

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації
творів мистецтва

«До захисту допущено»
Завідувач кафедри
_____ Урсу Н.О.
«___» _____ 2020 р.

Дипломна робота

Бакалавра

з теми: **«ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗУ «СВЯТОГО МИКОЛАЯ» З ОБЩИНИ
СТАРООБРЯДЦІВ-ЛИПОВАН»»**

Виконала:

студентка 4 курсу, РТМ1-В16 групи
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація

Панкевич Тетяна Володимирівна

Керівник:

Віштаченко В. А., кандидат
мистецтвознавства, старший викладач
кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
творів мистецтва.

Рецензент:

Луць С. В., кандидат
мистецтвознавства, старший викладач
кафедри образотворчого і декоративно-
прикладного мистецтва та реставрації
творів мистецтва.

Кам'янець-Подільський – 2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ІКОНОПИСУ СХІДНОГО ТА ЗАХІДНОГО ОБРЯДІВ.....	7
1.1. Візантійський іконопис та розвиток різних шкіл на території Київської Русі.....	7
1.2. Західноєвропейський іконопис та його вплив на українську ікону.....	32
РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗУ «СВЯТОГО МИКОЛАЯ» З ОБЩИНИ СТАРООБРЯДЦІВ-ЛИПОВАН».....	45
2.1. Святий Миколай як історична постать, його життя та діяння.....	45
2.2. Іконографія та іконографічні типи ікони святого Миколая.....	52
2.3. Община старообрядців-липован: особливості ікономалярства.....	57
РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.....	64
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	68
ДОДАТКИ.....	73

ВСТУП

Актуальність теми: Досліджуючи дану тему ми хочемо висвітлити характерну сформовану особливість українського іконопису. Хоча Україна як самостійна держава існує не так давно, ікона досить міцно і вже давно впустила коріння на її території. І незважаючи на сильні впливи інших держав, українська ікона має свій особистий характер і місце в історії культури. Також є актуальним аналіз іконографії святого Миколая який є чи не найшанованішим святим в Україні та по за її межами. Цікава та характерна іконографія сформувалася в общині старообрядців-липован. Хоча предки общини є вихідцями із Росії і основою їхнього віросповідання є дотримання старого обряду, актуальним є дослідження подальшого формування старообрядного іконопису на теренах України.

Так як, іконопис прийшов із Візантії на територію України коли країна була ще Київською Руссю. Майстри, котрі творили перші ікони, приходили в основному з Константинополя, звідти ж привозилися і деякі іконописні твори, кожен з яких, як правило, ставав точкою відліку для формування значущої іконографічної традиції. Паралельно виникла своєрідна форма роботи – з'явилися іконописні майстерні, де місцеві художники навчалися у греків або працювали разом з греками. Поступово був сформований руський іконопис зі своїми школами і безцінними іконами.

Нажаль монголо-татарська навала відділила Київ і знищила його тодішню велич. Після чого Україна почала відстоювати своє самостійне існування і розвиток в ньому особистого характерного ікономалярства. Тим часом, коли в окремих регіонах Київської Русі яких не зачепила монголо-татарська навала був активний розвиток іконопису. Осередком розвитку культури в Україні стає Галицько-Волинське князівство, яке потерпіло менше розорення, та перебувало у більш сприятливому геополітичному становищі. Західноєвропейський вплив у культурі XIII-XV ст. стає помітним [63]. У формуванні й розвитку іконописного українського стилю не слід також переоцінювати й західного впливу. Хоч наші малярі з великим бажанням

їздили навчатися на Захід, нічого звідти не переймалося ними на всі сто відсотків, без всебічного осмислення і вибору того, що найбільше підходить для застосування.

У даній темі важливим є розгляд окремих історичних постатей які внесли свій вклад до розвитку іконопису, а також дослідників іконопису. Інтерес до культури та іконопису старообрядців, що виник в другій половині XIX ст., іконопис липован зацікавив фахівців порівняно недавно. Перші публікації, присвячені цьому явищу, з'являються в 1980-ті рр., на хвилі наростаючого інтересу до так званої «пізньої» ікони. На даний момент, дослідженням іконопису старообрядців-липован займається одеський фахівець Ю. Горбунов роботи вченого носять в основному історико-культурологічний характер, зачіпають, в тому числі, і сюжетний репертуар липованських майстрів. Також липованські ікони публікувалися в ряді наукових і науково-популярних видань України та Росії [57].

До середини XIX ст. почали складатися особисті зібрання колекціонерів-старовірів. Сучасними дослідниками прийнята типологія творів-наслідувань, згідно з якою виокремлюються копії, стилізації, імітації і підробки. Старообрядницьке замовлення включало в себе всі перераховані види ікон, а також їх окремі випадки, що представляють різні варіанти реставраційних реконструкцій за залишками древніх творів [54].

Ікони, написані в другій половині XVII – наприкінці XIX ст., дуже важко прив'язати до певного центру. В іконописі панував еkleктизм. Старообрядницький іконопис XVII-XIX ст., зовсім недавно став привертати увагу музейників і колекціонерів. Будучи насамперед предметом культу, пізня ікони не сприймалася в якості потенційного експоната художнього музею. [53].

Мета дослідження: проаналізувати генезу іконопису на теренах України, дослідити іконографію образу «Святий Миколай» з общини старообрядців-липован с. Білоусівка.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати візантійський іконопис та розвиток різних шкіл на території Київської Русі.
2. Розглянути іконопис Західної Європи та його вплив на українську ікону.
3. Висвітлити життя та діяння святого Миколая та проаналізувати його особистість як історичну постать.
4. Проаналізувати іконографію та іконографічні типи ікони святого Миколая.
5. Дослідити особливості ікономалярства общини старообрядців-липован.
6. Виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорту.

Об'єкт дослідження: розвиток мистецтва іконопису на території України.

Предмет дослідження: особливості іконографії образу «Святий Миколай Чудотворець» з общини старообрядців-липован с. Білоусівка.

Для виконання завдань дослідження використані загальнонаукові та спеціальні методи досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу, представлений порівняльним мистецтвознавчим аналізом старообрядницького іконопису на теренах України та іконографії образу «Святий Миколай Чудотворець» з общини старообрядців-липован с. Білоусівка. До спеціальних методів належать статистичний метод та метод роботи з першоджерелами.

Територіальні межі дослідження: охоплюють території Західної Європи, Росії та України.

Наукова новизна дослідження: У роботі узагальнені і структуровані матеріали з іконопису Східного та Західного обрядів та його впливу на

Українську ікону, а саме особливості старообрядницької іконографії, що складає наукову цінність даної роботи. Практична цінність полягає у можливості використання висновків у практичній діяльності реставраторів.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані:

1. Для поглибленого вивчення реставраційної справи, а саме в розширенні знань про іконграфічні особливості.
2. Для реставраційних робіт з метою розпізнання іконорафії святого Миколая та характерної іконографії старообрядницької ікони
3. Для подальшого дослідження цієї теми та суміжних з нею тем.
4. У пам'яткоохоронній справі з метою збереження автентичного твору мистецтва.

Структура і обсяг роботи: Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 73 сторінки список використаних джерел налічує – 63 позиції.

Практична частина: Представлена реставрацією пам'ятки сакрального мистецтва – іконою Богоматері «Троєручиці» з общини старообрядців-липован с. Білоусівка, та копією ікони «Воскресіння Господнє» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ІКОНОПISУ СХІДНОГО ТА ЗАХІДНОГО ОБРЯДІВ

1.1. Візантійський іконопис та розвиток різних шкіл на території Київської Русі.

Ікона (від гр. eikon – зображення, образ) – це зображення Ісуса Христа, Богоматері, святих, сцен зі Святого Писання, предмет поклоніння в християнській релігії [4].

Виникнення ікони, або ж її передісторія, розпочинається з епохи еллінізму (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.). Портрети отримали свою назву по області Фаюм (від єгипетського слова, що означало озеро), розташованої на східних околицях Лівійської пустелі, яка в давнину була заселена єгиптянами. звідси й пішла назва фаюмський портрет. Основні типологічні ознаки типу фаюмського портрета:

- тонкі риси обличчя;
- великі очі (сумні, тужливі, замріяні, але ніколи не бувають веселі);
- слід скорботної відокремленості від життя на всіх фаюмських обличчях.

