. Варлаама Печерського й іконостаса 1700 р. церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври з колекції НКПКЗ присвячено статті Я. Литвиненка «Втрачені іконостаси Лаврських церков» (2010), «Печерні іконостаси у світлі архівних досліджень» (2012) та Рижової О. «Іконопис Києва XVIII ст.: майстерні та збережені твори» (2013).

За результатами архівних і бібліографічних досліджень, проведених науковцями та реставраторами НКПКЗ протягом 2008–2017 рр. ікони повністю атрибутовані. Визначено місце походження ікон (Я. Литвиненко, О. Рижова) та на підставі отриманих техніко-технологічних висновків підтверджено їхнє датування (О. Рижова), водночас, окремо досліджено металеві основи означених ікон, техніку і технологію їхнього виготовлення (Г. Марченко, Н. Онопрієнко).

Ікони празникового ряду головного іконостаса 1719–1729 рр. Успенського собору та картуші іконостаса переднього притвору з колекції НХМУ та НКПКЗ розглядають О. Сіткарева в окремих розділах своєї монографії «Успенський собор Києво-Печерської Лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови» (2000), в альбомі «Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ» (2005), Г. Белікова у своїй статті «Ікона «Собор преподобних Печерських» (2007) і Ю. Коренюк у статті «Успенський собор Києво-Печерської Лаври: тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої» (2011). Дослідники з'ясували походження пам'яток (О. Сіткарева, Г. Белікова), визначили загальне датування комплексу (О. Сіткарева, Г. Белікова, Ю. Коренюк), розглянули стилістику й іконографію окремих ікон (Г. Белікова, Ю. Коренюк).

Зауважимо, що згадані пам'ятки розглянуті, переважно, поза контекстом художньої культури Києва і поза хронологією і з комплексами *in situ*.

Поряд з публікаціями, що стосуються окремих пам'яток або груп творів, розглянуті фундаментальні праці, пов'язані з оглядом іконопису XVIII ст. загалом. Було виокремлено інформація, яка присвячена пам'яткам київської іконописної школи того часу. У роботах узагальнюючого характеру «Нариси з історії українського мистецтва» (1966), «Історія українського мистецтва» (т. 3, 1968) підкреслена провідна роль Києва та його художніх центрів монастирського і ремісничо-цехового характеру в українському мистецтві другої половини XVII–XVIII ст. Найбільше уваги пам'яткам Києва приділено в роботах П. Жолтовського «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982) та «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.» (1983). Монографії,

побудовані на архівних матеріалах, мають велике значення в дослідженні київської школи іконопису та досі не втратили актуальності.

Проблемам формування стилю бароко присвячені статті вітчизняних і зарубіжних авторів, опубліковані в збірнику «Українське бароко та європейський контекст» (1991). В основу збірника серед інших покладені праці, де вітчизняні автори В. Свенціцька, Л. Міляєва й О. Сидор розглядають прояви стилю бароко в пам'ятках живопису.

У підрозділі 1.2 «Джерельна база та методологічні засади дослідження» надано комплекс джерел, що класифіковані як матеріальні (натурні), текстові та візуальні та визначені загальнонаукові принципи, які покладено в основу методології дослідження.

В основу дослідження також покладена теорія і методика осмислення культурних артефактів в їх взаємозв'язку і взаємозумовленості, а так само теорія і методика здобування нових культурних артефактів.

Доведено, що найчисленнішу групу джерельної бази роботи становлять матеріальні (речові) джерела. Насамперед до них належать музейні пам'ятки з колекції НКПІКЗ, НЗСК, НХМУ. Для досягнення поставленої мети залучено музейні пам'ятки, що мають підтвержене походження, пройшли натурні комплексні техніко-технологічні дослідження, реставрацію.

Констатовано, що вагомим пластом джерельної бази дослідження є також текстові (писемні) документи. Все Святе Письмо в аспекті біблійної історії є джерелом для сюжетів церковного образотворчого мистецтва. Сюди примикають і апокрифічні Євангелія, що дають матеріал для іконографії богородичних свят, особливо Протоєвангеліє Якова. Літургійні та богослужбові тексти, насамперед канони й акафісти, їхні фрагменти, також ставали основою для виникнення нових іконних композицій.

Виявлено, що іншим вагомим пластом джерельної бази дослідження є візуальні джерела: гравюри та стародруки, «книги кунштові», що належали бібліотеці Києво-Печерської лаври, а також збірка альбомів гравюр і лицьових Біблій, учнівські малюнки, станкові картини на релігійну тематику.

Таким чином, джерела київської іконопису становлять своєрідний культурноносний досвід, який затверджується «мовою» людського визнання, а ціннісне ставлення до певної діяльності та об'єктам становить умови їх залучення в культурний обіг: їх застосовують і використовують, вивчають, бережуть, ними дорожать, захоплюються, насолоджуються, при можливості ці культурноносні артефакти намагаються відтворювати.

У підрозділі 1.3 «Основні терміни та поняття» позначений зміст понять, які є базовими у вивченні іконопису у художній культурі Києва, а саме: «школа», «майстерня», «художня традиція», «стиль», «ідея», «тема», «сюжет», «канон» та на конкретних прикладах уточнено використання понять, їхня роль і значення.

Встановлено, що під «школою» у вітчизняному мистецтвознавстві здебільшого розуміють об'єднання майстрів і створених ними пам'яток за спільними територіальними ознаками (місцем створення). Приміром, локально — Київ, Києво-Печерська лавра — мистецькі осередки, що обумовлені

територіальними межами. Притому дефініцію «майстерня» вживають переважно у контексті вивчення пам'яток образотворчого мистецтва Києво-Печерської лаври, де в межах однієї школи існували різні робітні, довкола яких територіально гуртувалися певні майстри. Тож під поняттям «майстерня» мають на увазі майстрів, пов'язаних загальною метою, замовленнями або працею над одними об'єктами (наприклад, іконостасами церков на території Києво-Печерської лаври або іконами, які було замовлено у цій самій обителі). Щодо «традиції», то наявність власної системи зразків станом на середину XVII ст. створила передумови до формування художніх традицій — загальнокиївської та (вужче, локально) лаврської з окремими майстернями. Їхніми обопільними критеріями є: прихильність до певних улюблених композицій; такі, що впадають у вічі, прикмети зовнішньої схожості в типах ликів; кольорова палітра, техніка й технологія, які зберігаються протягом тривалого періоду часу, характерні для діяльності кількох поколінь художників.

Виявлено, що київський іконопис даного періоду переважно визначався бароковою магістральною лінією, але творам розглянутого періоду притаманний, зокрема, й полістилізм. Його витoki сягають періоду кінця XVI — першої половини XVII ст., коли відбувалися засадничі зміни у житті церкви і виникала необхідність переосмислення художніх традицій, формування нових способів їхньої художньої інтерпретації. Тому відбувається залучення і використання у творах іконопису форм і мотивів художньо-стилістичних систем різних культур. Зокрема, грецької, візантійської, ренесансної, західноєвропейської, а художня цілісність твору досягалася сукупністю формальних елементів, зумовлених змістом пам'ятки.

Визначено, що до індивідуальних особливостей творчості того чи іншого майстра застосовується термін «манера», коли індивідуальність почерку формується за рахунок сукупності методичних і технічних засобів, прийомів виконання твору.

Аналіз ідей, тем, сюжетів та канону дає змогу констатувати, що головна ідея, яка лежить в основі всієї християнської культури — «ідея Розп'ятого» (Голубцов А. П.) — знайшла особливе відображення у художній культурі Києва з середини XVII ст. завдяки митрополиту Київському і Галицькому, архімандриту Києво-Печерської Лаври, Петру Могилі (1596–1647), який ввів богослужбову традицію кожного Великого посту здійснювати Пасії (читання Євангелія про страждання Господа нашого Ісуса Христа й Акафіста Страстям Христовим). Наступна значна тема — Богородиці — набула надзвичайно широкого розвитку в київській художній культурі; адже середньовічне суспільство вважало Київ богообраним і богохранимим градом, а Лавру — уділом Богородиці, тобто свята земля, яка знаходиться під Її особливим заступництвом.

Доведено, що сюжети «Богоматір Оранта Нерушима Стіна», «Софія Премудрість Божа», «Успіння Пресвятої Богородиці», «Богородиця Печерська з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм», «Благовіщення», «Богородиця Всіх Скорботних Радість», «Собор Пресвятої Богородиці» отримали особливу київську редакцію.

Тема чернецтва — ще одна з домінантних у київському образотворчому мистецтві, так само догматично тісно пов'язана як з ідеєю — концепцією Христа Розп'ятого, так і з Богородичними мотивами. Відмічено, що святі Отці Печерські стають «утіленням загально християнського світового ідеалу» (прот. Олександр Мень), а матеріали Патерика, його сюжетно завершені оповідання стають змістом для складання іконографії багатьох сюжетів, пов'язаних із зображенням святих преподобних Отців Печерських.

Встановлено, що провідними творами, на які орієнтувалися іконописці майстерень Києва, були ікони, створені для іконостасів Києво-Печерської Лаври. В них сучасники вбачали видатні пам'ятки сакрального живопису, що слугували за образотворчі зразки. Багато в чому вони стали знаковими у київському іконописі того часу та набули свого роду статусу канону. До того ж для лаврського іконопису таким каноном традиційно була грецька ікона, як зразок натхненного Богом сакрального мистецтва.

У другому розділі «Художня культура Києва» на підставі аналізу оприлюднених джерел та окремих збережених культурних артефактів з достовірним київським походженням здійснено хронотоп історії предмета дослідження.

У підрозділі 2.1 «*Іконопис Києва доби Середньовіччя (кінця X — першої половини XVI ст.) і раннього Нового часу (друга половина XVI–XVII ст.)*» розглянуто пам'ятки художньої культури Києва, що стали яскравим виразом духовної і моральної величності православ'я, вкоріненого на землях Київської Русі. Відзначено, що у художніх формах образотворчого мистецтва знайшли своє відображення буттєвість людини того часу і її уявлення про вічне життя та спасіння. Епічні церковні, історичні та літургійні образи, що втілені у матеріалі, стали видимим одкровенням євангельської розповіді.

Образотворче мистецтво Києва великокняжого періоду (кінця X — першої половини XIII ст.) представлено, переважно, творами монументального малярства — фрагментами фресок Десятинної церкви, 989–996 рр.; мозаїками і фресками Софійського собору, 1037–1040-ві рр., Михайлівського собору Видубицького монастиря, 1089 р., Михайлівського Золотоверхого собору, 1112–1113 рр.; фрескою «Явлення Христа на Тіверіадському озері» зі Спаса на Берестові, 1113–1125 рр.; фресковим циклом Кирилівської церкви, третьої чверті XIII ст. Вважають, що стилістика й іконографія вітчизняних творів демонструють орієнтацію на візантійське мистецтво, а коло київських художніх артілей, які були дотичні до їхнього втілення, становили запрошені або осідлі у Києві грецькі майстри та їхні учні й помічники з київського осередку.

