

**To the problem of determining
the national forms
of ukrainian fine arts: the
grounds of cossack era
icon painting
in the scientific researches
of the early XX century**

Udris Iryna,
<https://orcid.org/0000-0002-7205-1566>
Phd in Arts,
Professor,
Kryvyi Rih State
Pedagogical University,
Kryvyi Rih, Ukraine
sudris@i.ua

**До проблеми визначення
національних форм
українського образотворчого
мистецтва: дослідження
іконопису козацької доби
в працях науковців
початку ХХ ст.**

Удріс Ірина Миколаївна,
<https://orcid.org/0000-0002-7205-1566>
кандидат мистецтвознавства,
професор,
Криворізький державний
педагогічний університет,
Кривий Ріг, Україна
sudris@i.ua

Abstract

The aim of the research. The problem of the systematic knowledge formation of the national forms of art is vividly investigated in the modern national art science including the sacred painting as a leading direction in the development of Ukrainian art at the various stages of its history. The important component of scientific art formation requires a thorough scientific and theoretical coverage and generalization. The following article is devoted to the process of the concept formation of Ukrainian icon painting national forms evolution of the Cossack era in the scientific research of the early XX century. **The methodology of the research** is based on a complex historical-cultural approach, a systematic method, a synchronic analysis of one time interval publications and the structural analysis. The described methodology allows to consider the question of the scientific views gradual formation on the national peculiarities and the direction of Ukrainian icon painting evolution of the Cossack era in the context of the European Baroque style development as a holistic concept. **The scientific novelty** of the results consists in the objective process formation, identification and representation of the formal-content characteristics, features and high artistic level of monuments of Ukrainian icon painting of the

Анотація

Мета дослідження. В сучасній вітчизняній науці про мистецтво потребує ґрунтовного науково-теоретичного висвітлення й узагальнення проблема формування системних знань щодо національних форм нашої образотворчості, в тому числі – сакрального живопису як провідного напрямку розвитку українського мистецтва на різних етапах його історії та важливої складової формування наукового мистецтвознавства. Статтю присвячено висвітленню процесу становлення концепції еволюції національних форм українського іконопису козацької доби в працях фахівців початку ХХ ст. **Методологія дослідження** базується на комплексному історико-культурному підході, системному методі, синхроністичному аналізі публікацій одного часового проміжку, структурному аналізі. Означена методологія дозволяє розглянути питання поетапного формування наукових поглядів щодо національних особливостей і напрямку еволюції українського іконопису названого періоду в контексті розвитку європейського стилю бароко як цілісної концепції. **Наукова новизна** результатів полягає у виявленні процесу формування об'єктивних уявлень про формально-змістові ознаки,

mentioned period based on the research analysis of the early XX century leading specialist.

Conclusions. The Ukrainian art science of the beginning of the XX century gained unquestionable success in the study of domestic icon painting national forms of the XVI–XVIII century as a period of its highest prosperity. The analyzed materials testify the high professional level of the substantiated scientific concept of Ukrainian icon painting and national uniqueness formation as an independent component of the European artistic process of the considered period.

й високий художній рівень пам'яток українського іконопису окресленої доби на основі аналізу праць провідних фахівців початку XX ст. **Висновки.** Українська наука про мистецтво початку XX ст. досягла беззаперечних успіхів у дослідженні національних форм вітчизняного іконопису XVI–XVIII ст. як періоду його найвищого розквіту. Розглянутий матеріал засвідчує високий фаховий рівень формування обґрунтованої наукової концепції національної неповторності українського іконопису як самостійної складової європейського художнього процесу означеної доби.

Key words: **Ключові слова:**

icon, iconography, symbolism, national forms, Byzantine tradition, engraving, European samples.

ікона, іконографія, символіка, національні форми, візантійська традиція, гравюра, європейські зразки.

Вступ **1** відмінні риси Мистецтво є важливим чинником формування національної самосвідомості кожного народу. Відповідно, однією з ключових проблем сучасної вітчизняної культури є визначення подальших шляхів розвитку національного мистецтва та мистецької освіти. Серед основоположних питань при формуванні концептуальних засад в означеній сфері є освоєння спадщини національної образотворчості з метою розвитку художнього процесу на основі поєднання сучасних тенденцій з традиціями минулого. У цьому контексті заслуговує на увагу досвід вивчення етапів розвитку та визначення національних форм різних видів українського мистецтва фахівцями часів становлення національного наукового мистецтвознавства на початку XX століття. Сформовані спільними зусиллями представників молоді науки про мистецтво уявлення про неповторність національної художньої школи стали підґрунтям подальшого розвитку теорії, історії та художньої практики українського образотворчого мистецтва, що посилює актуальність висвітлення різних аспектів даного питання.