Фаюмський портрет був одним із етапів погребального культу: зображені перебували вже у потойбічному світі, що й пов'язує саме цей портрет з іконою. Ранні християнські ікони унаслідували від фаюмського портрета не тільки основні риси фізіономічного зображення, але й прийоми і техніку написання (Дод.А.іл.1.). Ранні ікони писали так само, як і фаюмський портрет використовуючи воскові фарби, та енкаустичну техніку [26].

Походження ікони з портретного живопису це довготривалий і складний процес, який супроводжувався суперечками, справжніми битвами і гоніннями, одним з таких було так зване візантійське іконоборство (Дод.А.іл.2.). На початку християнської історії зображувати Бога академічним живописом у тілесному його вигляді було гріховним, й межувало з ідолопоклонінням. Після

важкого періоду іконоборства дійшовши до компромісу, ікона отримала право існування як предмет сакрального значення, ставши посередником між Богом і людиною; «це місток між земним і небесним, ікона стала засобом «зведення душі до первообразу», тобто до архетипу» [4].

Особливість географічного положення Візантії, що захопила своїми володіннями одразу три континенти (Європу, Азію, Африку) зробила Візантійську імперію своєрідним мостом між Сходом та Заходом, країною, де змішалися культури різних релігій та народів. Все це відзначилось на суспільному і політичному житті, релігійно-філософських ідеях і звичайно ж на мистецтві.

Історики умовно поділяють історію Візантійської імперії на п'ять періодів:

Перший період тривав з V по VIII століття за імператорів Юстиніана і Іраклія це був період розквіту імперії, та її територіальних експансій. Відбувається активний розквіт візантійської економіки, військової справи, та культури.

Другий період тривав з 717 по 867 рік почався з правлінням імператора Лева III Ісавра. Імперія у цей час з одного боку досягає найбільшого розвитку своєї культури, але у тім супроводжується заворушеннями, а саме численними релігійними суперечками (іконоборством).

Третій період характеризується відносною стабільністю і закінченням смут , але з майже непереривними війнами із зовнішніми ворогами, нашими предками, русичами та своїми сусідами болгарами. І саме на цей час припадають походи Київських князів Олега, Ігоря, Святослава на Константинополь [6].

Четвертий період почався із правління династії Комнінів, першим імператором був Олексій Комнін який зійшов на престол у 1081 році. Період відомий як «Комнінське відродження», в цей час відбувається відродження Візантійської культури і політичної величі, яка почала занепадати після постійних воєн та смут. Комніни будучи мудрими правителями, вправно

балансували в непростих умовах, тогочасного Візантійського становища: зі Сходу імперії активно тиснули турки-сельджуки, із Західної сторони давила католицька Європа, що вважала православних візантійців еретиками, та відступниками, які не кращі ніж невірні мусульмани.

П'ятий період тривав з 1261 року по 1453 рік це був занепад Візантії, який привів, до її загибелі великої імперії. У цей час Візантія вела нерівну і відчайдушну боротьбу за існування. Османська імперія, нова наддержава середньовіччя, остаточно знищила Візантію [6].

Візантійська культура стала продуктом переплетення культур різних народів: римлян, греків, вірмен, євреїв, сирійських перших християн і єгипетських коптів. Найяскравішою частиною культури Візантії стає її антична спадщина. Значна кількість традицій Грецької античності трансформувалися і збереглися на теренах Візантійської імперії. Тому письмовою та розмовною мовою громадян цієї країни залишалась саме грецька. У Візантійській імперії міста зберігали грецьку архітектуру, та устрій.

У Візантії досить активно розвивалися ремесла античності, розкішні роботи тамтешніх майстрів, ювелірів, художників, ткачів, ковалів, були цінними по всій Європі, візантійську майстерність впевнено переймали інші народи, а зокрема і слов'яни. Звісно ж що на Візантійську культуру великий вплив мала, релігія. У плані релігії Візантія була центром християнського православ'я. Але до того, саме на цій території виникла найбільша кількість перших християнських громад, які принесли плідний вклад в її культуру, а особливо в будівництві храмів, і звісно ж у мистецтві іконопису, яке бере свій початок саме з Візантії) [28].

Християнські храми поступово ставали центром візантійського суспільного життя громадян, відтісняючи античні іподроми та агори з їх невгамовними фанатами. Монументальні візантійські храми, збудовані в V-X століттях, поєднали у собі як християнську символіку так і античну архітектуру (з якої християнські архітектори багато запозичили).

Найпрекраснішим храмовим творінням вважається собор святої Софії в Константинополі, (який був перетворений згодом в мечеть) [28].

Візантійське мистецтво було тісно пов'язане з релігією, і воно дало світу найпрекрасніше, це мистецтво іконопису і мозаїчних фресок, якими прикрашалися численні храми (Дод.Б.іл.1,2.). Школа візантійських іконописців задала традиції ікони для всього світу, в тому числі великим був її вплив і на мистецтво іконопису Київської Русі [3].

Руський іконпис вирізняється рядом характерних рис, насамперед це розміри ікон, лаконічність, особлива величавість і внутрішня сила образу. Певною мірою ікони виконували специфічну функцію в староруському храмі, часто замінюючи твори монументального живопису. Християнське розуміння образу, а саме того, що «паче зовнішнього внутрішнє сяє», зафіксоване з давніх джерел щодо перших ікон, яке свідчить про втілення основної ідеї ікони – відбиття саява Першообразу [25, с. 396].

Перші ікони з'явилися ще в київській церкві св. Іллі. Відомості про ікони, особливо привезені з Візантії, ретельно фіксувалися літописними джерелами, що є непрямым свідченням усвідомлення значущості ікони як такої. З джерел відомо багато ікон, які пошановувалися, це Корсунські ікони, намісна ікона Богоматері з Десятинної церкви, ікони-релікварії Успенської церкви Печерської обителі, іноді ці відомості доповнені матеріальними залишками древніх ікон (древніми дошками з новим живописом) або списками з давніх образів [25, с. 458].

Ранні ікони існували в декількох основних типах. Це великі настовпні і настінні образи для поклоніння, а також ікони невеликого розміру, які, можливо, стояли на темплоні відкритої вівтарної перегородки, і лише з XII ст. – виносні двосторонні. Багато відомих на сьогодні ранніх ікон, як вважається, мають новгородське походження, що природно, оскільки пам'ятники Києва і багатьох інших українських земель могли бути втрачені в період татаро-монгольської навали. Існує ймовірність, що ікони з українських земель свідомо реатрибутували як російські з ідеологічних міркувань.

Частково посприяти реконструкції найбільш давньої іконописної іконографії можуть зразки-репліки, що походять з XVI-XVII ст., і все-таки коло джерел, які б допомогли у дослідженні першого періоду іконопису Київської Русі, доволі вузьке і фрагментарне. Відомо, що багато раних ікон створені на безпосереднє замовлення князів, але ця обставина лише частково визначає специфіку раних ікон – їх значення в громадському і духовному житті відображало ідеї і прагнення Церкви як інституту. Іконографія раних пам'яток дозволяє адекватно сприймати головні віросповідні концепції, засадничі догмати християнства, але що найважливіше, вона містила повноту глобального сенсу ікони як особливого феномену. Концентрація програми, духовного наповнення відповідала високій змістовності кожного художнього прийому [27, с. 367].

Майстри, котрі творили перші ікони, приходили в основному з Константинополя, звідти ж привозилися і деякі іконописні твори, кожен з яких, як правило, ставав точкою відліку для формування значущої іконографічної традиції. Паралельно виникла своєрідна форма роботи – з'явилися іконописні майстерні, де місцеві художники навчалися у греків або працювали разом з греками. У художників, що прикрашали Печерський собор, навчався перший відомий нам на ім'я іконописець Аліпій, про діяльність греко-руської майстерні в XII ст. в Новгороді свідчать археологічні джерела. Техніка і технологія виготовлення ікон була такою ж, як в грецьких майстернях, відмінності пов'язані радше з художніми прийомами: в іконах, створених руськими майстрами. Вони найчастіше виявляються «скороченими», поверхня не має тієї просторової глибини і багатоколірності, характерної для грецьких пам'яток. Можливо, це свідчення роботи «зі зразка», де іконописець мав справу з результатом письма, а не був присутній при послідовних стадіях в процесі створення ікони [40].