Аналіз тексту Патерика Києво-Печерського дозволив виокремити групу оповідань, що містять опис ікон, фресок, мозаїк і відомості про працю іконописців місцевої традиції та привезені пам'ятки. У розділі «Про прихід церковних майстрів із Царгорода до Антонія й Феодосія» йдеться про головну святиню монастиря — ікону «Успіння Пресвятої Богородиці», яка була писана у Константинополі, за візантійською іконографією, технікою та технологією того часу (XI ст.). У частині Патерика «Про прихід іконописців із Царгорода до ігумена Никона» розповідається про ікони із зображенням прпп. Антонія і

Феодосія, що вразили своєю портретністю «майстрів церковних з Царгорода». Портретність ликів прпп. Антонія і Феодосія, яку вперше відзначено у Патерику, згодом, як художня особливість образів святих, отримала продовження і стала стійкою образотворчою традицією в іконах та гравюрах, що були створені у майстернях Києво-Печерської лаври. У цьому ж Слові вперше згадано і про місцевий (київський) зразок (канон): великий князь Володимир Мономах видав хартію, яка наказувала іконописцям для написання образів брати за взірць ікони Печерської Успенської церкви. У главі «Про преподобного Спиридона Проскурника та про Алімпія Іконописця» мовиться про те, що прп. Аліпій був учнем грецьких майстрів і разом з ними брав участь в оздобленні Великої церкви мозаїкою. Згодом прп. Аліпій був також і реставратором: сказання свідчить, що він просив своїх друзів приносити до нього застарілі ікони, поновляв їх, а потім образи ставили на місце. Святий іконописець творив не тільки для Лаври, але і на прохання жителів Києва: адже побудував церкву на Подолі та замовив сім ікон — образ Спаса Нерукотворного, Богородиці та святих, дві з яких призначено для намісного ряду, а п'ять — для деісусного. Життєпис також проливав світло на існування у стінах Лаври іконописців київської традиції та вишколу, що брали підряди на писання образів від мешканців Києва. Проте послідовний аналіз писемних джерел дав змогу зробити такі висновки: мистецтво кінця X — першої половини XIII ст. — це час створення великих княжих і монастирських соборів, коли залучають велику кількість грецьких (візантійських) і київських майстрів. Києво-Печерська лавра зосереджує у своїх стінах пам'ятки візантійської і західноєвропейської («латинської») культури, а також книжників та іконописців, які, опановуючи переважно грецьку традицію, водночас утворювали та затверджували місцеву (київську).

Надалі мистецтво періоду удільних князівств (другої половини XIII — першої половини XVI ст.) продовжило традиції, що виникли після утвердження в Україні православ'я та постання на візантійській основі власної художньої культури. Пам'ятки, що репрезентують київське мистецтво того часу — ікона «Богородиця Печерська з предстоячими прпп. Антонієм та Феодосієм Печерськими», 1288 р., поліхромні кам'яні рельєфи «Триптих із зображенням Богородиці Оранти, прпп. Антонія і Феодосія», 1470, «Богородиця Оранта», XV ст., — є зразком продовження візантійської традиції і її втілення на основі київського матеріалу.

Мистецьке життя Києва другої половини XVI–XVII ст. формувалося у полеміці спротиву католицизму й експансії полонізаційних процесів. Через політичні зсуви змінилися і ті соціальні верстви, від яких залежав розвиток мистецтва. Основне значення тоді мали представники козацтва, як меценати та захисники православної віри, а також і церковні діячі — архімандрити та митрополити великих монастирів, управителі обителі та хранителі благочестя. Про художню культуру того часу більш-менш цілісне уявлення можливо отримати, аналізуючи свідоцтва про побутування Києво-Межигірського Спасо-Преображенського чоловічого монастиря. Стосовно оздоблення храмів відомо, що дорогоцінне начиння, «ікони доброго письма», службові та духовні книги

привозили ченці від Патріарха Іоакима з Москви. Настінний живопис храму Преображення Господнього виконано «по гравюрах лицьових Біблії Піскатора і Біблії Вайгеля». Тобто можна говорити про паралельне існування різних мистецьких тенденцій: візантійсько-києворуської-грецької, пов'язаної із привезеними пам'ятками і власне київської, яка паралельно з візантінірующою культурою використовує і мотиви із західноєвропейської графіки.

У художній культурі Києва з 10-х рр. XVII ст. ключова роль стала належати Києво-Печерській лаврі. Початок духовного і культурного відродження монастиря пов'язаний з ім'ям Єлисея Плетенецького (†1624), архімандрита і засновника друкарні Києво-Печерської лаври та Київського братства, який залучив до Києва перекладачів, іконописців і друкарів. Обитель стала центром духовного та культурно-освітнього руху. Саме гравюра поступово почала визначати стиль художньої культури Києва. Книжкові гравюри означеного періоду являють собою сюжетно довершені оповідання, відтворюють головні святині Києва і монастиря, надають виразне уявлення про життя подвижників й мають вирішальне значення як першоджерела композиції в іконописі та витворів декоративно-ужиткового мистецтва. Зі свого боку, тексти книг також слугували джерелами для виникнення нових зразків іконографії, передусім різноманітних композицій Богоматері, зображень преподобних отців Печерських і їхніх житій. З'явившись у книжковій графіці XVII ст., ці сюжети стали найпопулярнішими взірцями для іконописців на довгий час, аж до XIX ст. зокрема.

Пам'ятки іконопису Києва середині — другої половини XVII ст., як і храмові іконостасні ансамблі, на жаль, не збереглися до сьогодні, але відомі за спогадами й описами зі щоденника архідиякона Павла Алеппського († 1669). Аналіз розповіді дав змогу виявити відомості про втрачені пам'ятки художньої культури Києва XVII ст., реконструювати їхнє побутування і зв'язати із творами, що збереглися до наших днів. Втрачені композиції «Притча про багача і Лазаря» та постать св. Іоанна Милостивого, патріарха Олександрійського, що одягнений у чернечий одяг і роздає милостиню на дверях Троїцької надбрамної церкви дозволяють уявити гравюра «Вигнання Лазаря з бенкету багатія», 1646 р. Теодора Галле (1571–1633), що стала, ймовірно, першоджерелом, та малюнок «Притча про багача і Лазаря», в альбомі навчальних малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, який, можливо, був учнівської копією цієї композиції, а також ікона «Святитель Іоанн Милостивий» (1704, іконописець Уланов Кирило Іванов, в чернецтві — Корнилій), котра до дрібниць співпадає з описом й також дає уявлення про композицію, що не збереглася. Інша група пам'яток, на яку звернув увагу Павло Алеппський, — ікони Господа і Богородиці з Великої церкви. До нашого часу збереглася ікона подібної композиційної структури з образом прп. Антонія, з рамою, в яку вмонтовано медальйони з зображеннями святих; ікона ця розташована над кенотафом прп. Антонія в Ближніх печерах. Ікони з фондової колекції НКПШЗ: «Богоматір Куп'ятицька зі святителями Григорієм Богословом, Василієм Великим, Іоанном Златоустим, Миколою Чудотворцем», «Се skinія Божа, се человекі», «Архангел» і «Бог Отець», що знайдені під час розкопок

руїн Успенського собору є аналогами тих, які описує Павло Алеппський на полях кіоту ікони Богородиці. Літературним першоджерелом для сюжету на нижній частині, який описав Павло Алеппський, є текст від Іоанна «Христос Добрий Пастир» (Ін. 10:1-16), а взірцем слугувала однойменна гравюра близько 1652 р. Юліуса Гольциуса (Julius Goltzius, 1555–1595). Ця гравюра увійшла в альбом Біблії Піскатора (ІР НБУВ. Ф. 229, од. зб. № 24), який належав іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври. Також Павло Алеппський зазначив і застосування таких ефектних прийомів, як нанесення органічних кольорових лаків — червоного, синього, зеленого — поверх сріблення і позолоти. Це наближує техніку та технологію створення іконостаса до творів з поліхромної скульптури Італії, Іспанії, Польщі доби Ренесансу. На основі опису київських пам'яток Павлом Алеппським можна говорити про те, що символічне та техніко-технологічне розмаїття в оформленні майже одночасне з європейським мистецтвом.

Отже, якщо іконопис Києва доби Середньовіччя характеризується релігійними та мистецькими контактами з Візантією і своєрідним відгуком на великі ідеї візантійської духовності, то у XVII ст. постає власна яскрава інтелектуально-образна культура. Формальна образна система спиралася на європейські образотворчі джерела (гравюри і картини), інтелектуальна діяльність ґрунтується на засадах православ'я, взятого від Візантії.

У підрозділі 2.2 «Лаврська іконописна школа за доби бароко» згідно з опублікованими й архівними даними, проведена культурологічна реконструкція діяльності майстерні.

З'ясовано, що до 1763 р. в Лаврі проводили «келійні малярні навчання», тобто окремі ченці-іконописці навчали своїх послухників. Але, уже тоді лаврських майстрів вважали представниками авторитетної корпорації. Першим на посаді очільника лаврської майстерні згадується Феоктист Павловський, начальник «келійних малярень» з 1730 до 1744 р. Протягом 1744–1755 рр. майстерню очолював Алімпій (Галик). 1763 р. за розпорядженням архімандрита Зосими Валькевича та на підставі рішення Духовного собору келійне навчання було замінено «єдиною тільки малярнею... і під нею для монастирської роботи завжди десять молодиків і двадцять учнів...». Начальником реорганізованої «малярні» було призначено ієромонаха Захарію Голубовського, що фактично працював уже з 1755 р. і якого згадували на цій посаді з 1768 і до 1776 р.