Мета дослідження **2** Метою даної роботи є висвітлення процесу становлення концепції національних форм й еволюції українського іконопису козацької доби в працях фахівців початку XX ст.

Методологія та аналіз джерельної бази **3** Виявлення закономірностей становлення й розвитку вітчизняного мистецтвознавства та досягнень у вивченні різних напрямків історії національного мистецтва в останні роки привертає увагу дослідників передусім у контексті історіографії конкретного питання. Провідні аспекти становлення

професійного мистецтвознавства висвітлюються в працях М. Селівачова, С. Білоконя, Д. Степовика, С. Побожія, О. Ноги, Л. Савицької, М. Палієнко, Р. Шмагала, М. Криволапова. Доробок окремих представників молоді науки про мистецтво й формування узагальнених концепцій стосовно ряду напрямків вітчизняної образотворчості в окреслені часи досліджується в публікаціях В. Ханка, В. Ульяновського, Т. Стефанишина, О. Сторчай, О. Франко, Є. Шудрі та інших. Проте, все ще існують лакуни у формуванні уявлень про досягнення українського наукового мистецтвознавства періоду його становлення в перші десятиліття ХХ ст.

Для проведення дослідження застосовано комплексний історико-культурний підхід, системний метод, синхроністичний аналіз публікацій одного часового проміжку, структурний аналіз. Означена методологія дозволяє розглянути питання поетапного формування наукових поглядів щодо національних особливостей і напрямку еволюції українського іконопису названого періоду в контексті розвитку європейського стилю бароко як цілісної концепції.

Результати дослідження **4**

Іконопис як складова вітчизняного сакрального живопису входить до кола інтересів науковців ще з ХІХ століття. Зокрема, значна кількість розвідок і повідомлень інформаційного спрямування П. Лебединцева, Ф. Лебединцева, М. Стороженка, О. Левицького, М. Петрова та багатьох інших дописувачів з'являється на сторінках часопису «Киевская старина» (Палієнко, 2005, с. 450). На межі століть розпочинається дослідження національних відмінностей українського іконопису. На київському Археологічному з'їзді 1899 р. М. Істомін виступив з рефератами «Фрески ХVІІ–ХVІІІ століть у храмах Південно-Західної Росії» (1902b) та «Найголовніші риси в іконографії на Волині ХVІ–ХVІІ століть» (1902a), що викликали дискусію, стимулюючи подальше вивчення питання. Російські дослідники О. Голубцов, і М. Покровський заперечували існування окремої волинської школи, трактуючи виявлені особливості як загальний процес змін в іконопису перехідної доби. Переважна ж більшість науковців поділяла думку М. Істоміна.

Вагомим внеском вченого в дослідження іконопису козацьких часів є публікація «Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі у ХVІІІ столітті» (Истомин, 1901) де відстоюється ідея самотності української ікони в двох варіантах – київській та волинській школах. В своїх міркуваннях вчений базується переважно на характеристиці сюжетів, що реалізуються значною мірою завдяки залученню гравійованих зразків та ескізів до ікон, не акцентуючи увагу на художньо-стилістичних якостях творів. Згідно авторської думки, український іконопис цих часів, трансформуючись під впливом західноєвропейського мистецтва на прикладі зразків, прагнув до виявлення самостійності, яка

полягала в тому, що майстри надавали образам Священного писання «характер місцевих південно-руських типів» (Истомин, 1901, с. 303). Ця особливість та схильність трактувати пейзаж в іконі в стилізованих візантійських традиціях, визначаються як специфічні риси нашого іконопису.

Є. Редін в процесі підготовки до проведення Харківського археологічного з'їзду публікує в 1901 р. невелику статтю атрибутивного характеру «Ікона Недремно око», яка в наступному році з'являється в розширеному форматі (Редин, 1902). Учений з притаманною йому ретельністю аналізує ікону, що надійшла до університетського музею, за який він відповідав, простежує еволюцію цього сюжету в давньоруському мистецтві – іконах, стінописах тощо. В результаті аналізу художньої мови даного твору Є. Редін відносить ікону до південно-західної, тобто, української школи.