На жаль, від XI ст. в оригіналі не збереглося жодної відомої нам ікони, яка б за своїм походженням була б беззаперечно пов'язана з Києвом. Проте існує можливість умовної реконструкції завдяки іконографічному

співставленню з іншими творами образотворчого мистецтва – стінописами, книжковими мініатюрами. Вважається, що іконографічна програма Софійського собору в Києві орієнтувалася не тільки на аналогічні жанрові ансамблі в колі візантійського монументального мистецтва, але й на ікони, книжкові ілюстрації, збірники малюнків, переважно епохи Палеологів. В іконографічній програмі Софії Київської є і мозаїки, які демонструють безпосередній зв'язок саме з іконописом. Передусім це стосується образу Христа Пантократора у підкупольному просторі та тримедальйонній композиції Деїсус на тріумфальній арці. Софійські фрески із зображеннями святих часто співвідносять з образними прототипами, що походять з книжкової мініатюри. Здебільшого це фронтально представлені на повен зріст постаті з характерними символічно типовими жестами [27, с. 1296].

На ранньому етапі образотворча традиція киеворуського мистецтва демонструє явну орієнтацію на столичне візантійське мистецтво, про що свідчать як писемні джерела, так і нечисленні збережені пам'ятки. За відомою на сьогодні хронологією першою згадують ікону Богородиці Одигітрії, якою 1046 року візантійський імператор Костянтин IX Мономах благословив свою доньку принцесу Анну на шлюб із Всеволодом Чернігівським, сином Ярослава Мудрого. Відомі також відтворення печерської ікони «Успіння Богородиці» з позначенням, що це є «образ і міра» ікони, принесеної 1073 року з Влахерни разом з мощами. А від другої половини XVII ст. з'являються ікони-списки зі срібними мощовиками, вмонтованими в дошку ікони на місці зображення одра. Можливо, у такий же спосіб вкладали релікварії в давні ікони Печерського монастиря [29, с. 656].

На кінець XI ст. припадає початок творчої діяльності Аліпія, який був печерським ченцем (помер у 1114 році). На жаль, вченим досі не вдалось пов'язати з його іменем жоден з відомих в оригіналі іконописних творів. Тривалий час вважалося, що Аліпій є автором ікони «Богородиця Велика Панагія», що зберігається зараз в російському місті Ярославлі (Дод.В.іл.1.). Проте зараз більшість дослідників схиляється до датування цієї ікони

початком XIII, а не XII ст. Найімовірніше, іконографія ікони відтворює мозаїчну композицію апсидальної конхи Успенської церкви Києво-Печерського монастиря або Михайлівського Золотоверхого собору. Оскільки мозаїки виконували тільки в Києві, то вдається можливим пов'язати ікону саме з Києвом [40].

Більшість збережених раних ікон відноситься до «обстави» Новгородського Софійського собору. На думку дослідників, це оздоблення його рухомої частини (ікони, начиння, літургійні предмети) має бути датоване приблизно 1066 роком, бо щодо більш раних ікон існує свідчення про розорення Св. Софії Новгородської Всеславом Полоцьким. За іконографією і стилем вони наближаються до візантійських творів царгородського кола, що може свідчити про причетність до їхнього виконання грецьких іконописців. Моделювання зображення, зокрема ликів, має віртуозне виконання, очевидно є висока технічна майстерність і вміння, що свідчать про належність до класичної традиції, елітарної течії візантійського мистецтва. Оскільки на іконі верховних апостолів з Св. Софії був срібний оклад (слідів ранішого окладу не виявлено), виникло припущення про створення ікони близько 1067 р., хоча традиційно ця ікона пов'язувалась з 1050 р. [25, с. 598].

Ікона св. апостолів Петра і Павла з Софійського собору в Новгороді (236×150 см) трактується як храмовий настінний образ. Вона становила смислову пару з іконою Спаса на престолі що відома, на жаль, лише за пізньою копією. Припущення про те, що ікона могла входити до складу вівтарної перегородки (ікони могли розміщуватися в інтерколумнії), слід уточнити: до самого кінця вівтарний бар'єр не мав ікон між колонами, вони ставилися лише вгорі, на темплон. Прикметно, що, як і на більшості давніх ікон, пов'язаних зі східною зоною храму, живописний шар на полях тут був відсутнім, і це дозволило довести, що ікона з самого початку свого створення була «одягнена» в дорогоцінну срібну ризу. Величезні розміри ікони, пишність оздоблення, ошатність сяючого позолоченого окладу створювали чудове

враження доступності для поклоніння святим, демонструючи християнську святість як переможну й урочисту [40].

Після розорення 1066 р. композиція іконного оздоблення Св. Софії могла бути змінена: всі ікони, як ранні, так і виготовлені наново, отримали срібні оклади, поєднання ікон могли змінитися. У храмі з'явилися нові ікони, для однієї з них призначався зберігся лише частково оклад, який тепер прикрашає Богоматір Корсунську. Парою до Богоматері могла стати ікона найбільш шанованого святого мученика, Патрона будівничого храму Ярослава (Георгія). Двостороння ікона Георгія змієборця з Богоматір'ю, (174×122 см) цілком ймовірно, створювалася для Софійського собору в Новгороді. Її датування дискутується: пропонується середина XI ст., після 1066 р., початок XII ст., а також 1174 р. Ікона Божої Матері на лицьовій стороні поновлювалася в XIII і XIV ст. Зворотня сторона ікони повністю зберегла свій первісний вигляд [25, с. 598].

Через відносно слабкий розвиток міст на Русі не було такої кількості шкіл, як у Західній Європі. До того ж російські міста довго зберігали патріархальний уклад життя і були дуже тісно пов'язані з навколишнім селянським населенням, що не могло не позначитися на посиленні в ньому примітивності. Це затримало формування окремих шкіл зі своїми чітко вираженими індивідуальними рисами. У руському іконописі XIV-XV століть були, строго кажучи, тільки три великі школи – новгородська, псковська і московська. Їх твори, особливо на зрілих етапах розвитку, дійсно відзначені рисами шкільної спільноти.

Для новгородського іконопису XIV століття велике значення мало мистецьку спадщину XIII століття. У добу, коли виявилися майже перерваними культурні та торговельні зв'язки з Візантією, коли припинилося ввезення візантійських ікон, стало легше вийти з-під візантійських впливів. Це підготувало ґрунт для найширшого засвоєння народних мотивів і народних форм, в результаті чого новгородський живопис в XIII столітті став більш примітивним, але в той же час і більш повнокровним [28, с. 46].

У XIV столітті фреска в Новгороді була більш візантизованим мистецтвом, ніж станковий живопис. Вона черпала потужні імпульси з робіт заїжджих грецьких майстрів. Імена двох з них відомі з літопису. Це «Гречин Ісайя з іншими», що розписав в 1338 році церкву Входу в Єрусалим, і знаменитий Феофан Грек, який прикрасив розписом в 1378 році церкву Спаса Преображення. Зіставляючи новгородські фрески XIV століття з іконами того часу, переконує в тому, що місцеві традиції набагато міцніше трималися в станковому живописі. В силу своєї дешевизни ікона була більш демократичним мистецтвом; ікону легко могла замовити і порівняно небагата людина, а тим більше міські громади, які набували в житті Новгорода все більшого значення у зв'язку зі зміцненням ремісничих кіл. Цей процес почався вже в XII столітті, але свого повного розвитку він досяг лише в XIV столітті [46, с. 414].

У першій половині XIV століття, безсумнівно, ікони писалися, ще досить архаїчні по будові своїх форм. До їх числа відносяться такі речі, як «Зішестя в пекло» (Новгородський історико-архітектурний музей-заповідник), «Микола» на червоному тлі (Ермітаж), «Борис і Гліб» (Історичний музей в Москві), а також дві житійні ікони з Російського музею – «Георгій» і «Миколай Чудотворець» [51, с. 74-75]. Всі ці ікони не виявляють близької стилістичної подібності, але вони належать до одного напрямку, представляючи ранній етап в розвитку новгородського станкового живопису XIV століття, що глибоко коріниться в художній культурі попереднього періоду.

Особливо цікава поява житійних ікон, занесених на Русь з Візантії. Зазвичай на середньому поле зображується святий в зріст, або по пояс, а в бічних клеймах розміщуються сцени з його життя. Сюжети цих сцен нерідко сходили до апокрифічних джерел, що давало художнику можливість більш вільного їх тлумачення [51, с. 74-75].