Виявлено факти, що свідчать про значення лаврських іконописних майстерень у православному художньому світі. Так, 1655 р. в Москву за царським указом прибуло два «сницарі» з Києво-Печерського монастиря, старець Север'ян Зінкеєв і його помічник Прокопій Остапов. 1724 р. болгарин Арсеній Михайлов вирішив навчатися живопису в Києво-Печерській лаврі. 1742 р. прибув для опанування «іконописної науки» серб Федір Степанов. Малюнки учня школи Києво-Печерської лаври, серба Іоанна Поповича, який був автором іконостаса церкви Св. Миколая у Сегедині, датовано 1751–1753 рр. 1755 р. грек Микола Апостол із м. Охріда, прибувши до Києва з грецьким архімандритом Софонієм, подав прохання про призначення його в Лавру для навчання іконопису. Архімандрит Лаври Лука Білоусович визначив прохача до

іконописця Антона Підгорецького для навчання його «тільки з грецької». 1755 р. єпископ могильовський Георгій Кониський прислав до Лаври на зимовий час для удосконалення в іконописі ієромонаха Свято-Богоявленського Могильово-Братського монастиря Йосипа. У 1756–1763 рр. продовжив студії в лаврській іконописній школі Симеон Балтич із сербського монастиря Хопово. Близько 1760 р. закінчив навчання в Києво-Печерській лаврі серб Стефан Тенецький, автор іконостаса Св. Георгія (1763) у Пешті. Київський живописець Василь Романович заснував іконописну школу в монастирі Хопово, а київський іконописець Іван Васильович, художник Карловацького Патріарха Арсенія IV, написав престольні ікони у монастирі Крушедол (1744), монастирі Боджані (1747) і виконав стінопис у співдружності з Васо Остоїчем у приділі Крушедольського монастиря (нині — Сербія).

Визначено, що з усіх іконописних центрів і майстерень Києва XVIII ст. тільки іконописна школа Києво-Печерської лаври створила свою власну художню традицію. Про це красномовно свідчать пам'ятки, що вийшли з майстерень Києво-Печерської лаври, які вирізняються стійкою стилістикою протягом більш ніж століття.

У підрозділі 2.3 «*Іконописні майстерні Києва кінця XVII–XVIII ст.*» на основі аналізу оприлюднених культурологічних джерел та в хронологічній послідовності розглянуто діяльність провідних іконописних майстерень Києва.

Аналіз джерел показав, що на території Києва протягом усього XVIII ст., крім іконописних майстерень Києво-Печерської лаври, працювали гравери, художники-самоуки з Києво-Могилянської академії, «молодики» з іконописної майстерні Софійського монастиря; свою майстерню мав Троїцький лікарняний монастир; існувала школа живопису при літній резиденції київського митрополита на Кудрявці; міський магістрат мав художників для власних потреб; іконописні майстерні ремісничо-цехового характеру знаходилися на Подолі.

«Кафедральна Києво-Софійська малярня» була другим великим художнім центром у Києві. Свого стилю майстерня не виробила, але завдяки тому, що до робіт залучали провідних іконописців свого часу, художній рівень творів був досить високим. Її майстри орієнтувались зокрема на картини художників італійського живопису.

Документальні свідчення про діяльність київського іконописного цеху припадають на другу половину XVIII ст. Цех підкорявся Києво-Подільському магістрату, налічував близько ста п'ятдесяти майстрів (різьбярів, позолотників, іконописців / живописців), які жили переважно на Подолі та виробляли продукцію, розраховану головним чином на паломників. Також подільські майстри долучалися до виконання масштабних декоративних робіт і писали вкладні ікони в подільські церкви.

Доведено, що традиційна артільна система праці та інтенсивна міграція художників породила строкатий і рухливий склад іконописних майстерень Києва. Поодинокі пам'ятки та грандіозні іконостасні ансамблі створювали майстри, об'єднані на час роботи замовленням для виконання лише у загальних територіальних межах. Проте іконописні майстерні Києво-Печерської Лаври мали статус та значення організаційного центру мистецького життя Києва.

Монастир як основний замовник скеровував розвиток іконописної справи не тільки в координатах міста, але й у периферійних художніх центрах, а також на Лівобережній Україні та в південнослов'янських православних державах — Сербії, Болгарії, Угорщині. В друкарні Києво-Печерської Лаври вже в середині XVII ст. був налагоджений процес виробництва друкованих «зразків», що слугували для написання ікон.

У третьому розділі **«Художні особливості та іконографія пам'яток кінця XVII — першої третини XVIII ст.»** осмислено специфіку зображення ікон іконостаса Троїцької надбрамної церкви, що зберігся *in situ* на території Києво-Печерської лаври, а також ікон, що дійшли до нашого часу поза іконостасними ансамблями, — це образи святкового ряду головного іконостаса та картуші іконостаса переднього притвору Успенського собору.

Також у роботі охоплено ікони з іконостаса печерної церкви Прп. Варлаама Печерського й образи рубежу XVII–XVIII ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах, — обидва іконостаси не збереглися.

Розгляд характерних рис цих ікон, а саме: композиції, іконографії, орнаменту та техніки живопису, в хронологічній послідовності дав змогу вичленувати ознаки «консервативної» традиції та прикмети «нових» тенденцій, а також визначити характер їхньої взаємодії в образах київських іконостасів кінця XVII — першої третини XVIII ст. Також виявлено взаємозв'язок між віронавчальною функцією ікони, її вербальним і живописним образом.

У підрозділі 3.1 *«Ікони з іконостаса 1691 р. печерної церкви Прп. Варлаама Печерського у Ближніх печерах»* розглядається пізнавальна функція ікон, в якій виділено два аспекти: інформативно-розповідний і гносеологічний.

З'ясовано, що у зображенні на іконі «Христос Архієрей з предстоячими святителями Іоанном Златоустим і Василієм Великим» зроблено акцент на архієрейському служінні Христа як глави Церкви земної та небесної. В основу композицій ікон «Богородиця Печерська з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм Печерськими» і «Прп. Варлаам, ігумен Печерський з житійними клеймами» покладено гравюри з Патерика 1661 р. «Одкровення Симона про створення церкви» та, відповідно, однойменна гравюра «Прп. Варлаам Печерський з в житії». Іконографічна програма ікони «Прп. Варлаам Хутинський, вмч. Іоанн Воїн і прп. Варлаам Печерський» має патрональний характер: ктитором церкви, яка закладена на мощах прп. Варлаама Печерського, першого ігумена Києво-Печерського монастиря, був митрополит Київський та Галицький Варлаам (Ясинський). Аналізуючи соціокультурну інформацію, закріплену в іконографічному досвіді, можливо говорити про роль особистості (тут митр. Варлаама Ясинського) як про со-творця культури.

У підрозділі 3.2 *«Ікони з іконостаса 1700 р. церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах»* розбираються художні особливості та ікон «Христос Вседержитель», «Богородиця Одигітрія», «Прп. Антоній Печерський», «Прп. Феодосій Печерський» і «Воздвиження Чесного Хреста з прпп. Антонієм, Феодосієм і Варлаамом Печерськими»

Доведено, що особливості іконографії ікони «Христос Вседержитель» співвідносяться з іконографічним типом Ісус Христос «Великий Архієрей» та з

темою Небесної літургії. Образ «Богородиця Одигітрія» створено на основі трьох іконографічних зразків: оригіналу чудотворної ікони Богородиці Іллінської Чернігівської 1658 р. і її граверного зображення з «Руна зрошеного» 1683 р., а також ікони з іконостаса Успенського собору Єлецького монастиря 1697 р. Зразки приніс до Лаври та ввів до іконописного обігу свт. Димитрій Ростовський, який був безпосередньо пов'язаний своїм служінням і життям зі святинями Чернігівської та Київської земель. Загальна композиційна схема зображень на іконах «Прп. Антоній Печерський» і «Прп. Феодосій Печерський» запозичена з гравюр Патерика 1661 р.; характерна деталь іконографії преподобних на лаврських іконах взагалі та з Хрестовоздвиженської церкви зокрема — наявність вервиці — символу чернечого молитовного подвигу. На іконі «Воздвиження Чесного Хреста з прпп. Антонієм, Феодосієм і Варлаамом Печерськими» за допомогою восьми самостійних сюжетів, об'єднаних форматом ікони, відтворюється об'ємне, розгорнуте оповідання — «Сказання» або «Слово» про історію пошуку, набуття та воздвиження Чесного Животворного Хреста Господнього — найважливішої теми в історії християнської культури. Літературною основою образотворчого оповідання слугувало «Сказання про Воздвиження Чесного і Животворного Хреста Господнього» свт. Димитрія Ростовського. Внесення зображень прпп. Антонія, Феодосія і Варлаама Печерських в іконографічну програму Воздвиження Чесного Хреста пов'язано з діяльністю митр. Варлаама (Ясинського).

У підрозділі 3.3 *«Ікони з головного іконостаса 1719–1729 рр. та картуші іконостаса з переднього притвору Успенського собору»* аналізується дуалістичність образів «Собор Преподобних Печерських», «Різдво Христове», «Стрітення», «Хрещення», «В'їзд до Єрусалиму», «Тайна вечеря», «Успіння», «Вознесіння» і «Зішестя Святого Духа», «Преображення» «Дари Святого Духа. Розум», «Дари Святого Духа. Міць», «Дари Святого Духа. Рада», «Таїнства. Миропомазання», «Таїнства. Єлеосвячення», «Таїнства. Покаяння», «Таїнства. Священство», «Таїнства. Святе Хрещення», в яких художньому зображенню тотожний сакральний прототип.

Визначено, що в іконографії, композиції та колориті ікон дають про себе знати різні перехресні європейські впливи. Попри усю традиційність цієї групи пам'яток з техніки і технології, відхід від візантійства здійснено в іконографії у бік європейського звичаю вносити в композицію мізансцени з реального життя, насичені гротесковими персонажами, театральними мініатюрами, та наділяти зображених виразними, а часом й афективними жестами; загалом відбувається проникнення театральності в живопис як невід'ємної частини сакральної і містичної частини культури бароко. В живописі ікон картушів графічність і гладкість традиційної іконної техніки поступаються місцем відкритій і рухомій фактурі фарбового шару, що складається з окремих об'ємних і опуклих мазків чистого кольору. Кожен сюжет у картуші являє собою образотворчу алегорію; написи на сувоях, угорі зображення, розкривають морально-догматичний смисл зображення.

Щодо інтерпретування в композиціях ікон та картуші іконостаса з Успенського собору європейської гравюри як іконографічного джерела слід

зауважити: оскільки кожен майстер був творчої особистістю, то і у творах бачимо різні впливи, які позначено особистими пристрастями у виборі джерел запозичень, що зі свого боку породжувало розмаїття принципів їхнього тлумачення. Але головним лишався принцип, за яким європейська іконографія під впливом православної традиції видозмінювалася, а елементи європейського образотворчого мистецтва набували нового змісту.