В другому десятилітті з'являються праці, де більш системно розглядається іконопис козацької доби. Дослідник християнського мистецтва М. Петров у 1912–1915 рр. видав п'ять випусків «Альбому старожитностей церковно-археологічного музею при Київській духовній академії». Створені переважно на базі вивчення експонатів музею, вони, разом з тим, містять характеристики набагато ширшого кола творів. Перший випуск «Альбому» присвячений колекції синайських та афонських ікон преосвященного Порфирія Успенського (Петров, 1912). Цікаво, що за чверть століття до цього М. Петров уже звертався до огляду даної збірки (Петров, 1886). Порівняння публікацій дозволяє простежити шлях, пройдений і автором і нашим мистецтвознавством за цей період. Якщо в першому повідомленні вчений спирався переважно на свідчення самого Порфирія і перераховував нечисленні іконографічні дані, уникаючи власних суджень, то вступна стаття до «Альбому старожитностей» містить різнобічний науковий опис з опорою на результати досліджень інших фахівців. В другому випуску «Альбому» представлено ікони сорокінсько-філаретівської збірки музею (Петров, 1913а).

Третій випуск «Альбому», де предметом дослідження є український іконопис, став однею з перших узагальнюючих праць стосовно даної галузі мистецтва (Петров, 1913b). Матеріал був опублікований і в журналі «Мистецтво в Південній Росії» (Петров, 1913с). На відміну від попередніх випусків, створених за принципом анотованого каталогу зі вступною статтею, ця праця належить до монографічного типу дослідження з органічним переплетенням тексту та ілюстрацій. Обсяг аналізованого матеріалу значно ширший, ніж власне колекція української ікони в музейній збірці і містить як твори домонгольських часів, так і пам'ятки XIV–XVIII ст.

Розділ праці, присвячений іконопису домонгольської доби, який майже не зберігся, є дещо дискусійним. Вважаючи, що найбільш шановані в Київській Русі ікони переводились «для осо-

бистого вжитку» на металеві та кам'яні образки, діадеми, вислі печатки тощо, М. Петров характеризує історично відомі ікони за «копіями», тобто, творами прикладного мистецтва. Ще одним джерелом вивчення автор обирає ікони зі старообрядських храмів (Петров, 1913с, с. 461-462). Детально розглянуто розвиток композиції «Деїсус» як складової іконостасу, намісних та храмових ікон, починаючи від легендарного іконостасу Алімпія. Аналізуючи музейні експонати і залучаючи для порівняння пам'ятки інших збірок, М. Петров доходить наступних висновків:

1. Південно-руський іконопис дотатарської доби «був галуззю живого мистецтва, захоплюючи все ширші і ширші кола руського життя і заглиблюючись в нього, пристосовуючись до його різноманітних потреб».

2. Бажаючи брати активну участь у житті православної церкви, наші предки відтворюють священні образи для особистого шанування.

3. Православна іконографія «накладала на давньоруську людину особливий, незгладимий відбиток, якого не змогли зовсім знищити ні монгольське нашествя, ні наступний західноєвропейський вплив» (Петров, 1913с, с. 481).

Згідно цієї позиції характеризуються твори наступної доби. За словами М. Петрова, в XIV–XV ст. наші майстри у виборі мотивів і форм наслідують принцип давніх візантійських зразків. Однак, спостерігаються й впливи проторенесансного італійського живопису через Галичину і згодом на цих територіях формується міцна волинська школа. В Києві ж відновлення Києво-Печерської лаври сприяє активному становленню київської іконописної школи. Поєднання пізньовізантійської сюжетики з окремими ренесансними прийомами її трактування вчений вважає специфікою українських ікон обох шкіл тієї епохи. Тенденція посилюється в часи Петра Могили, який був прихильником новогрецької іконописної майстерності і водночас започаткував колекціонування західноєвропейської гравюри (Петров, 1913с, с. 492).