До розряду таких житійних ікон відносяться як раз ікони з Російського музею, виконані на початку XIV століття. Їх художню мову гранично лаконічний, архітектурні куліси зведені до мінімуму, домінує чистий колір з

улюбленим новгородцями протиставленням червоного і білого. Ікона Миколи Чудотворця написана дуже м'яко, в той час як житійної ікона Георгія – в жорсткій, майже «плакатній» манері. На полях представлені різні сцени мук Георгія, на середній частині – розгорнутий варіант чуда Георгія про змія з царівною Елісавою (Єлизаветою), з її батьками та єпископом, що визирають з вежі.

У новгородських іконах зрілого XIV століття малюнок стає набагато впевненіший і конструктивніший. Кристалізація в іконописі специфічних новгородських рис почалася, мабуть, з 70-80-х років XIV століття, коли були написані нещодавно розкриті ікони - «Зішестя в пекло» (Російський музей), чітко побудоване, з урівноважуваними один одного групами святих і гірками в той же час повне енергійного руху, і «Борис і Гліб» (Дод.Б.іл.2.) з Новгородського музею (виконана близько 1377 р.). За своєю іконографією ікона «Борис і Гліб» дуже близька до московської ікони 40-х років з Успенського собору (тепер зберігається в Третьяковській галереї). Але все те, що на московській іконі було позначене печаттю аристократизму, на новгородській піддалося спрощенню. Фігури втратили елегантність, стали більш приосадуватими, збільшився розмір їх голів, кряжисті коні вже не гарцюють, а йдуть важкою ходою, гірки відповідно до менш витягнутої форми дошки не наростають по вертикалі, а лише заповнюють нижню частину ікони. Борис і Гліб їдуть на конях, як би зійшли з герба, стільки в них геральдичної чіткості і відточеності. Лики обох святих виконані з великою живописною свободою, частково навіяної зразками монументального живопису [58, с. 351-353].

Мабуть, найщасливішим періодом у розвитку новгородської школи іконопису був рубіж XIV-XV століть. В іконах цього часу фарби набувають небачену доти чистоту і звучність. Палітра світлішає і прояснюється, з неї зникають останні залишки колишньої тьмяності. Відроджуються кращі з традицій новгородського іконопису XIII століття. Улюбленим стає полум'яний кіноварний колір, що визначає радісний, мажорний характер всієї палітри. Ця

кіновар подається в сміливому поєднанні із золотим фоном, з білими, зеленими, оливковими, ніжно-рожевими, блакитно-синіми і щільними вишневими і жовтими фарбами. Форми спрощуються і геометризуються, майже нанівець зводиться їх обсяг, головний акцент ставиться на силуеті. Виробляються улюблені композиційні схеми – легко доступні для огляду, лаконічні, розріджені [52, с. 346].

Особливу популярність отримують ікони із зображенням святих що стоять в ряд. Одночасно складається свій улюблений тип святого: міцні, добре збиті, скоріше приземкуваті фігурки, скошені плечі, майже круглі голови з дрібними рисами обличчя і з характерними нависаючими носиками. В написанні ликів, одягу, гірок з'являється та послідовність прийомів, яка в подальшому складеться в канонізовану живописну систему. В іконах пізнього XIV ст. та першої половини XV століття немає ще жодної сухості. Вони написані легко і вільно, без будь-якого натиску, і в цьому їх особливість. Але в них немає більше такого розмаїття напрямів, як в іконописі XIII-XIV століть, немає більше такої широти трактування, такої монументальності. Це, зокрема, знайшло собі вираз в різкому зменшенні розміру ікон (якщо тільки вони не призначалися для іконостасу). Письмо стало більш мініатюрним, з краще упорядкованою системою висвітлень і відблисків, свідчить про перемогу іконописного початку [51, с. 74-75].

Справжньою перлиною новгородської школи іконопису раннього XV століття є чотирьохчастинна ікона Російського музею. Залишається неясним, чому її автор об'єднав на одній дошці чотири не пов'язаних один з одним епізоди: Воскресіння Лазаря, Старозавітна Трійця, Стрітєння, Іоанн Богослов, який диктує Прохору. Можливо, що це було обумовлено побажанням замовника. Всі чотири сцени чудово закомпоновані в прямокутник іконної дошки. В ясних, незатісненних композиціях немає ніякої скупченості, з рідкісним мистецтвом художник використовує просторові інтервали, які отримують під його пензлем зовсім особливу виразність. Головний акцент поставлений на інтенсивній кольоровій плямі (найчастіше кіноварній), що

чітко виділяється на золотому фоні. Між фігурами та пейзажними і архітектурними лаштунками встановлюється свого роду динамічна взаємодія [52, с. 346].

Новгородський іконопис XV століття не любить складних, хитромудрих символічних сюжетів, настільки поширених в пізнішому живописі. Теми прості та образні, художники без труднощів доносять до глядача те, що вони хотіли сказати. В їхніх творах завжди підкупує простота. Вони спрощують традиційні іконографічні типи, відкидають всі зайві фігури, задовольняються лише малим. Їх композиції ясні і легко доступні для огляду, в них немає роздрібненості, яка принесла шкоду іконам XVI століття. Основна сюжетна лінія не затемнюється привхідними, другорядними епізодами. Ця особлива скупість в сюжетній і композиційній розробці способу складає відмінну рису новгородських ікон XV століття. Новгородці надають перевагу найпростішим іконографічним «ізводам» традиційних «празників», вони як і раніше охоче зображують святих стоячими в ряд, дуже люблять напівфігурні образи і житійні ікони, в яких з рідкісною наочністю передаються окремі сцени з життя святого (як, наприклад, відома житійна ікона Феодора Стратилата в Новгородському музеї) [50, с. 126].

У Новгороді протягом другої половини XV століття створювалися і більш архаїчні за своїм стилем речі, в яких нові тенденції зовсім не дають про себе знати. До них можна віднести чотиричастинну ікону «Введение во храм. Покладання до гробу. Чудо архангела Михаїла в Хонах. Явління ангела Жінкам Мироносицям», датований 1488 роком і підписне (Яків Іель) «Покладання до гробу» (Дод.Б.іл.3.), рідкісну за сюжетом для раннього часу ікону «Предста Цариця», навіяну сербськими зразками (все в Третьяковській галереї), центральну частину триптиха зі «Знаменням» і напівфігурами Іллі, Миколая та Іоанна Предтечі в Російському музеї [15].

Протягом 70-90-х років в Новгороді ще створювалися чудові ікони, але не можна заперечувати того, що в них вже намічаються такі стилістичні зміни, які поступово призвели спочатку до кризи, а потім і до занепаду

новгородського іконопису. Зникає те, що настільки підкуповує в іконах раннього XV століття свіжість і безпосередність сприйняття і особливий відтінок наївної простодушності. Все стає більш витонченим, відточеним, формально завершеним. Тракткування набуває сухості і каліграфічності, форми стають більш роздрібненими (зокрема, форми гірок). Ускладнюються архітектурні тла, колись зовсім прості шати все частіше починають прикрашатися орнаментами. З'являється прагнення до м'яких, плавних ліній і до більш стандартного трактування ликів, в зв'язку з чим згладжується різкість і сила образів, що тягне за собою зниження їх психологічної виразності. Остання чверть XV століття може розглядатися як вихідна точка цього процесу, який отримав завершення тільки до середини XVI століття [15, с. 128-131].

Псковська школа іконопису є відкриттям останніх десятиліть, коли почали систематично розчищати ікони що походили із Пскова та його околиць. Вперше про псковську школу заговорив художник А. В. Грищенко, але в його розпорядженні не було достатньої кількості фактів, в силу чого всі його міркування носили дещо абстрактний характер [12, с. 70-87]. Більш конкретно питання про псковську школу поставив І. Е. Грабар, вже спираючись на новий матеріал, на розчищені ікони, вивезені з Пскова. Таких ікон було ще мало, однак це не завадило І. Е. Грабарю написати слова, які в значній мірі стали пророчими. «Вже тепер Псков ясний не менш, а скоріше більше, ніж Суздаль, але недалеко час, коли псковська школа постане перед нами, можливо, з такими ж легко визначеними відтінками, які ми зараз вже розрізняємо в новгородській школі» [9]. Дійсно, після нових реставраційних відкриттів специфічні риси псковського іконопису виступили настільки чітко, що у нас є всі підстави говорити про псковський живопис як особливість школи.

Псковський іконопис має своє яскраво виражене обличчя. Композиції псковських ікон найчастіше асиметричні і малостійкі, малюнок неточний, але по своєму завжди виразний, колорит густий і швидше похмурий з

переважанням смарагдово-зелених і темно-зелених, майже чорних тонів, щільних вишневих, червоних з характерним оранжевим або рожевим відтінком, мутних синіх, сірувато-зелених. Фони частіше жовті, хоча зустрічаються і золоті [50, с. 165-166].