У підрозділі 3.4 *«Ікони з іконостаса 1734–1735 рр. Троїцької надбрамної церкви»* доведено, що схема розміщення композицій у центральній частині іконостаса («Спас Нерукотворний» — «Тайна вечеря» — «Трійця Новозавітна» — «Дух Святий») та їхні іконографічні особливості — «Спас Нерукотворний» в іконографічному типі «Плат Вероніки», що акцентує жертву на Хресті; «Тайна вечеря», де зображений Христос, який ламає хліб, що означає встановлення Таїнства Євхаристії як безкровної Жертви; «Трійця Новозавітна», де написом над іконою і винесенням зображення Духа Святого за межі загальної образотворчої композиції іконостаса підкреслена монархія Бога Отця, і, нарешті, «Дух Святий», зображення якого піднесене в найвищу точку іконостаса і який панує над усім і над вся, — свідчать про літургійний принцип побудови, що відображає в послідовності сюжетів містерію священнодійства. Права та ліва частини іконостаса організовані за принципом парності — системи дзеркального зіставлення і не мають жодних домінант. В облаштуванні їхнього простору використано історичний принцип побудови: від верхнього ряду ікон з праотцями та пророками із образом «Св. Трійці» в його центрі, через апостольський ряд з іконою, знову-таки «Св. Трійці» і «Тайної вечері», до святкового ряду з центральною композицією «Спас Нерукотворний» і, нарешті, до місцевого і цокольного рядів, центром яких є Царські врата. У розміщенні ікон місцевого та цокольного ряду також виявлено певний порядок: вони влаштовані з боків від Царських врат, над кожною місцевою іконою, на архітраві, розміщений напис в картуші; під кожною місцевою іконою на цоколі іконостаса бачимо образ на дошці фігурної форми з супутнім сюжетом.

Встановлено, що ікони на полотні зі зворотного боку іконостаса — «Апп. Петро і Іоанн біля Гробу Господнього», «Зцілення жінки кровоточивої», «Розп'яття», «Зустріч Авраама та Мелхиседека», «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Спаситель надає апостолам владу зціляти недужих» є достатньо новаторськими з іконографічного погляду композиціями; іконописці, прагнучи гранично ілюструвати словесні першоджерела: Діяння апостолів — «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Спаситель надає апостолам владу зціляти недужих», Зачала — «Апп. Петро і Іоанн біля Гробу Господнього», «Зцілення жінки кровоточивої» або догмати (Таїнство Євхаристії) — «Розп'яття», «Зустріч Авраама та Мелхиседека», створюють, по суті, новий образотворчий канон.

Отже, за результатами огляду генезису, специфіки, світоглядного змісту та художніх особливостей розглянутих київських пам'яток кінця XVII — першої третини XVIII ст. дає підстави стверджувати, що традиційна іконописна техніка та іконографія зберігалися переважно в іконах місцевого ряду. Вплив європейської гравюри проявляється в іконах, які були розміщені в

периферійних частинах іконостаса (святкових і цокольних рядах, іконостасах бічних віктарів, зворотних боків іконостасів). Саме в першій третині XVIII ст. і згодом живописний напрямок в київському іконописі стає доміантним.

У четвертому розділі **«Елементи традиції та нові тенденції: особливості трактування образу з другої чверті й до кінця XVIII ст.»** виявлено, що з другої чверті XVIII ст., в художній культурі Києва переважає стан так званого вільного вибору, коли для створення одного твору або ансамблю залучали форми та мотиви з двох, що паралельно існували, художніх систем — композиційних схем традиційного (візантійського і грецького) іконопису й живописно-пластичної системи європейської релігійної картини.

Доведено, що у сфері історичного досвіду іконографії майстри ікон того часу значно розширили традиційне коло джерел — книжкова та станкова київська та чернігівська друкована гравюра, гравюри лицьових західно-європейських Біблій — та звернулися до копіювання гравюр, що репродукують твори італійських митців болонської школи напряму маньєризму (Доменікіно Цамп'єрі) і фламандських живописців XVII ст. (П.-П. Рубенс, А. ван Дейк).

У підрозділі 4.1 *«Ікони іконостаса 1731–1754 рр. собору Софії Київської»* зроблено реконструкцію смислових зв'язків усередині іконостаса та визначено основну сакральну тему, якій підпорядковані архітектурні, живописні й декоративні форми іконостаса — це догмат Православної Церкви про Божу Матір.

Встановлено, що в іконографічній програмі та живописно-пластичній декорації іконостаса саме образ Богородиці відіграє найважливішу смислову роль: уцілілі ікони та фрагменти декоративного оформлення, як грані єдиного художнього образу, дають змогу відтворити й інтерпретувати колись монументальний і багатоскладовий символічний текст, де основна тема — образ Божої Матері — передається та багаторазово посилюється взаємодією архітектурних, живописних, пластичних мотивів, доповнених текстами, що розкривають сенс і зміст основної ідеї.

Розглянуто сакральне-естетичне різноманіття ікон намісного ряду «Господь Вседержитель», «Богоматір з Немовлям», «Ієрархи віри» і храмову ікону «Свята Софія Премудрість Божа», які є зразками консервативної іконографії. Доведено, що композиції ікон «Ієрархи віри» та «Свята Софія Премудрість Божа», в основу яких покладено догматичне богослов'я, є плід витонченої богословської думки й іконографічної творчості. Обширні написи-коментарі, що супроводжують зображення, пояснюють не тільки його догматичну основу, а й суть самої образотворчої символіки.

Отже, київські ізводи образів «Софії Премудрості Божої» та «Ієрархи віри» знаменують собою нову епоху в іконописі Києва — епоху цілком новаторських композицій, в які автори намагаються вмістити вічні, об'явлені Богом істини та духовний досвід нації.

Проведено стилістичний і іконографічний аналіз пари ікон «Іоанн Богослов» і «Богородиця — Симеонове проречення» та диптиху «Різдво Пресвятої Богородиці» і «Собор Пресвятої Богородиці». Обґрунтовано, що «Іоанн Богослов» і «Богородиця — Симеонове проречення» є прекрасними

зразками болонського маньєризму в інтерпретації українського майстра, а «Різдво Пресвятої Богородиці» і «Собор Пресвятої Богородиці» виконані в дусі переакадемічної традиції середини XVIII ст. Майстер, що писав ці ікони, був натхненний образами та сюжетами, які йому належало зобразити та намагався показати яскраві та складні емоції, які відчують персонажі, плюс містицизм подій, що відбуваються. Ця обставина змусила його шукати зразки в живописі більш відкритого почуттям, ніж класична православна ікона; таким живописом став італійський. Найбільш співзвучними відчуттям художників виявилися твори маньєристичного мистецтва, зокрема болонської школи з їхніми персонажами, що наділені неспокоїною експресією та перебували в екстатичних станах. Інтерпретуючи риси класичного італійського маньєризму в живописі ікон, майстри запозичують такі мальовничі прийоми, як подовжені пропорції фігур і афективні жести, чим розраховують на глядацький відгук у відповідь на те, що відбувається.

З'ясовано, що архітектура іконостаса побудована на поєднанні трьох основних величин, кожна з яких становить закінчений об'єм зі своєю вертикаллю та висотною домінантою. Поділ іконостаса на три частини відповідав трьом нефам собору — головному престолу Різдва Богородиці, жертovníку та дияконнику — бічному вітвареві Іоакима й Анни, а об'єднувала їх в єдине ціле огорода та простір солеї.

Доведено, що ідейно-символічною програмою іконостасу є зближення образу Софії з образом Діви Марії Богородиці (митроп. Євгеній (Болховітінов)). Означено, що завдяки надзвичайно продуманій іконографічній програмі іконостаса — така, що відображає Маріологічний цикл, структура набуває композиційної та художньо-пластичної цілісності, коли жоден з елементів не може бути замінений, оскільки він набуває унікального сенсу тільки в одному-єдиному неповторному поєднанні з іншими елементами.

Вияснено, що полістилізм в живописі іконостаса Софії Київської зумовлений тим, що створювався ансамбль протягом понад чверть століття (1730-ті — 1754) і припав на перехідний період, коли відбувалася зміна одного типу мистецтва («традиційного» іконопису) іншим («життєподібним» / «живописним», наближеним до станкової релігійної картини).

У підрозділі 4.2 *«Ікони з іконостаса 1741 р. церкви Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської Лаври»* образи «Собор архістратиґа Михаїла та всіх Небесних Сил безтілесних», «Ли́ки мучениць», «Ли́ки праотців», «Ли́ки святи́телів», «Ли́ки мучеників», «Ли́ки патріархів», «Стрі́тєння Господнє» і «Воскресіння Лазаря»; «Спас Нерукотворний на убрусі (Мандиліон)»; «Св. рівноап. великого князя Володимира» і «Св. рівноап. великого царя Константина», «Отроча Іоанн Предтеча у пустелі», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Ковчег За́віту», «И свѣтитъ всѣмъ, ѡже въ хра́минѣ [суть]», «Чудесний улов», «Сїи сѣть двѣ ма́слицы предъ Бѡгомъ землі стояща», «Духовна аптека» розглядаються як певний семіотичний пласт, явлений в творах, але такий що зберігає платонічну піднесену автономність.

Аналіз іконографії та стилістики збережених творів дає змогу говорити про ікони іконостаса церкви Всіх Святих як про ще одну датовану і безсумнівну

пам'ятку іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, який найбільш повно відображає семіотичну і ціннісно-сміслову систему виконання сакральнолітургійної функції. Малюнок постатей «Богородиці з Немовлям», «Христа», «Рівноап. кн. Володимира» і «Рівноап. царя Константина», «Архістратиґа Михаїла», образів св. мучениць і св. мучеників, св. патріархів і св. праотців мають прямі аналогії в малюнках учнів лаврської школи. Риси обличчя кн. Володимира і царя Константина, Спаса Нерукотворного над Царськими вратами, св. патріархів і св. праотців, їхнє світлотіньове моделювання та живописна карнація подібні до ликів з ікон іконостасів печерних церков рубежу XVII–XVIII ст. Лики св. мучеників, св. мучениць й архістратиґа Михаїла виконано за італійським зразком: це округлі, миловидні, висвітлені обличчя, з ідеально правильними рисами античних статуй в маньєристичному стилі. Оскільки у «куншти» лаврських майстрів ці образи потрапили з гравюр, що зроблені з полотен Рафаеля і Доменікіно, то в живописі лики набувають статуарного трактування завдяки спрощеному світлотіньовому моделюванню та тональності. Загалом усі зображення виконано в техніці олійного живопису і в дусі формальної традиції болонської Академії (пластичне трактування ликів), яка суміщена з принципами парсуни. Звідси йдуть складні візерунки на вбранні, виготовлені з особливою старанністю, внесення в композицію сувоїв зі словами молитви, абстрактний фон, що не передає глибини простору; прямостоячі, нерухомі фігури згруповані на одній площині. Цілісність ансамблю досягається нібито акордністю композиції. Для цього використано такі прийоми, як симетрію або принцип «парності» — свого роду взаємне доповнення зображень, що розміщені симетрично відносно один до одного, згідно з ієрархією. На відміну від живопису ансамблю іконостаса Троїцької надбрамної церкви, який пронизаний динамікою і об'єднаний дією, загальну композицію іконостаса в церкві Всіх Святих можна визначити як «предстояння»; нейтральні, абстрактні фони на іконах підсилюють відчуття статичності. Враховуючи той факт, що іконостас церкви Всіх Святих створювали майже услід за Троїцькою надбрамною, необхідно відзначити ту обставину, що вже на межі першої та другої третини XVIII ст. виникає зовсім інше розуміння форм зображення у сакральному живописі.