М. Петров, як і інші дослідники, вважає гравюру одним з наймогутніших засобів «розповсюдження тут, в копіях творів західного релігійного мистецтва». На його думку, спочатку атласи, альбоми тощо збирались як допоміжний засіб для навчання друкарській справі, але згодом почали відігравати потужну роль джерельної бази. Вплив на український живопис західноєвропейського мистецтва визначено в дослідженні як «найтриваліший і найсильніший», що позначилось на загальному характері вітчизняного іконопису. Роботу доповнює список з 36 експонатів церковно-археологічного музею. М. Петров опирається в дослідженні на засади іконографічного аналізу і демонструє улюблену манеру викладу матеріалу: ґрунтовну, сухувату, позбавлену демонстрації авторського ставлення до аналізованого матеріалу.

Окреслений підхід часто характеризує праці старшого покоління дослідників українського мистецтва тих часів. Разом з тим, простежуються нові засади визначення особливостей іконопису козацьких часів. Певною мірою вони реалізовані в нарисі Є. Кузьміна (1914), присвяченому українському живопису XVII ст. Поділяючи розвиток іконопису як складової вітчизняного малярства доби на два етапи, вчений вважає провідною його ознакою в першій половині століття прагнення дотримуватись пізньовізантійських іконописних традицій. Так, зберігаються умовні ієратичні пози, жорсткі злами одягу, схематично намальовані руки, оливкові карнації облич з пробілами та червоно-коричневими тінями (Кузьмін, 1914, с. 455). Ближче до середини століття спостерігається становлення нових рішень. З цього приводу висловлюється думка, що представники православних кіл їдуть до Західної Європи з метою оволодіння тамтешніми знаннями й привозять на батьківщину західні смаки й художні форми (Кузьмін, 1914, с. 459). Реалістичні тенденції пов'язуються з діяльністю Петра Могили та створеної ним Академії.

Друга половина століття визначається в роботі як золота пора української іконописної творчості, коли з'являється новий іконописний тип, що поєднує стриману величність старовинної традиції з реальними гуманістичними рисами. На доказ тези автор розглядає ікону «Деїсус», про яку говорить, що це – «суцця радість для очей» (Кузьмін, 1914, с. 466). Ознакою змін у тогочасному іконопису вважається прагнення створити національні типи священних образів, зокрема Христа, а популярність таких сюжетів як Христос-Виноградар пояснюється притаманним українцям тяжінням до складної символіки. В окремих іконах кінця XVII–початку XVIII ст. Є. Кузьмін відмічає певний зв'язок з образом козака Мамає і вважає такий «простонародний» іконографічний тип найбільш самобутнім з точки зору історії мистецтва. Типовими ознаками сакрального живопису петровської доби називаються ікони «візантійські за ликом, але голландські за пейзажем», в яких поєднано в одне ціле старі іконописні засади з реалістично трактованими деталями. Вчений оцінює зростання в іконопису реалістичних рис як виключно позитивне явище. Виразні стилістичні характеристики українського іконопису у Є. Кузьміна яскравіше сприймаються у порівнянні з висвітленням теми М. Петровим.

Утвердження нових тенденцій простежується в таких роботах, як «Український варіант старої тосканської композиції» Д. Антоновича (1914). Вчений упевнено залучає український твір до світового художнього контексту на основі художнього аналізу, не акцентуючи увагу на впливах. Предметом дослідження став «Деїсус» з колекції Б. Ханенка, створений на замовлення гетьмана І. Самойловича. Оскільки центральна частина триптиху зображує Христа на троні в оточенні двох ангелів, автор заявляє про тосканське походження

композиції, що використовувалась для зображення Мадонни з Ісусом на руках. Д. Антонович висвітлює еволюцію сюжетно-композиційного типу «Мадонна на троні з ангелами» в творах митців проторенесансу (К. ді Марковальдо, Чімабуе, Дуччо, П. Лоренцетті) як засобу формування художнього образу. Увага зосереджена на співвідношеннях постаті Мадонни і ангелів, розмірах трону, лінії горизонту, що в сукупності покликано справити певне враження. Апогеєм розвитку означеного типу композиції автор вважає «Маесту» Дуччо (Антонович, 1914, с. 8). Відмічено, що в XV ст. через прагнення до побутовості означений тип занепадає.