Широке застосування знаходить розробка одягу за допомогою найтонших золотих ліній, які надають живописній поверхні мерехтливий характер. У колориті з його колірними контрастами є щось поривисте, драматичне. Цьому враженню сприяє зовсім особливе трактування темної коричневої карнації з різкими висвітленнями і з не менш різкими білками. Манера письма широка і енергійна, з нерівномірним розподілом живописних пігментів. Художня мова псковської ікони гранично експресивна. Цим вона в корені відрізняється від гармонійної, врівноваженої мови московської ікони. Тут мимоволі запрошується аналогія з сієнською та болонською школами живопису XIV століття, не менше різко відрізняються одна від одної. Мабуть, з усіх давньоруських іконописних шкіл псковська була найбільш демократичною за духом і найбільш безпосередньою та імпульсивною за формами вираження [9, с. 232].

Псковських ікон XII століття не збереглося. У всякому разі, на сьогоднішній день жодна з них не відкрита, хоча відомо, що вже в середині XII століття заїжджі греки, користуючись допомогою місцевих майстрів, розписували Спасо-Преображенський собор в Пскові. Найбільш ранні з відомих нам псковських ікон («Успіння» з однойменної церкви на Пароменьє і «Богоматір Одигітрія» з церкви Св. Миколая; обидві в Третьяковській галереї) датуються XIII століттям. Це великі ікони (1,35x1 і 1,3x1,02), написані в традиціях XII століття. Важкі форми відрізняються неприкритою примітивністю, мимоволі змушуючи згадати про каппадокійські фрески (як, наприклад, розпис старої церкви в Токалі Килісі в Гйоремі, раннє X століття). Однотипні особи з широким розрізом очей і з великими вигнутими носами не мають в собі ще нічого специфічно псковського. Порівнюючи «Успіння» з аналогічною новгородською іконою з Десятинного монастиря, легко

переконалися, що Псков відставав у своєму розвитку від Новгороду і що в його ранньому живописі дуже сильний архаїчний слід [52, с. 346].

Найзначнішою серед ранніх псковських ікон є житійна ікона пророка Іллі (Третьяковська галерея), в якій місцеві риси наполегливо пробиваються назвні. Тут ми знаходимо часто використовуваний в роботах псковських художників прийом сміливого поєднання в межах однієї дошки різних тем, позбавлених внутрішнього зв'язку. Нагорі зображений напівфігурний Деїсус з ангелами і апостолами, посередині і внизу представлені пророк Ілля в пустелі і дванадцять Сцен з його життя; інакше кажучи, ми бачимо тут житійну ікону.

Розвиток псковського живопису в XIV столітті протікав в порівнянні з новгородським в уповільненому темпі. У Пскові досить стійкими були архаїчні течії, що ускладнює датування псковських ікон. Такі речі, як ще цілком не розчищена велика ікона Богородиці «Одигітрії», «Микола» (обидві в Псковському історико-архітектурному музеї), «Борис і Гліб» (Третьяковська галерея), житійної «Микола» від 1337 року (Російський музей), явно продовжують традиції більш раннього часу, інші – як «Микола» (Третьяковська галерея), «Дмитро Солунський» (Дод.Д.іл.1.) (Російський музей) і «Уляна» (Псковський історико-архітектурний музей) – стоять на межі двох епох, виявляючи досить суперечливі стилістичні риси. Лише протягом останньої чверті XIV століття псковський іконопис досягає повної зрілості. Саме в цей час і в першій половині XV століття створюються кращі псковські ікони, відмічені настільки неповторно індивідуальною печаткою, що їх неможливо прийняти за твори жодної іншої школи [43].

Раннім XV століттям датується також ікона Богоматері «Умиління» (Третьяковська галерея). Христос доторкається до щоки матері, торкаючись правою рукою її підборіддя. Цей чарівний жанровий мотив вносить ноту особливої м'якості в ікону, фарби (жовтий фон, червоні візерунчасті німби, вишневі, темно-сині і рожево-червоні кольори шат) витримані в густий, типово псковській гамі. Дуже характерна для псковських ікон форма носа Марії, із злегка виступаючим кінчиком. Такі ж носи зустрічаються на чудовій

іконі Третьяковської галереї із зображенням вибраних святих – Параскеви П'ятниці, Григорія Богослова, Іоанна Златоуста та Василя Великого [33, с. 69-85].

Для вільного звернення псковичів з традиційними іконографічними типами показово поміщені в один ряд з прославленими отцями церкви самої шанованої в торговому Пскові святої, покровительки п'ятничних базарів. Більш відкритий колір ікони з переважанням білого, чорного і кіноварі, рідкісний для Пскова золотий фон, більш ретельна манера письма говорять про прямий вплив новгородського живопису. Але дещо похмурі обличчя, темна карнація, використання густого зеленого кольору прямо вказують на руку псковського майстра. Особливо виразно суворе обличчя Іоанна Златоуста з його непомірно великим лобом і тонко продуманою системою бліків, що утворюють під очима трикутники, які підсилюють гіпнотичну силу погляду [58, с. 351-354].

Псковичі наполегливо гнули свою лінію і до кінця XV століття. І якщо в їхнє мистецтво просочуються окремі відголоси Діонісієвської естетики, що позначається у витонченості витягнутих пропорцій ангелів на іконі «Різдво Христове» (Російський музей) і на іконі «Богоматір Велика Панагія, Микола і Георгій» (Третьяковська галерея), то, по суті, це мало що змінює. Зберігаються всі старі прийоми письма, темна карнація, зовсім особливий, чисто Псковський колористичний лад. В цьому відношенні особливо показова ікона Різдва Христового, де з чисто псковською безпосередністю двічі зображено поклоніння волхвів, Йосип в пустелі, сон Йосипа, пастухи що дивляться на Віфлеємську зірку і вибрані святі. Сходинки гір піддані найнеймовірнішій стилізації, утворюючи килимовий візерунок, на тлі якого розкидані окремі епізоди і фігури. Так до початку XVI століття не будували композицію ні новгородці, ні москвичі, для яких це повне своєрідної чарівності мистецтво повинно було здаватися провінційним і відсталим [43, с. 53-56].

Наскільки міцно псковичі трималися за дідівську спадщину і на початку XVI століття, свідчать дві ікони з Російського музею і Третьяковської галереї.

Перша з них «Зішестя в пекло з обраними святими». Непомірно витягнуті пропорції фігур явно нав'язані московськими зразками. Але у всіх святих чисто псковські обличчя з темною карнацією. «Зішестя в пекло», як і недавно розчищена ікона на ту ж тему в Псковському історико-архітектурному музеї, продовжує традиції XIV століття, представлені іконою з Російського музею. Однак все стало сухішим, пригладжена, самодостатність золотих асистів знебарвлює колорит, позбавляючи фарбу колишньої емоційної виразності [43, с. 56].

Псков пізніше Новгороду позбувся самостійності. Він був приєднаний до Москви тільки в 1510 році. І ймовірно, саме цим пояснюється стійкість в ньому традицій, до яких псковичі завжди ставилися з особливою дбайливістю. З втратою незалежності Псков, як і Новгород, став швидко втрачати і своє художнє значення. І хоча псковських майстрів запрошували в Москву в XVI столітті, вони вже не змогли дати нічого рівного тому, що було створено їх далекими предками; які були громадянами вільного міста [48, с. 466].

Московська школа іконопису сформувалася пізніше новгородської, і початок її розквіту майже збігається з розквітом псковської школи. Довгий час Москва була незначним поселенням, і ніщо не віщувало її майбутнього піднесення. Перша літописна звітка про неї відноситься до 1147 року, коли вона була княжою вотчиною. У 1156 році Юрій Долгорукий «заклав град Москву»; оточивши свій московський двір міцними дерев'яними стінами, він перетворив міське поселення в укріплений пункт, покликаний разом з Дмитровим, охороняти підступи до річки Клязьми з боку Яхроми та Москви-ріки. З цього моменту починається поступове зростання Москви, яка вже з першої половини XIII століття мала свого князя. Але в XIII столітті Москва не грала ніякої значної ролі. Вона була одним з численних міських поселень роздробленої, поневоленої татарами Русі [15].