У підрозділі 4.3 *«Ікони з іконостаса 1760 р. печерної церкви Прп. Феодосія у Дальніх печерах»* найраніший за часом з мідних карбованих печерних іконостасів Лаври презентує історичну спадкоємність у збереженні і трансляції культурних цінностей і смислів. Він зберігся дотепер у своїй незмінності, без суттєвих втрат і спотворень, що засвідчує про автентичність та становить особливу цінність для дослідників.

Доведено, що в архітектурному плані іконостас це в кілька рядів стіна, що наглухо приховує простір вітваря; складається з намісного, цокольного, святкового і деісусного чинів; до останнього в єдиний об'єм додано пророчий й апостольські чини. Кожний архітектурний об'єм в іконостасі містить в собі пластично оформлену, завершену ідею.

За художніми особливостями зображення тісно зв'язані з іконописом: зберігається ідеальність образів, статичність пози, площинне візерункове письмо у

вбранні, орнамент, виконаний у техніці мініатюри, рясне використання золота та кольорових лаків, наявність атрибутів. Однак обличчя різняться відчутною емоційною і мімічною індивідуальністю та ще більш посиленою, живописною пластикою.

Встановлено, що зображення євангелістів у медальйонах Царських врат «Св. ап. євангеліст Матфей», «Св. ап. євангеліст Іоанн Богослов», «Св. ап. євангеліст Марко», «Св. ап. євангеліст Лука», демонструють стійку іконографічну традицію в оформленні врат, властиву київським пам'яткам кінця XVII — протягом XVIII ст. Про оригінальність іконографічної програми Царських врат іконостаса церкви Прп. Феодосія свідчить той факт, що на них відсутня композиція Благовіщення, а раніше за часом їх вінчав зверху хрест (нині втрачено) з гравійованими зображеннями Розп'яття Спасителя, обабіч Божої Матері й Іоанна Богослова, а вгорі сонця і місяця.

З'ясовано, що святковий ряд, так само становить окремий архітектурний об'єм: від аттика (згори) і від ікон місцевого ряду (знизу) він відокремлений карбованим орнаментальним фризом; композиції в межах святкового ряду поділені між собою тонкими напівколонками, а кожна пара сюжетів — масивними напівколонками, які знаходять продовження в вертикалях місцевого ряду; тобто кожний сюжет має обрамлення. Доведено, що ця композиція робить святковий ряд схожим за архітектурною композицією на синайські празникові епістолії, де характерною особливістю є розміщення кожного із сюжетів в арці, що спирається на колонки, причому останні разом з аркою слугують якби обрамленням для зображеного в його межах епізоду.

Означено, що у шести іконах намісного ряду — «Христос Вседержитель», «Богородиця з Немовлям», «Прп. Антоній Печерський», «Прп. Феодосій Печерський», «Архістратиг Михаїл», «Прп. Ігнатій Печерський» художник застосував традиційну та просту композиційну схему: коли фігури представлені на повний зріст, фронтально, на гладкому золотому фоні. Зазначено, що кожна ікона намісного ряду за допомогою напису, розташованого під нею, пов'язана певним змістом з іконою цокольного ряду.

Отже, стиль і технологія лаврської школи іконопису на металі, що спостерігаємо в пам'ятках з кінця XVII ст., не зазнає суттєвих змін. Однак на зміну вишуканому ренесансному та пишному барочному орнаменту в декоруванні застосовують простий гладкий фон, профільовані рамки та стовпчики, прикрашені тонкими пагонами аканта в поєднанні з чотирипелюстковими розетками. «Живописна» традиція, яку спостерігаємо в моделюванні ликів на іконах з іконостасів печерних храмів з кінця XVII ст., простежується в зображеннях на іконах намісного ряду протягом усього XVIII ст.

У підрозділі 4.4 *«Ікони з іконостаса 1767–1769 рр. церкви Воздвиження Чесного Хреста на Ближніх печерах»* розглянуто ікони «Воздвиження Чесного Хреста з прп. Антонієм, прп. Феодосієм, прп. Варлаамом Печерськими», «Введення Богородиці в храм», «Собор Києво-Печерських святих», «Собор святих Ближніх печер і первосвятителів землі Руської» особливістю яких є діалектика двох начал: сакрального, конфесійно-канонічного, і формального, запозиченого з європейської культури.

Зауважено, що за стилістикою розглянуті ікони належать до напряму, де стійко зберігається пласт іконопису і який протягом усього XVIII ст. був ніби «між іконою і картиною». Особливістю іконографії є те, що традиційна композиція ікон насичена мотивами з західноєвропейських гравюр.

Зазначено, що полотна зворотної сторони іконостаса Хрестовоздвиженської церкви відображають динаміку соціокультурних змін в суспільстві. Композиції «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Таїнство Євхаристії», «Омовіння ніг»; «Несення хреста», «Коронування терновим вінцем», «Моління про чашу»; «Бичування», «Розп'яття», «Взяття Христа під варту (Поцілунок Іуди)»; «П'єта» реалізовані в діалектичній єдності семіотичної сутності сакрального в художній культурі і суспільних процесів європеїзації в соціумі.

Виявлено іконографічні першоджерела композицій: «Омовіння ніг», що є копією роботи Ніколаса Бертена (1668–1736); «Коронування терновим вінцем», за основу якої взято гравюри Адамса Болсверта (1581–1659) і Уільяма Фейтгорна (1616–1691), виконані з однойменної картини Антоніса ван Дейка (1599–1641); «П'єта», що успадковує схему італійських барокових творів XVII ст.; «Бичування», де загальну композицію картини запозичив лаврський художник з гравюри Пітера Схюта (бл. 1619 — після 1660) «Бичування Христа» із серії гравюр «Новий Завіт» (Амстердам, 1659).

Отже, специфіка символіки розміщення ікон у вівтарній декорації та особливості іконографії дають змогу стверджувати, що вибір та композиція сюжетів визначалися літургійним контекстом. З'ясовані іконографічні першоджерела композицій допомагають простежити одну з головних тенденцій в образотворчому мистецтві Києва кінця XVII–XVIII ст. — коли використання західноєвропейської гравюри як зразків стає основним методом роботи, а гравійовані аркуші — найважливішим іконографічним матеріалом для створення власних творів.

У підрозділі 4.5 «*Ікони з іконостаса 1802 р. церкви Різдва Христового у Дальніх печерах*» проведено комплексний аналіз смислових зв'язків між зображеннями всередині іконостаса. Виявлено конструктивні особливості та відмінні ознаки іконографічної програми пам'ятки; здійснено мистецтвознавче дослідження іконних композицій і встановлено іконографічні першоджерела; загалом, сукупність компонентів демонструє сакрально-літургійний і семиотически-ціннісний культурний текст.

З'ясовано, що програма іконостаса має скорочений іконографічний склад: немає святкового ряду, апостольські і пророчі ряди умовно подано композиціями «Лици апостолів» і «Лици пророків». Однією з особливостей програми є те, що з кожною іконою місцевого ряду пов'язаний алегоричний сюжет. Привертає на себе увагу і відсутність традиційної композиції «Благовіщення» на стулках Царських врат.

Моделювання ликів ілюструє «живописний» напрям у лаврському іконописі. Лици Христа, Богородиці і Святих написано «живоподібно», із застосуванням пластичного моделювання, темного санкіру та з дотриманням ідеальних пропорцій. Цей стилістичний напрямок одержав назву «грецьке

письмо», яку вживали у своєму лексиконі київські дослідники ХІХ ст. — митр. Євгеній (Болховітінов), М. П. Істомін.

Констатовано, що в іконографічній програмі іконостаса, завдяки введенню в традиційну іконографію сюжетів додаткових сцен або деталей, отримали акцентуацію кілька тем: – насамперед композиція храмової ікони «Різдво Христове», що традиційно має христологічну спрямованість, додатково, через певні іконографічні особливості, стала пов'язаною з Євхаристійною (зображення оголеного Немовляти Христа на яслах відповідає образу Євхаристійної жертви на престолі), Троїчною (на главу Ісуса сходять промені Божого світла, виливаючись від Бога Отця і Духа Святого) та Богоявленською (благословення Богом Отцем) тематикою; – на іконі «Спас на престолі» золота митра-корона на главі Христа вказує водночас як на аспект Його архієрейського служіння, так і на Царське достоїнство; – тему пророцтв про пришествя у світ Сина Божого Месії і Спасителя, і народження Його по плоті від Діви сукупно виражено в завершальній композиції «Лици пророків»; – тема апостольського служіння отримує завершеність у композиції «Лици святих апостолів» та в іконі «Святий апостол первомученик Стефан»; – ікона «Трійця Новозавітна» зримо втілює тему «Троїчності як таємницю Єдиного Бога в трьох Особах» (Н. Сарагда).

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених завдань зроблено такі **висновки**:

1. Визначено теоретико-методологічні засади дослідження та ступінь вивченості проблеми розвитку київського іконопису в історіографії України.

Показано, що теоретико-методологічна основа дисертації має між-дисциплінарний характер і враховує наукові дослідження в естетиці, філософії, герменевтиці, семіотиці, історії та теорії культури, мистецтва. Наголосимо також, що однією з неодмінних умов вивчення є комплексний аналіз матеріалу. Тільки тоді можливо скласти загальне уявлення про епоху більш ніж столітнього існування та розвитку іконопису Нового часу у контексті художньої культури Києва. Проаналізовано ступінь вивченості в історіографії проблеми розвитку київського іконопису художній культурі Києва; в хронологічній послідовності викладено огляд досліджень і публікацій щодо іконопису у контексті художньої культури Києва кінця ХVІІ–ХVІІІ ст.

Доведено, що відомі пам'ятки занадто розрізнені або опубліковані фрагментарно й уривчасто; знання являють собою строкату картину фактів і припущень, термінологія нестійка; стилістичний аналіз переважно обмежений описом і позначенням належності деяких ікон до тієї чи іншої «манери»; вивчення іконографії зводиться до пошуку зразків і порівняння композиційних схем. На жаль, багато ікон мають помилкові назви та хибно трактовані сюжети. Деякі з них введено в науковий обіг з мінімальною кількістю інформації або досі не розглянуто. За межами окремих статей залишилося багато фактів і питань; матеріал не зібрано воедино та не систематизовано хронологічно; не позначено особливостей живописної техніки та технології; не виявлено нових

принципів вирішення композицій та нового в прийомах зображення ликів; не визначено, яку семантику отримують ікони через звернення до нових прийомів. Ця обставина не дає змоги простежити еволюцію культури та художніх форм у цілому.