Українська ікона, що аналізується, виконувалась у XVII ст. і вчений не вважає можливим при тогочасному стані вивченості проблеми з'ясувати, які саме зразки вона наслідувала. В статті відмічається «вражаюче подобенство аксесуарів» до італійської проторенесансної композиції і разом з тим – «більше величавості і щасливої монументальності» в українському творі (Антонович, 1914, с. 9). Всі характеристики (композиція, пропорції постатей, барвне рішення) стосуються художньо-стилістичних особливостей рішення і свідчать про тонку фахову спостережливість Д. Антоновича (1914, с. 10). Художня майстерність автора ікони дає підстави досліднику визнати її гідною «бути гетьманським даром».

С. Яремич (1912) в статті «Українське мистецтво на виставці «Ломоносов та елизаветинська доба» звертається до аналізу ікон, які зберігались в Олександрівській лаврі й експонувались на виставці. Поділяючи погляди інших науковців, він вважає типовою рисою тогочасного сакрального живопису потяг до життєвого реалізму, що співіснує з візантійською іконописною традицією. Специфічною ознакою наших ікон XVIII ст., як пише С. Яремич, є поєднання поетичного почуття з «абсолютно свого роду вийнятковою технікою». Розшифровуючи досить розмите визначення, автор встановлює спорідненість аналізованих робіт – у ставленні до форми та відчутті пейзажу – з київськими гравюрамамі тієї доби, особливо з роботами Л. Тарасевича та Г. Левицького (Яремич, 1912, с. 277). Публікація відзначається акцентом на художньо-виразні властивості характеризованих творів.

Стаття К. Широцького «Білоусівська церква» (1915) стала помітним внеском в обговорення проблеми національного стилю в тогочасній науці й художній практиці. У вступі вчений визначає загальні параметри давнього українського живопису. Він також вважає характерною рисою церковної іконографії схильність до побутового трактування і наголошує на спорідненості з сієнською школою. Цікавим є визначення специфіки форм національного сакрального живопису: «Любов до голого тіла, до не дуже високих фігур людських, до різких контурів від тіней в очах і в лицах, схематичний в осібних формах пейзаж, вкритий квітками, місцевий тип декоративних архітектур – усе

се теж суть елементи українського стилю, що зовсім не подібні до московських, але й на заході подібаються лиш у певних місцях та в певні часи» (Широцький, 1915, с. 2).

Серед особливостей іконопису козацької доби виділяються знайомство з лінійною та повітряною перспективою та «відсутність сонця», роль якого взяло на себе золоте тло як основна прикмета українського стилю (Широцький, 1915, с. 3). Виразна декоративність, дзвінкі фарби, відхід від візантійсько-християнської традиції в композиції поєднуються, за словами автора, з улюбленими місцевими іконографічними мотивами (Широцький, 1915). Як і інші фахівці, він виділяє серед найбільш шанованих сюжетів «Христа-Виноградаря», «Недремане око», «Покров Богородиці», «Михайла-архистратига козацького», «Пелікана» тощо. Кристалізацію характерних форм українського іконопису, як і більшість фахівців, К. Широцький (1915) відносить до XVII ст.

У путівнику Києвом вчений висловлює міркування щодо особливостей вітчизняного іконопису під час характеристики збірок церковно-археологічного музею КДА та міського музею, що набував статусу національного (Шероцький, 1917). К. Широцький вважає, що сюжети наших ікон мали своєю головною метою не подобатись, а повчати і зазначає щодо їх художньої виразності: «...в художньому відношенні – вони часто чарівні (колорит): це була особлива краса інша, ніж наша, але в своєму роді така ж довершена і така ж витончена; – писані зазвичай в жовтих, червоних та зелених тонах ці ікони випромінюють тепло і заспокоєння, поєднуючи піднесене з бруталним, людське з божественним; кидається у вічі поєднання протилежних тонів, як в мистецтві італійських та німецьких примітивів» (Шероцький, 1917, с. 173).