До нас, на жаль, не дійшли московські фрески та ікони XII-XIII століть, так що майже неможливо скласти уявлення про живопис цього часу. Найімовірніше, Москва долучилася до старих володимирських традицій, але

наскільки останні втрималися при татарах – сказати важко. Так як митрополит Петро, першим осів в Москві, приїхав з Володимира, то не виключена можливість, що він привіз до Москви і «митрополитчих переписувачів». Але це не більше ніж гіпотеза, яка виходить із того, що в Стародавній Русі іконописні майстерні зазвичай перебували при княжих, митрополитчих і єпископських дворах. Так як московські князі до Івана Калити не володіли великою владою та багатством, то, швидше за все, раннім розсадником мистецтва був митрополичий двір [15].

У московському живописі першої половини XIV століття безсумнівно існували, як і в пізніший час, різні художні течії, місцеві і привнесені ззовні (з Візантії та від південних слов'ян). Місцева течія повинна була сходити до архаїчних традицій XIII століття, і вона домінувала до залучення московського мистецтва до нововведень «палеологовського Ренесансу». З цим художнім напрямом пов'язано кілька творів раннього московського іконопису, серед яких перше місце слід відвести іконі Бориса і Гліба в Російському музеї, можливо написаної ще протягом другого десятиліття XIV століття [10, с. 46-66].

Ікона Бориса і Гліба за стилем близька до пам'яток XIII століття. Лише більш соковита і об'ємна трактування ликів вказує на XIV століття. Багато архаїчного і в житійній іконі Бориса і Гліба (Третьяковська галерея), написаної близько середини XIV століття. У ній немає сильно вираженого руху, складних архітектурних фонів, просторових побудов, витончених, легких пропорцій. Особи обох святих виконані рідкими фарбами, з поступовим переходом від світла до тіні. Даний прийом «плавів», названий іконописцями, сходиться до живопису домонгольського періоду. У всьому цьому позначається стійкість старих традицій, які були дуже сильні в московському живописі першої половини XIV століття. Перелом в московській живопису намітився лише в 40-х роках XIV століття, після приїзду константинопольських живописців, запрошених в Москву грецьким митрополитом Феогностом [10, с. 46-66].

Поява в Москві Феофана Грека була для московських художників великою удачею. В його особі вони стикнулися з майстром виняткового обдарування, який приніс на Русь константинопольську традицію. У своєму відомому листі Епіфаній Премудрий, перераховуючи ті міста, де Феофан працював до приїзду на Русь, називає Константинополь, Халкідон, передмістя Константинополя генуезьку колонію Галату і генуезьку колонію на Чорному морі Кафу. Тому у нас немає ніяких підстав сумніватися в константинопольському походженні мистецтва Феофана, тим більше що на це вказує і близькість багатьох з його живописних прийомів до фресок Кахріє джамі. Він склався як художник в роки, коли ісихастські суперечки досягли максимального напруження, і він не міг залишитися осторонь від нескінченних дискусій про природу фаворського світла і про подвиг ісихії, рівнозначному набуттю внутрішнього спокою [33, с. 69-85].

У 90-х роках XIV століття і на початку XV центральною фігурою серед московських художників був Феофан Грек. Він привертав загальну увагу найвищим артистизмом і широтою своїх поглядів. Тому не випадково саме до нього звернувся великий князь Василь Дмитрович, коли він захотів розписати побудовану ним церкву Благовіщення, яка перебувала «на князя великого дворі». Розпис був виконаний, згідно зі свідоцтвом літопису, за одне літо і над нею працювали крім самого Феофана «Прохор старець з Городця та чернець Андрій Рубльов» [47, с. 459]. Очевидно, вони ж працювали над іконами іконостаса (деісусний чин і святковий ряд), перенесеного в новий Благовіщенський собор, побудований в 1484-1489 роках на місці незбереженої церкви Благовіщення. Це пам'ятник капітального значення для історії іконостасу, тому що склався в своїй класичній формі на московському ґрунті. Уже з Москви він поширився по території всієї Русі, давши потужні імпульси розвитку високих іконостасів, в яких напівфігурні чини виявилися замінені повнофігурними [32, с. 110-136].

Ікони що належать Феофану, написані надзвичайно вільно. У широкому живописному трактуванні суворих ликів відчувається рука досвідченого

майстра фрески, який звик працювати на великих площах. Поверх темних щільних санкірів Феофан кладе соковиті білики, гребінь носа він відтіняє насиченим описом яскраво-червоного кольору, всі найбільш опуклі місця сильно висвітлює, не боячись різких переходів від світла до тіні. Такими живописними прийомами він досягає тієї внутрішньої психологічної напруженості, яка так характерна і для його новгородських фресок.

З появою на історичній сцені Рубльова починається нова і найбільш значна глава в історії московського іконопису. Рубльову вдалося викласти в єдине ціле місцеві традиції і все почерпнуте зі створеного візантійськими майстрами. Чималим він був зобов'язаний Феофану Греку, з яким разом працював [32, с. 120-136].

Літописна згадка про Рубльова припадає на 1408 рік, коли він працював у Володимирському Успенському соборі разом з (іконником Данилом). З тим же Данилом він розписує між 1425 і 1427 роками Троїцький собор в Троїце-Сергієвому монастирі, побудований ігуменом цього монастиря Ніконом, найближчим учнем Сергія Радоніжського. У джерелі XVII століття повідомляється, що Рубльов жив будучи послушником у Нікона і що саме останній замовив йому ікону Трійці [48, с. 138]. Якщо вірити Епіфанію премудрому, то Рубльов працював і в Андроніковому монастирі, заснованому Андроніком, учнем Сергія Радоніжського. Згідно знайденої П. Д. Барановським копії XVIII століття з нині втраченої надгробної плити над могилою Рубльова, який був похований в Андроніковому монастирі, художник помер 29 січня 1430 року.

Так як від Рубльова не збереглося жодного підписаного твору і так як в ту епоху живописні роботи зазвичай проводилися цілими артілями (ці артілі в літописі називаються дружинами), то стає зрозумілим, наскільки великі труднощі виникають перед дослідником, бажаючим виділити серед безіменних ікон учнів і послідовників майстра його власноручні твори.

Ймовірно, протягом другого десятиліття був написаний чудовий напівфігурний деісусний чин, названий за місцем його відкриття

«звенигородским». Від чину збереглися лише три ікони – Спаса, архангела Михаїла та апостола Павла (Третьяковська галерея). За своїм стилем це настільки зріла робота, що її неможливо відносити до ранньої пори творчості Рубльова. Вона могла виникнути лише після розпису володимирського Успенського собору, інакше кажучи, вже після 1408 року. Ікони «Звенигородського» чину з першого ж погляду вражають надзвичайною красою своїх холодних світлих фарб. Для Рубльова колір був засобом, який допомагав йому розкривати внутрішній світ людини. Іконам властива дивовижна м'якість, в них нічого не залишилося від візантійської суворості. Звенигородський Спас більший натуральної величини людини. Він сповнений величі. Крім того, в ньому є строгість внутрішньої чистоти і безпосередності, є повна довіра до людини [15, с. 37-38]. У цій яскравій характеристиці творіння Рубльова точно помічено щось нове, що художник вніс в тлумачення одного з найбільш традиційних образів середньовічного мистецтва.

У повному розквіті творчих сил створив Рубльов найбільш прославлений свій твір – ікону Трійці. Ця ікона була виконана в пам'ять Сергія Радоніжського і була храмовим чином Троїцького собору, спорудженого на місці більш давньої дерев'яної церкви. В іконі Рубльова, створеної для тривалого споглядання, немає ні руху, ні дії. У повному мовчанні сидять на невисоких сідалищах три ангела. Їх голови злегка схилені, погляд спрямований у нескінченність. Кожен з них занурений в свої думки, але в той же час всі вони виступають носіями єдиного переживання – смиренності. Композиційним центром ікони є чаша з головою жертвовного тільця [14, с. 78]. Оскільки тілець є старозавітний прообраз новозавітного агнця, тому чашу слід розглядати як символ Євхаристії.

«Трійця» Рубльова викликала незліченні наслідування (Дод.Д.іл.2.). Вона була найулюбленішою іконою давньоруських художників. Але жоден з них не зумів піднятися до неї в своїй власній творчості. Йому вдалося створити такий твір, який ми по праву розглядаємо як найпрекраснішу ікону і як одну з найдосконаліших творів всього давньоруського живопису.