2. Розглянуто джерельну базу дослідження професійної та культурницької діяльності київських митців у художніх образах яких відбилосся духовно-почуттєве буття київських митців та уподобання замовників.

Засвідчено, що джерельна база є комплексом матеріальних (натурних), текстових (писемних, оповідальних, агіографічних) та візуальних (образотворчих) джерел. До натурних джерел належать образи іконостасів Києва *in situ* та ікони з музейних зібрань НКПІКЗ, НХМУ, НЗСК кінця XVII–XVIII ст., що мають встановлену приналежність до київських пам'яток, датовані та містять підписи або написи, які вказують або на авторство, або на походження і пройшли комплексні техніко-технологічні дослідження та/або реставрацію. Загалом опрацьовано близько двохсот ікон, що були об'єктами дослідження, і які після комплексного вивчення можна вважати еталонними. Саме ці твори разом з іконами і іконостасами утворюють «полотно» художньої культури Києва.

Одночасно, саме ці культурні цінності дають можливість зрозуміти поведінку і спосіб життя людей в суспільно-інтелектуальній системі київської громади кінця XVII-XVIII ст. Також безсумнівно, що розглянуті культурні традиції консолідували суспільство і забезпечували його виживання як спільноти, а також рівень розвитку – ототожнення київської громади того часу з східнохристиянської культурою забезпечило і його культурну ідентичність.

3. Сформульовано принципи та методи дослідження, що дозволили розглянути київську ікону у процесі зміни в часі та у взаємозв'язку з об'єктами художньої культури.

Принцип історизму дав змогу розглянути київську ікону у процесі зміни в часопросторі та у взаємозв'язку з об'єктами художньої культури — київськими пам'ятками сакрального гаптування та металопластики, станкової та книжкової графіки, гравюр лицевих західноєвропейських Біблій.

Показано, що ці артефакти київської культури є складовими культурної традиції, що передається з покоління в покоління у вигляді певного християнського переказу, завіту предків. Таким чином, в основі соціокультурних процесів XVII-XVIII ст. лежить первинний, сформований ще за часів домонгольських та на засадах візантійських, колективний пласт психіки і культури. Саме ця суть сенсу «колективного несвідомого» київської громади знайшла відображення в сакральному мистецтві і його артефактах. Але у процесі до візантійства приєднується європейський досвід, що обумовлено самим географічним місцем розташування Києва.

4. Простежено зміни в розумінні традиційної візантійської / грецької схеми іконописного зображення в київських пам'ятках часів бароко, де акцентовано, що іконопис Києва доби Середньовіччя характеризується релігійними та мистецькими контактами з Візантією і своєрідним відгуком на великі ідеї візантійської духовності, то у XVII ст. постає власна яскрава

інтелектуально-образна культура. Формальна образна система спиралася на європейські образотворчі джерела (гравюри і картини), інтелектуальна діяльність ґрунтується на засадах православ'я взятого від Візантії

Доведено, що художня традиція іконописних майстерень Києва із середини XVII ст. орієнтувалася за формою на взірці європейського маньєризму і бароко, тоді як Лаврська декларувала догматичну іконічну традицію з оперттям на візантійсько-грецьку релігійну культуру. Тому стиль київського церковного мистецтва Нового часу переважно визначався бароковою магістральною лінією, але водночас творам розглянутого періоду притаманний й певний полістилізм.

5. Розглянуто основні тенденції розвитку явища київського іконопису в часі. Виявлено, що київська місцева образотворча та художня традиція формувалась у період княжої доби кінця X — першої половини XIII ст. під впливом переважно візантійських / грецьких правил і норм. Було розроблено київський зразок, що відображений в іконах Печерської Успенської церкви та встановлений як канон волею князя Володимира Мономаха (1053–1125).

Констатовано, що надалі, у період удільних князівств другої половини XIII — першої половини XVI ст., магістральну — візантійську / грецьку — традицію було продовжено безпосереднім відтворенням більш ранніх напрацювань.

З початку XVII ст. в Києві постає власне яскраве інтелектуально-образне мистецтво, спрямоване на православне містичне богослов'я як дослідне богопізнання та нерозривно пов'язане з бароковою книжковою культурою і філософією. Виявлено тісний взаємозв'язок і взаємовплив православного догматичного богослов'я у формуванні іконографічних програм образів та іконостасів, мистецтва гравюри й іконопису. Праці київських богословів та книжкову гравюру лаврського друку можна визначити першоджерелом та провідним чинником у складанні іконографії іконопису.

6. Здійснено джерелознавчу реконструкцію професійної та культурницької діяльності київських митців.

На основі викладених архівних документів та праць Дінка Давидова, П. М. Жолтовського, М. П. Істоміна, С. Кагамлик реконструйовано історію побутування майстерень Києва та Києво-Печерської лаври та процес навчання у них.

Згідно з опублікованими й архівними даними, до 1763 р. в Лаврі проводили «келійні малярні навчання», тобто окремі ченці-іконописці навчали своїх послухників. Але, уже тоді лаврських майстрів вважали представниками авторитетної корпорації. 1763 р. за розпорядженням архімандрита Зосими Валькевича та на підставі рішення Духовного собору келійне навчання було замінено «єдиною тільки малярнею... і під нею для монастирської роботи завжди десять молодиків і двадцять учнів...». Також достеменно відомо, що на території Києва другої половині XVII– XVIII ст. працювали гравери, «рисовальники» та «художники-самоуки» з Києво-Могилянської академії, «молодики» з іконописної майстерні Софійського монастиря. Свою майстерню мав Троїцький Больницький монастир, існувала школа живопису при літній

резиденції київського митрополита на Кудрявці. Міський магістрат також мав художників для власних потреб; іконописні майстерні ремісничо-цехового характеру були на Подолі.

Доведено, що традиційна артільна система праці та інтенсивна міграція художників породили строкатий і рухливий склад іконописних майстерень Києва. Поодинокі пам'ятки та грандіозні іконостасні ансамблі створювали майстри, об'єднані на час роботи над замовленням лише загальними територіальними межами. Але, саме майстерні Києва та Києво-Печерської Лаври відіграли головну роль у факторі націєформуючого змісту української ікони.

7. Досліджено художньо-естетичні особливості київських ікон та іконостасів і виявлено значення невербальних аспектів іконописного образу.

Виокремлено деякі образотворчі особливості в іконах, іконостасних ансамблях, які виражають досвід богослужбової практики, становлять її зображення або переказ.

Виявлено, що іконографічна програма іконостаса Хрестовоздвиженської церкви пов'язана з особистістю митр. Варлаама Ясинського, а в основу іконографії та семантики храмового образу покладено найважливіші теми християнської історії — прославлення Хреста і подвиг чернецтва, які і стали об'єктами зображення.

Обґрунтовано авторство іконографічної програми ікони «Свята Софія Премудрість Божа» митр. Рафаїла Заборовського. Констатовано, що основні теми, втілені в іконографічній програмі ікони «Ієрархи віри», є відображенням основних догматів православної віри: догмата про Бога, Єдиного в Трьох Особах, та догмата про Христа Спасителя, в якому особливо виділено аспект Його народження від Марії Діви.

Простежено історична і символічна асоціація діяльності князя Володимира Хрестителя Русі з писемної традиції давньоруського періоду набула візуальне втілення в пам'ятках київської культури кінця XVII–XVIII ст.

8. Розкрито процеси формування й розвитку художніх особливостей та іконографії в київському іконописі як сукупність компонентів.

Наголошено, що вибір та композицію сюжетів визначав літургійний контекст. З'ясовані іконографічні першоджерела композицій допомагають простежити одну з головних тенденцій в культурі Києва кінця XVII–XVIII ст. — коли використання західноєвропейської гравюри як зразків стає основним методом роботи, а гравійовані аркуші — найважливішим іконографічним матеріалом для створення власних творів.

З'ясовано, що ікони місцевого та цокольного рядів у сукупності з написами в картуші, розміщеними на архітраві, охоплюють єдину іконографічну програму, де панує кілька тем; паралельно виявлено візуальні, текстові та іконографічні першоджерела деяких композицій. Ікона «Христос Вседержитель» та «Зцілення розслабленого біля Овечої купелі» становлять диптих на тему милосердя Божого. Образ «Богоматір з Немовлям» з місцевого ряду і супутній сюжет «Богоматір Живоносне Джерело» складають pendant диптиха «Христос Вседержитель» та «Зцілення розслабленого біля Овечої

купелі». Зображення «Богоматір з Немовлям» є іконографічним типом Богоматері Одигітрії Ліддської (Римської) за її італо-критським зразком, а вербальною основою образу «Богоматір Живоносне Джерело» стали тексти чудес «Чотирнадцятого...» і «П'ятнадцятого...» про зцілення ченців – «ієромонаха Марка» і «Макарія-ченця» розділу «Дива Пресвятої Богородиці від Джерела її» зі збірника «Небо Нове» (1699) архим. Іоанникія Галятовського. Догмат про Бога, Троїчного в Особах, знаходить віддзеркалення в поліптиху ікон «Трійця Старозавітна (Гостинність Авраама)» – «Жертвоприношення Авраама» та «Зішестя Святого Духа на апостолів» – «Виведення Лота з Содому». Прототипом ікони «Жертвоприношення Авраама» слугувала гравюра Корнеліуса Галле «Вірного Авраама жертвоприношення» (1630–1650). Завдяки прочитанню й аналізу написів на іконі «Зішестя Святого Духа на апостолів» з'ясовано, що ап. Лука та ап. Павло тримають у руках відкриті книги з фрагментами глави 2 Книги «Діянь Святих Апостолів» (Діян. 2:14-18 та Діян. 2:1-3) які є вербальними першоджерелами цієї композиції. Образи «Прп. Антоній Печерський» та «Прп. Феодосій Печерський» висвітлюють одну з магістральних духовних тенденцій чернечого буття – практику ісихазму.

Встановлено, що спільним для митців того часу стало звернення до західноєвропейських взірців, а творча переробка європейських взірців призводила до виникнення нових іконографічних варіантів.

9. Охарактеризовано символіко-семантичні за змістом іконічні зображення для вияву суті образу.

Доведено, що однією з головних, основних функцій ікони є догматична і в ній можна виділити такий аспект як догматика на іконі де кожен сюжет є своєрідна живописна алегорія, а написи розкривають повчальний зміст сюжету.