Ф. Ернст (1919) розглядає козацький іконопис в нарисі про українське мистецтво XVII–XVIII ст. Кращою галуззю живопису називається іконостас, розвиток якого у XVII ст. досяг апогею, а загальний тон характеристикам задає теза, що тогочасний іконопис «більш, ніж раніше, переймається впливами західного малярства, але далеко не перестає давати й свою самостійну дань на вівтар всесвітнього мистецтва» (Ернст, 1919, с. 13). Вчений відмічає утвердження улюблених сюжетів і святих, серед яких – св. Миколай, св. Варвара та Іоан Предтеча, і погоджується з думкою інших авторів про зростання «місцевого елемента» в іконопису XVII ст., коли «з'являються Діва Марія в вінку квітів на чолі, апостол Андрій – в козацькому кунтуші, цар Давид – в гетьманській киреї та поясі, св. Іоаким малюється, як козацький старшина, а св. Ганна – в плахті й запасці» (Ернст, 1919, с. 13). Найяскравішими взірцями Ф. Ернст називає ікони «Переяславська Покрова» та «Покрова Богородиці» з Сулимівки. Вчений вважає, що ці твори характеризують краса і завершеність загальної композиції, угруповань персонажів, майстерні архітектурні фони й гармонійний колорит (Ернст,

1919). Щодо XVIII ст., зазначається, що іконопис поступово відходить на другий план порівняно зі світським живописом.

Певним підсумком дослідження вітчизняного іконопису козацьких часів науковцями початку XX ст. сприймається публікація Д. Щербаківського «Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза» (1921). Її метою заявлено обґрунтування на матеріалах аналізу творів XVII–XVIII ст. тези про те, що символізм є основою християнського мистецтва. Як предмет аналізу обирається виноград як один із символів, що були дуже популярними в народі й демонстрували виразну еволюцію пластичних форм (Щербаківський, 1921). Д. Щербаківський зосереджує основну увагу на характеристиці найпопулярніших і, на думку автора, найбільш вдалих з художньої точки сюжетів: «Христос у виноградному точилі», «Розп'яття, обвите виноградною лозою», «Христос вичавлює виноградне гроно», «Христос стоїть у потирі», «Христос – недремне око», «Виноград Єгипту».

Дослідження базується на порівняльному аналізі українських творів із західноєвропейськими вітварними композиціями, що зміцнює переконання автора відносно переваг українських сакральних мистецьких традицій. Так, в порівняльній характеристиці сюжету «Христос у точилі» різниця сформульована з акцентуванням позитивних ознак вітчизняного іконопису: «Тема розроблена значно простіше, головна ідея виображена ясно, в композиції на перший план висунуто постаті Христа й Бога-Отця, що домінують над іншими і надають ясності і простоти символу, який в західноєвропейських образах губиться серед другорядних подробиць» (Щербаківський, 1921, с. 59). Простежуючи генезу кожного сюжету, співзвучність художніх образів євангельським текстам, словам бесіди Христа під час Тайної вечері, Д. Щербаківський стверджує, що образ «Христа у точилі» є виображення слів «лоза і виноградар»; розп'яття з постатями апостолів серед винограду – «лоза ірождіє», а образ Христа, що вичавлює виноградне гроно – «лоза істинна» (Щербаківський, 1921, с. 64). Останній сюжет аналізується в роботі найбільш детально, що дає підстави авторові твердити, що вичавлювання виноградного грона Христом є «цілком оригінальним і чисто українським» компонентом (Щербаківський, 1921, с. 67).

Завершує дослідження низка висновків щодо специфіки національних форм творів, в тому числі твердження, що українські майстри «...захоплюються не глибиною складної богословської чи релігійно-філософської думки, що криється в символах, а декоративною стороною символу» (Щербаківський, 1921, с. 73). Вчений також вважає, що з огляду на розповсюдженість винограду як релігійного символу в іконопису, графіці, виробих з металів церковного призначення, іконостасному різьбленні тощо, любов до цього символу «мала ґрунт у місцевих умовах» (Щербаківський, 1921, с. 73).

**Наукова
новизна
та практична
значимість
дослідження**

5

Наукова новизна результатів полягає у виявленні процесу формування об'єктивних уявлень про формально-змістові ознаки, відмінні риси й високий художній рівень пам'яток українського іконопису окресленої доби на основі аналізу праць провідних фахівців початку ХХ ст (М. Істоміна, Є. Редина, Є. Кузьміна, М. Петрова, Ф. Ернста, К. Широцького, С. Яремича, Д. Щербаківського), що присвячені дослідженню цієї галузі сакрального живопису козацьких часів. Дослідження є корисним для культурології, мистецтвознавства і дизайну з точки зору розбудови підґрунтя для формування наукової парадигми та сучасної художньо-образної мови на основі історичної спадщини.