Було б невірно весь московський живопис першої третини XV століття зводити до творчості одного Рубльова. Він був без сумніву центральною фігурою, але поруч з ним працювали і інші великі майстри, такі, наприклад, як Прохор з Городця і Данило. Московська школа живопису перебувала в цей час на підйомі і, ймовірно, висунула чимало талановитих художників, що належали вже до нового напрямку. Однак не зійшли ще зі сцени і майстри старшого покоління, які продовжували традиції XIV століття. До їхньої творчості можна віднести такі ікони, як «Зішестя в пекло» в Третьяковській галереї [2, с. 248-249], «Богоматір Милування» і «Богоматір Тихвинська» в Троїце-Сергієвій лавр [42, с. 32].

Нову епоху в історії московського мистецтва відкриває князювання Івана III (1462-1505), при якому стало складатися російське централізовану державу. Іван III завершив розпочату ще раніше його батьком ліквідацію окремих частин в Московському князівстві. Він знищив незалежність Великого Новгороду і підпорядкував своїй владі сусідні князівства. Москва виходила на широку міжнародну арену, зав'язавши дипломатичні відносини з Венеціанською республікою, Німеччиною, Туреччиною, Угорщиною, Данією, Персією [39, с. 799].

Швидко багатіючі монастирі хотіли мати канонізоване дорогоцінне начиння, канонізовані розкішні вбрання, хотіли мати все те, проти чого був Ніл Сорський і що так послідовно і методично насаджував в монастирському побуті Йосип Волоцький. Як би високо не розцінювати Діонісія і художників його часу, в їхніх творах вже немає тієї глибини і тієї безпосередності почуття, які відрізняли твори Рубльова і майстрів його кола.

З 70-х років починає працювати Діонісій, найбільш прославлений майстер зрілого XV і раннього XVI століття. Виокремлення його власної праці наштовхує на ще більші труднощі, ніж ті які були при вивченні творів Андрія Рубльова. Діонісій, будучи світською людиною, ніколи не працював один, а постійно співпрацював з іншими майстрами. Ймовірно, він був членом великої дружини, склад якої змінювався від замовлення до замовлення. Між 1467 і

1477 роками він розписує, разом з Митрофаном і «пособниками», церкву Різдва Богородиці в Пафнутьєвому монастирі [23, с. 125]. Дещо пізніше Діонісій пише деїсус для побудованого 1481 року собору Спасо-Кам'яного монастиря на Кубенському озері і приблизно в цей же час виконує разом з попом Тимофієм, Ярцем і Конєю деїсус для зведеного Фіораванти Успенського собору в Москві [44, с. 212].

У мистецтві Діонісія дуже своєрідно переплітаються різні ідейні віяння його часу. І він, подібно до Рубльова, прагнув до втілення «неземної краси», до зображення таких людей, вигляд яких закликав до очищення і морального вдосконалення. Його вабив до себе стан внутрішньої зосередженості. І йому подобалося передавати в іконах і фресках силу мудрості, любов до добра, смиренність. Все це в якійсь мірі зближує його з Рубльовим. Але в його роботах наполегливо пробиваються і нові тенденції. Це перш за все посилення канонічності художнього мислення, що виявляється в повторюванні одних і тих же мотивів руху і художніх прийомів [4, с. 26].

Учні та послідовники Діонісія писали в кінці XV і в першій чверті XVI століття багато житійних ікон (як, наприклад, ікони Сергія Радоніжського в Троїце-Сергієвій лаврі. Майстерня Діонісія писала особливо багато ікон для іконостасів, більшість яких до нас не дійшло або були розореними. Одним з таких іконостасів, що прикрашали свого часу собор Павло-Обнорського монастиря, пов'язані «Спас в силах» (Дод.Г.іл.1.) і «Розп'яття», що зберігаються в Третьяковській галереї (кілька ще не розчищених ікон з того ж іконостасу знаходяться в Вологодському музеї) [4, с. 26-30].

Раннім XVI століттям датується група ікон, близьких за стилем до Ферапонтівських розписів. Крім «Успіння» в Музеї імені Андрія Рубльова до неї можна віднести «О Тобі радіє» в Третьяковській галереї. Ця надзвичайно урочиста багатофігурна композиція наочно показує, наскільки великим ускладненням піддалися в колі Діонісія традиційні сюжети, повністю втративши колишній лаконізм. У прославленні Богоматері беруть участь сонми святих, які щільно заповнили всю нижню половину ікони. Непомірно

втягнуті пропорції вказують на початок XVI століття як на час її виконання. У XVI столітті дионісієвські традиції швидко пішли на спад, що перш за все позначилося на потускненій іконній палітрі і на зниженні ритмічності композицій. Ікони стають надмірно багатослівними, вони починають перевантажуватися алегоріями, в них посилюється догматичний початок [45, с. 92-96].

Темп розвитку сповільнюється, церква все більше стежить за тим, щоб в живопис не проникли сміливі нововведення. Розгром єретичних течій і усунення вільнодумства самим негативним чином позначилися на мистецтві, в якому «візантизм» почав грати все більшу роль. І хоча теологи XVI століття закликали писати «з давніх переводів, як грецькі іконописці писали і як писав Андрій Рубльов та інші іконописці», колишнього високого рівня мистецтва вже не вдалося досягти [34, с. 127].

Тим часом, коли в окремих регіонах Київської Русі яких не зачепила монголо-татарська навала був активний розвиток іконопису. На українських землях в другій половині XIII-XV ст. переживали призупинення розвитку окремих ланок культури, що було зумовлено наслідками монголо-татарського нашествия і втратою Києвом політичного значення, культурного і торговельного центрів України-Русі. Осередком розвитку культури в Україні стає Галицько-Волинське князівство, яке потерпіло менше розорення, та перебувало у більш сприятливому геополітичному становищі. Західноєвропейський вплив у культурі XIII-XV ст. стає помітним [63].

В кінці XIII-XIV ст. на іконопис Галицько-Волинського князівства впливала кийвська школа. Однією з найбільш популярніших тем мистецтва XIII ст. стало покровительство і заступництво (ікона Христа-Спасителя у Мельнику). Відомі ікони з творів кийвського живопису «Ігорева Богоматір», «Богоматір Печерська» (близько 1288 р.), «Микола з житієм». Значною мірою вони вже позбавлені суворого аскетизму, м'які риси обличчя, одяг виписано детально. У XIV ст. народні мотиви посилюються. Тож, у сюжетах композицій «Успіння Богородиці» і «Різдва Христового» вже були пейзажні і побутові

елементи. Незважаючи на поступову втрату власної державності, українська культура продовжувала повільно розвиватися [63].

1.2. Західноєвропейський іконопис та його вплив на українську ікону.

Початок розвитку західноєвропейського іконопису припадає на епоху середньовіччя. Живопис середніх віків ґрунтувався на іконописі, стінописі, або книжковій мініатюрі, так чи інакше, всі сюжети були на релігійну тему, а головними персонажами були Ісус, Діва Марія, ангели та святі. Так сталося, що релігія і церква в епоху середньовіччя мала великий вплив і тримала все у досить суворих рамках [24].

Мистецтво західноєвропейського середньовіччя поділяється в своїй еволюції на три етапи: дороманський – VI-X ст., романський – XI-XII ст. і готичний – XIII-XV ст. Назва «романський» походить від слова «Roma», Рим, і виникла умовно в XIX ст., коли були виявлені зв'язки середньовічної архітектури з римською; назва «готика» – від готовий і ще більш умовно (як символ варварського мистецтва). Монументальний живопис і скульптура в VI-VIII ст. особливого розвитку не отримали. У збереженій ж різьбленні по каменю спостерігається повний розрив з класичним мистецтвом давнини. Рідкісні приземкуваті фігури з великими головами [24].

Але в дороманському мистецтві був період, відзначений впливом античності: це час так званої Каролінгської імперії (кінець VIII – перша половина IX ст.) – Під назвою імператора франків Карла Великого 768-814р., який об'єднав величезні землі сучасної Франції, Німеччини, Італії, Іспанії і з 800 р. коронований як імператор римлян. Походи на Рим, завоювання Равенни, звичайно, познайомили франків з мистецтвом Стародавнього Риму і з ранньохристиянським мистецтвом. Виникли твори мистецтва, що носять безперечні сліди впливу античності або, краще сказати, наслідування античності. Це центричного типу (8-кутник, укладений в 16-кутник) палацова капела в Аахені (майстер Ейд з Меци, близько 796-805 рр.) за прикладом церкви св. Віталія в Равенні VI ст [20, с. 168]. Для її декору використовували облицювальні матеріали палацу Теодоріха (початок VI ст.). При Карлі Великому особливого розвитку досягло монастирське будівництво. Як правило, монастирі представляли складний архітектурний комплекс, центром

якого була базиліка з ризницею при ній і бібліотекою зі скрипторієм. Зовнішнє оздоблення монастирських церков було дуже скромним (плитки різних відтінків в облицюванні, іноді різьблені капітелі колон), всередині ж стіни розписувалися фресками або покривалися мозаїкою [20, с. 173].