Найбільш повно догматична функція в іконі розкрита в картушах з Успенського собору — «Дари Святого Духа. Розум», «Дари Святого Духа. Рада», «Дари Святого Духа. Міць», «Таїнства. Покаяння», «Таїнства. Священство», «Таїнства. Миропомазання», «Таїнства. Єлеосвячення» де в фарбах, лініях і композиції проявляється догмат — християнське вчення про Таїнства і Дари Святого Духа, робиться видимим і відкривається його краса і сутність.

В іконах з іконостаса 1741 р. церкви Всіх Святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври відображена тріумфальна тематика – розгорнута символічна композиція «Собор архистратига Михаїла та всіх Небесних Сил безтілесних», в якій акценти зміщено в бік тріумфу архистратига Михаїла та війська небесного і поклоніння Св. Трійці. На іконі «Лики праотців» подана біблійна генеалогія (етногенез) народів, що зведена до синів Ноя, через ланцюг біблійних праотців.

Темам соборності та протистоянню ересі присвячена ціла низка пам'яток: достатньо пригадати титульні гравюри Патерика 1661 і 1702 рр. із зображенням сонму Печерських святих й ікону «Собор преподобних отців Печерських»; розписи 1722–1729 рр. Успенської церкви із картинами Вселенських і Помісних соборів; розписи 1734–1735 рр. Троїцької надбрамної церкви з композиціями «Лики праведних Отців» в притворі, «Лики святих дів», «Лики святих

мучеників», «Лики святих царів» на південній стіні, «Лики святителів» і «Лики святих пророків» на північній, «Лики святих праотців» на східній та «Лики апостолів» на західній стіні; зображення Нікейського собору зі сценами «Заушіння Арія» і «Спору Спиридона Триміфунтського з філософом» розташовані в центральному нефі якраз навпроти вівтаря; ікону «Ієрархи віри»; ікони «Собор Києво-Печерських святих» та «Собор святих Ближніх печер і першосвятителів землі Руської» 1767 р. з іконостаса Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври.

Всі наведені композиції свідчать про те, що символіко-семантичний зміст іконічних зображень відбивав актуальні для свого часу та суспільства релігійні та етичні ідеї.

10. Висвітлено духовну, художню і матеріальну складову триєдності ікони як феномена культури у просторі європейської культури.

Проведено комплексний мистецтвознавчий, семантичний та техніко-технологічний аналіз ікон на полотні зі зворотного боку іконостаса Троїцької надбрамної церкви — «Апп. Петро і Іоанн біля Гробу Господнього», «Зцілення жінки кровоточивої», «Розп'яття», «Зустріч Авраама та Мелхіседека», «Зішестя Святого Духа на апостолів», «Спаситель надає апостолам владу зціляти недужих». Охарактеризовано художню своєрідність зображення, особливості композиції та іконографії, специфіку техніки та технології ікон.

З'ясовано, що досліджувані пам'ятки являють собою тип станкової релігійної картини, що остаточно сформувався на київських теренах. Полотно виконано за технікою та технологією станкової картини, з акцентом на жанровість, в композиції переважає пластично-просторовий підхід, використано такі художні прийоми, як світлотінь, об'єм, матеріальність зображуваних речей; тривимірний простір уже мислиться як живописна форма. Особливо ясно та переконливо це пластичне відчуття передано в ликах, що вже здобули «живописність». Встановлено вербальні та образотворчі першоджерела композицій та уточнено назви картин «Спаситель надає апостолам владу зціляти недужих» та «Апп. Петро і Іоанн біля Гробу Господнього».

Констатовано, що в іконографічній програмі іконостаса церкви Різдва Христового, завдяки введенню в традиційну іконографію сюжетів додаткових сцен або деталей, отримали акцентуацію кілька тем: – насамперед композиція храмової ікони «Різдво Христове», що традиційно має христологічну спрямованість, додатково, через певні іконографічні особливості, стала пов'язаною з Євхаристійною, Троїчною та Богоявленською тематикою; – на іконі «Спас на престолі» золота митра-корона на главі Христа вказує водночас як на аспект Його архієрейського служіння, так і на Царське достоїнство; – тему пророцтва про пришестя у світ Сина Божого Месії і Спасителя, і народження Його по плоті від Діви сукупно виражено в завершальній композиції «Лики пророків»; – тема апостольського служіння отримує завершеність у композиції «Лики святих апостолів» та в іконі «Святий апостол первомученик Стефан»; – ікона «Трійця Новозавітна» зримо втілює тему «Троїчності як таємницю Єдиного Бога в трьох Особах» (Н. Сарагда).

Комплексно проаналізовано іконографію зображень і зазначено першоджерела: – за основу зображення на іконі «Радуйся, звездо Иаковая, Валаамом пророкованная» взято фрагмент церковного співу «Канону передсвята Різдва Христового»; – ікона «Свет во тме возсия и тма его не объят» є копією гравюри старозавітного циклу з Біблії Вайгеля (1680); – іконографічним взірцем для ікони «Богородиці з Немовлям на престолі» слугувала центральна частина особливо шанованої в Києво-Печерській лаврі Печерської ікони Божої Матері; – підставою для створення алегоричної композиції на іконі «Радуйся, звездо являющая солнце» стали рядки з «Акафіста Пресвятій Богородиці»;

Усі розглянуті композиції є новаторськими з іконографічного погляду; іконописці, гранично ілюструючи словесні першоджерела, створюють новий образотворчий канон в руслі європейської релігійної картини.

11. Проведено крос-культурний аналіз інтерпретації зображень в київському іконописі та виокремлено доктринальні цінності основ буття суспільства кінця XVII–XVIII ст.

Визначено, що характерною ознакою художньої культури Києва впродовж всього періоду можна назвати творчий синтез візантійського / грецького (по суті) та латинського / західноєвропейського (за формою) начал, що пояснюється об'єктивними глибинними історичними і культурними зв'язками Києва з Візантією-Грецією і Заходом.

Загалом аналіз іконопису у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII ст. показав, що середовище, де створювали пам'ятки, визначали богослови та митці Києво-Печерської лаври; там само, в лоні Печерського монастиря, народжувалися еталонні речі — ікони та іконостаси, що згодом ставали зразками для майстерень Києва та регіональних художніх осередків Лівобережної України.

Доведено, що розглянуті пам'ятки віддзеркалюють естетику та світогляд того часу в категоріях «прекрасне та благе, як дар Божий». Джерело життя і подавача всіх благ — Христа, представлено переважно в іконографічному типі Христа Архієрея (Первосвященника, першого та головного Вершителя Літургії) або Цар Царем (Владикою світу); разом з Христом, Сином Божим, одним з головних смислових та художніх образів є образ Трійці Новозавітної (Отця, і Сина, і Святого Духа). Одним із лейтмотивів у художній культурі та образотворчих пам'ятках цієї доби є тема зцілення духовного та тілесного «по даній <...> від Бога благодаті» (1Кор. 3:10); ідею «єдиної Святої Соборної і Апостольської Церкви» послідовно та наочно розробляють та розкривають митці у Соборних композиціях.

З'ясовано, що за всього розмаїття сюжетів, композицій, технік і технологій у київському іконописі з кінця XVII ст. тв упродовж XVIII ст. виразно проступає тяжіння до живописності образу як провідна тенденція та основна художня своєрідність; іконографічними взірцями для створення композицій у київських іконах цього періоду разом з гравюрами києво-лаврського та чернігівського друку слугували і гравюри лицьових західноєвропейських Біблій. Механізм запозичення складався з копіювання композиції, використання мотиву і наповнення цитованої форми західноєвропейського зразка сенсом в дусі православної догматики.

Культура буденності сучасного дня безперечно має схожість з логікою побуту наших предків, нові соціальні механізми відбиті в уже наявних або тепер забутих: вірі, обряді, ритуалі. Розв'язання проблеми порожнеч системи «етнічної пам'яті» - актуальне питання сьогодення.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть [монографія]; Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2020. 463 с.

Статті в наукових фахових виданнях та індексуються міжнародними наукометричними базами

2. Рижова О. О. Іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII — початку XIX століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії / Культура і сучасність. Київ, 2014. № 1. С. 141–150.

3. Рижова О. О. Особливості іконографії та стилістики зображень на іконах печерної церкви преп. Варлама Печерського (Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра) / Мистецтвознавчі записки: зб.наук.пр. Київ: НАКККіМ, 2014. № 26. С. 229–235.

4. Рижова О. О. Книжкова гравюра як джерело іконографії Лаврського іконопису XVII—XVIII століття / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 4/5. С. 93–96.

5. Рижова О. О. Богослужбові тексти та тексти Святого Письма як джерело іконографії Лаврського іконопису XVIII століття (на прикладі ікон з іконостаса церкви Всіх Святих над Економічною брамою Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври) / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 3. Харків, 2015. С. 53–57.

6. Рижова О. О. Європейська гравюра як джерело іконографії лаврського іконопису XVIII ст. / Мистецтвознавчі записки зб.наук.пр. Київ: НАКККіМ, 2015. Вип. 27. С. 234–241.

7. Рижова О. О. Особливості іконографії зображень на іконах з Успенського собору Києво-Печерської Свято-Успенської Лаври / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. № 4. С. 82–88.

8. Рижова О. О. Європейська релігійна картина як джерело іконографії Лаврського та Київського іконопису XVIII століття / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2015. № 1. С. 89–95.

9. Рижова О. О. Ікони іконостаса печерної церкви Святого Преподобного Феодосія на Дальніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської лаври: особливості зображень, написи, уточнення атрибуції / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2016. № 2. С. 43–47.

10. Риждова О. О. Дослідження, реставрація та атрибуція ікони «Святі безсрібники, цілителі і чудотворці» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2017. Вип. 4. С. 105–110.

11. Риждова О. О. Дослідження та атрибуція ікон «Трійця Новозавітна» та «Благовіщення» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. № 6. С. 75–80.

12. Риждова О. О. Особливості стилю та іконографії зображення «Святий першомученик архідиякон Стефан» у лаврському іконописі XVIII століття / Культура і сучасність. Київ, 2018 № 1. С. 115–119.

13. Риждова О. О. Дослідження пам'яток XVIII століття із сюжетом «Баликінська ікона Божої Матері» з колекцій НКПІКЗ та НХМУ / Мистецтвознавчі записки: зб.нак.пр. Київ: НАКККіМ, 2018. № 33. С. 102–109.

14. Риждова О. О. Особливості іконографії композиції «Благовіщення» в київських та лаврських іконах кінця XVII — початку XIX століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Вип. 1. Харків, 2018. С. 60–65.

15. Риждова О. О. Особливості стилю, іконографії, техніки та технології ікон зі зворотного боку іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 2. С. 75–85.

16. Риждова О. О. Особливості композиції «Богоматір Всіх скорботних Радість» у київському та лаврському іконописі XVIII століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб.наук.пр. Вип. 40. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 213–219.