Висновки

6

Розглянуті матеріали переконують, що вже в часи становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства дослідження національних форм українського іконопису стало одним з провідних напрямків розвитку. Зусиллями багатьох авторів накопичується вагома кількість інформації, що дозволяє сформуванню цілісного уявлення й обґрунтовану наукову концепцію щодо визначальних рис та високого художнього рівня аналізованих творів. Окреслюється напрямок розвитку українського іконопису під впливом європейської та вітчизняної гравюри від канонічної візантійської іконографії до більш реалістичного трактування релігійних сюжетів. Національні пам'ятки козацьких часів трактуються в працях науковців як складова художньо-естетичного ідеалу та джерела натхнення для розбудови національного стилю мистецтва ХХ століття.

Список посилань

- Антонович, Д. (1914). Український варіант старої тосканської композиції. *Сяйво*, 1, 7-10.
- Ернст, Ф. (1919). *Українське мистецтво XVII – XVIII віків*. Київ: Криниця.
- Истомин, М. (1901). Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре. *Искусство и художественная промышленность*, 9/10, 293-310.
- Истомин, М. (1902а). Главнейшие черты иконографии на Волыни в XVI – XVII веках. В *Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года* (Т. 2, с. 97). Москва.
- Истомин, М. (1902b). Фрески XVII – XVIII веков в храмах и костелах юго-западной России. В *Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 года* (Т. 2, с. 61-63). Москва.
- Кузьмин, Е. (1914). Украинская живопись XVII столетия. В И. Грабарь (Ред.), *История русского искусства* (Т. 6, с. 455-482). Москва.
- Палієнко, М. (2005). «Киевская старина» (1882–1906): *Систематичний покажчик змісту журналу*. Київ: Темпора.
- Петров, Н. (1886). Коллекции древних восточных икон и образчиков древней книжной живописи, завещанные преосвященным Порфирием Успенским Церковно-археологическому музею при Киевской духовной академии. *Труды Киевской Духовной Академии*, 9/10, 163-177, 294-320.
- Петров, Н. (1912). Коллекция синайских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского. В *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии* (Вып. 1). Киев: Тип. Школы печатного дела.

- Петров, Н. (1913a). Сорокинско-Филаретовская коллекция русских икон разных пошибов или писем. В *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии* (Вып. 2). Киев: Тип. Школы печатного дела.
- Петров, Н. (1913b). Южно-русские иконы. В *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*. (Вып. 3). Киев: Тип. Школы печатного дела.
- Петров, Н. (1913c). Южно-русские иконы. *Искусство в Южной России*, 11/12, 459-506.
- Редин, Е. (1902). Икона «Недреманное око». В *Труды Харьковского Предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда* (Т. 1, с. 53-159, 344-347). Харьков.
- Щероцкий, К. (1917). Киев: Путеводитель с планом г. Киева и 58 иллюстрациями. Киев: Фото-лито-типография С. В. Кульженко.
- Широцький, К. (1915). *Білоусівська церква: 3 10 малюнками*. Одеса.
- Щербаківський, Д. (1921). Символіка в українському мистецтві: Виноградна лоза. В *Збірник секції мистецтв Українського наукового товариства* (Вип. 1, с. 56-74). Київ.
- Яремич, С. (1912). Украинское искусство на выставке «Ломоносов и елизаветинское время». *Искусство: Живопись, графика, художественная печать*, 7/8, 275-278.

References

- Antonovych, D. (1914). Ukrainyskyi variiant staroi toskanskoi kompozytsii [Ukrainian version of the old Tuscan composition]. *Siaivo*, 1, 7-10 [in Ukrainian].
- Ernst, F. (1919). *Ukrainske mystetstvo XVII-XVIII vikiv* [Ukrainian art of the XVII – XVIII centuries]. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
- Istomin, M. (1901). Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoy Lavre [Teaching painting in Kiev-Pechersk Lavra]. *Iskusstvo i hudozhestvennaya promyshlennost*, 9/10, 293-310 [in Russian].
- Istomin, M. (1902a). Glavneyshie cherty ikonografii na Volyini v XVI-XVII vekah [The main features of the iconography in Volyn in the XVI-XVII centuries]. In *Trudy XI Arheologicheskogo s'ezda v Kieve 1899 goda* [Proceedings of the XI Archaeological Congress in Kiev, 1899] (Vol. 2, pp. 97). Moscow [in Russian].
- Istomin, M. (1902b). Freski XVII-XVIII vekov v hramah i kostelah yugo-zapadnoy Rossii [Frescoes of the XVII-XVIII centuries in temples and churches of southwestern Russia]. In *Trudy XI Arheologicheskogo s'ezda v Kieve 1899 goda* [Proceedings of the XI Archaeological Congress in Kiev, 1899] (Vol. 2, pp. 61-63). Moscow [in Russian].
- Kuzmin, E. (1914). Ukrainskaya zhivopis XVII stoletiya [Ukrainian painting of the XVII century]. In I. Grabar (Red.), *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art] (Vol. 6, pp. 455-482). Moscow [in Russian].
- Paliienko, M. (2005). «Kyevskaia staryna» (1882-1906): *Systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnaluv* [«Kiev old» (1882-1906): A systematic show for the magazine]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, N. (1886). Kolleksiya drevnih vostochnykh ikon i obrazchikov drevney knizhnoy zhivopisi, zaveschannyye preosvyaschennym Porfiriem Uspenskim Tserkovno-arheologicheskomu muzeyu pri Kievskoy duhovnoy akademii [Collections of ancient oriental icons and specimens of ancient book painting, bequeathed by the blessed Porfiry of the Assumption Church Archaeological Museum at the Kiev Theological Academy]. *Trudyi Kievskoy Duhovnoy Akademii*, 9/10, 163-177, 294-320 [in Russian].
- Petrov, N. (1912). Kolleksiya sinayskikh i afonskikh ikon preosvyaschennogo Porfiriya Uspenskogo [Collection of Sinai and Athos icons of the Most Reverend Porfiry Uspensky]. V *Albom dostoprimechatelnostey tserkovno-arheologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii* [Album of Sights of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Theological Academy] (Issue 1). Kyiv: Tipografiya Shkolyi pechatnogo dela [in Russian].
- Petrov, N. (1913a). Sorokinsko-Filaretovskaya kollektsiya russkikh ikon raznykh poshibov ili pisem [Sorokinsko-Filaret collection of Russian icons of various mistakes or letters]. V *Albom dostoprimechatelnostey tserkovno-arheologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii* [Album of Sights of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Theological Academy] (Issue 2). Kyiv: Tipografiya Shkolyi pechatnogo dela [in Russian].

- Petrov, N. (1913b). Yuzhno-russkie ikony [South Russian Icons]. V *Albom dostoprimechatelnostey tserkovno-arheologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii* [Album of Sights of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Theological Academy] (Issue 3). Kyiv: Tipografiya Shkolyi pechatnogo dela [in Russian].
- Petrov, N. (1913c). Yuzhno-russkie ikony [South Russian Icons]. *Iskusstvo v Yuzhnoy Rossii*, 11/12, 459-506 [in Russian].
- Redin, E. (1902). Ikona «Nedremannoe oko». V *Trudyi Harkovskogo Predvaritelnogo komiteta po ustroystvu XII Arheologicheskogo s'ezda* [Proceedings of the Kharkiv Preliminary Committee on the organization of the XIIth Archeological Congress] (Vol. 1, pp. 53-159, 344-347). Kharkiv [in Russian].
- Sherotskiy, K. V. (1917). *Kiev: Putevoditel s planom g. Kieva i 58 illyustratsiyami* [Kiev: A guide with a plan of Kiev and 58 illustrations]. Kyiv: Foto-lito-tipografiya S. V. Kulzhenko [in Russian].
- Shyrotskyi, K. (1915). *Bilousivska tserkva: Z 10 maliunkamy* [Belousov Church: With 10 drawings]. Odesa [in Ukrainian].
- Shcherbakivskiy, D. (1921). Symvolika v ukrainskomu mystetstvi: Vynohradna loza [Symbols in the Ukrainian art: Grape Vine]. V *Zbirnyk sektsii mystetstv Ukrainskoho naukovoho tovarystva* [Collection of the art section of the Ukrainian Scientific Society] (Issue 1, pp. 56-74). Kyiv [in Ukrainian].
- Yaremich, S. (1912). Ukrainskoe iskusstvo na vyistavke «Lomonosov i elizavetinskoe vremya» [Ukrainian art at the exhibition «Lomonosov and Elizabethan time»]. *Iskusstvo: Zhivopis, grafika, hudozhestvennaya pechat*, 7/8, 275-278 [in Russian].