17. Риждова О. О. Іконопис Києва та Києво-Печерської лаври: кінець XVII — початок XIX ст. (базові терміни дослідження та їх значення) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 1. С. 206–212.

18. Риждова О. О. Дослідження ікони «Богородиця Одигітрія» (Троїце-Іллінська) з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 2. С. 266–270.

19. Риждова О. О. Стилiстичні та іконографічні особливості ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 348–352.

Статті в іноземних наукових виданнях

20. Рыждова О. О. Особенности изображения Иисуса Христа в иконописи Киево-Печерской Лавры конца XVII — начала XIX века // Wschodnioeuropejskie Czasopis mo Naukowe (East European Scientific Journal). Warszawa, 2016. Nr. 11 (15), part 1. S. 28–36.

21. Рыжова О. О. Особенности иконографии икон «Воздвижение Честного Креста» из иконостаса церкви Воздвижения Честного Креста Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 29. Москва, 2018. С. 77–91.

22. Рыжова О. О. Особенности иконографической программы иконостаса церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры // East European Scientific Journal. Warsaw, 2019. Nr 11 (51), part 10. S. 31–42.

Наукові праці апробаційного характеру

23. Рыжова О. О. Реставрация и атрибуция иконы «Апостолы Петр и Павел» из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Другі Платоновські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 29 листопада 2014 р. — Київ : LAT&K, 2015. С. 12–13

24. Рыжова О. О. Европейская гравюра и лаврская икона: особенности трактовки образов // Треті Платоновські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 28 листопада 2015 р. — Київ : «Фенікс», 2016. С. 27–28.

25. Рыжова О. О. Митра-корона как особенность иконографии образа Иисуса Христа в иконописи Киево-Печерской Лавры конца 17 — начала 19 века // Четверті Платоновські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998): тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 26 листопада 2016 р. — Київ: СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 25–26.

26. Рыжова О. О. Особенности изображения Христа в иконографическом типе «Спаса Эммануила» в лаврской иконописи XVIII века // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. 6–7 червня 2017 р. Київ: НАКККІМ, Асоціація реставраторів України, Видавець Олег Філюк, 2017. С. 273–276.

27. Рыжова О. О. Иконопись Киева и Киево Печерской Лавры конца XVII — начала XIX века: памятники, исследования и результаты / Актуальные проблемы теории и истории искусства. Границы и горизонты : Материалы VIII Международной конференции. 2–6 октября 2018 г., Москва : МГУ, 2018. С. 289-292. actual-art.spbu.ru.

28. Рыжова О. О. Особенности иконографии изображений из иконостаса 1802–1803 гг. церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры / XXXI Ежегодная Богословская конференция. Москва : ПСТГУ, 2019.

29. Рыжова О. О. Западноевропейская гравюра и лаврская икона: прототипы композиций икон из иконостасов конца XVII — начала XIX века Киево-

Печерской лавры / Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев : Международная научная конференция. Москва : ГТГ, 2019.

Наукові праці у співавторстві апробаційного характеру

30. Рыжова О. О., Распопина В. О. Исследование, датировка и атрибуция иконы «Апостолы Петр и Павел» из коллекции НКПІКЗ / Могілянські читання 2014 року : зб. наук. пр. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. — Київ : Видавець Олег Філюк, 2015. С. 67–71.

31. Рыжова О. О., Распопина В. О. Дослідження, реставрація, датування і атрибуція ікони «Свята мироносиця і рівноапостольна Марія Магдалина» з колекції НКПІКЗ / Могілянські читання 2015 року : зб. наук. пр.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. — Київ : Видавництво «Фенікс», 2016. С. 276–280.

32. Рыжова О. О., Распопина В. О. Дослідження, реставрація й атрибуція ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Церква—Наука—Суспільство: питання взаємодії : Матеріали Чотирнадцятої міжнародної наукової конференції. 25 травня — 3 червня 2016 р. — Київ: Автори статей, 2016. С. 71–73.

33. Рыжова О. О., Распопина В. О. Дослідження та реставрація ікони «Святий преподобний Феодосій Печерський» з колекції НКПІКЗ / Могілянські читання 2016 року : зб. наук. пр.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. — Київ : Видавництво «Фенікс» 2017. С. 259–261.

34. Рыжова О. О. Івакіна І. Ю., Батенко Н. М., Распопина В. О. Особливості стилю, техніки і технології лаврських ікон (на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника) / Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : зб. наук. пр. Міжнародної науково-практичної конференції. 7–8 червня 2018 р. Київ : НАККІМ, С. 233–235.

35. Рыжова О. О., Івакіна І. Ю., Батенко Н. М., Распопина В. О. Дослідження ікони «Преображеніє Господнє» (НКПІКЗ) з празникового ряду головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври» / Шості читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998) : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 24 листопада 2018 р. — Київ : НАОМА, 2019. С. 40–41.

36. Рыжова О.О., Распопина В.А. Исследование, реставрация и атрибуция иконы «Преподобный Антоний Печерский» из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника / Исследования в консервации культурного наследия : Материалы Международной научно-методической конференции. Вып. 5. Москва : ООО «Принт», 2019. С. 237–240.

37. Рыжова О., Івакіна І., Распопина В. Дослідження техніки і технології групи ікон з Успенського собору / Церква—Наука—Суспільство : питання взаємодії : Матеріали XVII міжнародної наукової конференції. 21 травня – 1 червня 2019 р. Київ : Автори статей, 2019. С. 230–233.

38. Риждова О., Івакіна І., Распопіна В. Дослідження техніки і технології ікони «Св. муч. Борис і Гліб» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності : зб. наук. пр. IV Міжнародної науково-практичної конференції. 6–7 червня 2019 р. Київ : НАККІМ. С. 207–209.

АНОТАЦІЯ

Риждова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть. – Кваліфікаційна наукова праця.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавство за спеціальності 26.00.01 — теорія та історія культури. — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021.

Дисертація містить розвідки творів кийського іконопису кінця XVII–XVIII ст. в музейних зібраннях Києва: Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національного заповідника «Софія Київська» і Національного художнього музею України.

Проведено мистецтвознавче та культурологічне вивчення пам'яток, розкрито їх характерні художні особливості й іконографічні ознаки; простежено зв'язок зображень з основними богословськими догматами. Розглянуто матеріальну структуру ікон і визначено основні техніко-технологічні параметри, які притаманні пам'яткам цієї групи. До наукового обігу введено нові пам'ятки і відомості з історії художньої культури Києва доби Бароко.

Загалом вивчення іконопису у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII ст. показало, що середовище, де створювали пам'ятки, визначали богослови та митці Києво-Печерської лаври; там само, в лоні Печерського монастиря, народжувалися еталонні речі — ікони та іконостаси, що згодом ставали зразками для майстерень Києва та регіональних художніх осередків Лівобережної України.

Доведено, що розглянуті пам'ятки віддзеркалюють естетику та світогляд того часу в категоріях «прекрасне та благе, як дар Божий». Джерело життя і подавача всіх благ — Христа, представлено переважно в іконографічному типі Христа Архієрея (Первосвященника, першого та головного Вершителя Літургії) або Цар Царем (Владикою світу); разом з Христом, Сином Божим, одним з головних смислових та художніх образів є образ Трійці Новозавітної (Отця, і Сина, і Святого Духа).

Одним із лейтмотивів у художній культурі та образотворчих пам'ятках цієї доби є тема зцілення духовного та тілесного «по даній <...> від Бога благодаті» (1Кор. 3:10); ідею «єдиної Святої Соборної і Апостольської Церкви» послідовно та наочно розробляють та розкривають митці у Соборних композиціях.

Ключові слова. Художня культура Києва XVII–XVIII століть, іконопис, стиль, іконографія, техніка та технологія.

ABSTRACT

Ryzhova O. O. Icon painting in the Kyiv art culture of the late 17th — 18th centuries. Monograph. — Qualifying scientific work.

Scientific work for the degree of Doctor of Arts in the specialty 26.00.01 — Theory and History of Culture. — Institute of Contemporary Art Problems National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, 2021.

The scientific work contains the results of complex research of the icon painting monuments of the end of the 17th to 18th cc. from the museum collections of the National Kyiv-Pechersk Historical Cultural Preserve (NKPHCP), the National Sanctuary “Sophia of Kyiv” (NSSK) and the National Art Museum of Ukraine (NAMU). Icons and iconostasis complexes in situ, which have the status of reference, i.e. fixed Kyiv origin, date, containing signatures or inscriptions indicating either authorship or origin, were selected for study and analysis.

The work uses a comprehensive approach, which is the first prerequisite for the most objective research. It made it possible to comprehend a certain interdisciplinarity in the application of historical, art history, cultural, theological and technical-technological approaches. Within the framework of the complex scientific research, the art history and culturological study of the monuments was carried out, their characteristic artistic features and iconographic features were revealed; the connection of the images with the basic theological dogmas were traced. The material structure of the icons was considered and the main technical and technological parameters were determined, which contain information about the base (wood, metal, canvas), the composition of the soil and pigments that are inherent in the monuments of this group.

New monuments and new information on the history of icon painting and artistic culture of Kyiv of the Baroque period were introduced into scientific circulation, attribution and dating of previously studied monuments were specified.

In general, the study of icon painting in the artistic culture of Kiev in the late XVII-XVIII centuries showed that the environment where the monuments were created was determined by theologians and artists of the Kiev-Pechersk Lavra; there, in the bosom of the Pechersk Monastery, ideal things were born - icons and iconostasis, which later became examples for the workshops of Kiev and regional art centers of the Left Bank of Ukraine. It is proved that the considered monuments reflect the aesthetics and worldview of that time in the categories "beautiful and good as a gift of God". The source of life and the giver of all blessings - Christ, is represented mainly in the iconographic type of Christ the Bishop (High Priest, the first and main Executor of the Liturgy) or the King of Kings (Lord of the world); together with Christ, the Son of God, one of the main semantic and artistic images is the image of the Trinity of the New Testament (Father, and Son, and Holy Spirit). One of the leitmotifs in the artistic culture and artistic monuments of this day is the theme of the healing of the spiritual and the corporeal "according to the grace given by God" (1 Cor. 3:10); the idea of a "single Holy Conciliar and Apostolic Church" is consistently and clearly developed and revealed by artists in Conciliar compositions.

The publication is intended for specialists in culturology, theory and history of fine and decorative arts, restoration.

Keywords. Artistic culture of Kiev XVII-XVIII centuries, icon painting, style, iconography, technique and technology.

Підписано до друку 09.04.2021 р. Формат 60x90 1/16.
Друк цифр. Ум. друк. арк. 1,82. Зам. 319. Наклад 100.

Видавець і виготовлювач:

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11. Тел.: 044 501-50-66.

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої
справи ДК № 3953 від 12.01.2011 р.*