Монументальний живопис в IX ст. був на вищому рівні розвитку, але пам'ятників збереглося дуже небагато. Це фрески церкви св. Іоанна в Мюнстері, що дають уявлення про розташування сюжетів: «Христос в славі» (Дод.Г.іл.2.) і «Вознесіння» містилися в апсиді; на стінах нефів - сцени зі Священного Писання, на західній стіні – «Страшний суд». Вплив пізньоантичної художньої культури позначився в наявності фонів із зображенням класичної архітектури, в більш-менш правильних пропорціях фігур, в їх світлотіньовому моделюванні, в природності поз і рухів. Експресивність, напруженість розповіді – це нові риси, властиві західноєвропейському середньовіччю [60].

За часи з XI по XIII ст. у Західній Європі змінились два художніх стилі – романський та готичний. Романське мистецтво, або ж Романіка – період розвитку мистецтва Західної Європи, що охопив хронологічно XI-XIII ст. (у декотрих місцевостях дещо довше) і був поступово витіснений сформованою готикою. Паломництва і хрестові походи XI-XIII ст. зіграли певну роль у розвитку не тільки європейської економіки і торгівлі, а й культури і мистецтва, збагатили їх, ознайомивши з культурою Арабського Сходу. Монастирі стали посилено будувати дороги, мости, готелі, госпіталі. Монастирські, а потім і світські ремісники переходили з абатства в абатство, з міста в місто, приносили з собою свої традиції, та досвід тим самим створюючи фундамент для єдиного стилю зі збереженням місцевих особливостей. На теренах України романське мистецтво розвивалося від початку XII ст. і до кінця XIII ст. Культура західнослов'янських племен, котрі постійно контактували із західноєвропейськими культурними центрами, розвивалась в межах культурних форм та ідей, близьких до західноєвропейських. Вплив візантійського мистецтва у цих регіонах був остаточно витіснений

західноєвропейським впливом у Франції, Німеччині, Британії, Іспанії, дещо менше у Італії [20, с. 173-175].

Для романської композиції характерні простір, позбавлений глибини, різномасштабні фігури, яскраві кольори. Монументальна скульптура і настінний живопис розвивалися разом з архітектурою та підпорядковувалися інтересам церкви (символічний характер зображень). Сюжети з Євангелій та Біблії займали головне місце в скульптурі й живописі. Книжкова мініатюра відзначалася високим рівнем виконання й декоративністю; особливу роль тут відігравали орнаменти та стилізовані зображення фантастичних істот і птахів [20, с. 175].

Період розквіту романського живопису у Франції припадає на кінець XI -початок XII ст. Найкращим його зразком є розпис монастирської церкви Сен-Савен-сюр-Гартан в Пуату (Дод.3.іл.1.). Всі внутрішні поверхні цього невеликого храму вкриті фресками, створеними кількома майстрами. Зображення розташовані довгими смугами в два яруси. Сюжети розписів надзвичайно різноманітні: сцени зі Старого та Нового Завітів і поряд – епізоди з байок Езопа. У цих фресках виразно проявилися всі характерні риси романського стилю. Пам'ятки живопису Франції відносять до двох шкіл: «школи синіх фонів» з центром у відомому монастирі Клюні, і «школи світлових фонів», прикладом якої є фрески з церкви Сен-Савен [20, с. 179].

Чимало пам'яток романського живопису збереглося в Іспанії. Розписи іспанських соборів мають ряд спільних особливостей: насичені фарби, образи суворо канонізовані. Поширеним був також живопис на дереві, який зумовив створення вівтарних зображень Марії та Христа. Унікальні місцеві особливості мав фресковий живопис романської доби в Каталонії. У композиціях каталонських майстрів поєднані геометричні орнаменти античного та візантійського стилів, а образи святих вирізняються індивідуальністю. Фрагменти каталонських фресок були знайдені в малих сакральних спорудах у Піренеях. У 1920-ті роки їх обережно зняли зі стін і перенесли в Національний музей мистецтва Каталонії у Барселоні [59].

На Італійському романському живописі досить відчутно позначився вплив візантійського мистецтва. Це найбільше помітно в мозаїчних циклах собору в Чефалу, над якими працювали майстри Візантії. Центральною фігурою собору є зображення Христа Пантократора. Пальці правої руки Спасителя складені в благословляючий жест, тоді як в лівій Він тримає розкрите Євангеліє. Печаль у очах Христа, відкритість обіймів і навіть два окремі локони, що спадають на чоло, говорять про Його співчуття і милосердя [60].

Романський живопис широко представлений книжковою мініатюрою. Найбільша кількість, збережених і до сьогодні рукописів, була створена в монастирях Південної Франції та Баварії (Німеччина). Мініатюри цього періоду переважно вирізняються яскравими насиченими кольорами та високою майстерністю митців і виконані в дусі народних традицій. Основними орнаментальними мотивами були геометричні фігури (коло, квадрат, меандр) та рослинні форми (стилізоване листя акапта, квіткові розетки). До того ж у рослинні й геометричні орнаменти органічно впліталися зооморфні мотиви [60].

Основу живопису романського стилю складає настінний розпис, виконаний, як правило, в техніці фрески. Зміст і образне вирішення композиції підпорядковувались архітектурному стилю споруди або інтер'єру. Фрески в романських храмах іноді наївні, але завжди повчальні та сповнені суворої строгості. Фігури людей зображувались плоскими, пропорції тіла часто порушувались. Зрідка художники давали волю своїй фантазії і населяли стоїш храмів зображеннями фантастичних тварин і птахів, запозичених із фольклору. Парадні зали прикрашали розписи на історичні або побутові сюжети динамічного характеру. Для романського стилю в живописі характерні порушення пропорційності фігур, чіткий контурний рисунок, строго симетричні композиції, площинність зображень, неприродність поз, виразність зображень, та яскраві кольори [20, с. 182-186].

Готика народилася в атмосфері злету творчих і духовних сил, що дозволило папському легатові й кардиналу XIII ст. Одо де Шатору назвати Париж «піччю, де випікається духовний хліб людства». Готичні грандіозні собори чітко відрізнялися від монастирських церков романського стилю. Вони були, високі, місткі, ошатні, досить рясно декоровані. Легкість, динамічність і живописність соборів визначала характер міських пейзажів. У задумі міського, а не монастирського собору проявилися нові ідеї католицької церкви, зростає самосвідомість городян, нові, інші уявлення про світ [20, с. 218].

Новому відношенню до живопису посприяв цілий ряд релігійних нововведень. На початку XIII століття церковні вівтарі прикрасив запрестольний образ, на тлі якого велися богослужіння. Він нерідко складався із двох (диптих), трьох (триптих) і більш стулок, але описував єдину сцену або групу персонажів. Особливою популярністю користувалося зображення донатора (особи, що оплатила виготовлення вівтарного образу), якого його святий заступник представляє Мадонні. Ставлячи перед художником складні творчі завдання, вівтарний образ у той же час відкривав нові широкі можливості для самовираження при оформленні вівтарного простору, якому належало стати предметом головної уваги й релігійних почуттів пастви. Настав і розквіт настінного живопису заснованого св. Франциском Ассизским ордена францисканців, для якого будувалася все більша кількість церков. Найбільш підходящим способом їх прикраси виявився живопис, тому що створення мозаїки або вимагало багато часу, або вважалося недозволеною розкішшю для ордена, що сповідував бідність і смиренність [19].

На подальшу долю живопису сильний вплив виявило життя й діяльність самого св. Франциска Ассизского (1182-1226). Щира любов святого до миру живої природи допомогла його сучасникам усвідомити красу земного буття, і з XIII століття в середньовічному живописі домінував новий погляд на світ. Відтепер художники, не відмовляючись від релігійної тематики, з явним задоволенням зображували матеріальний світ і творили в новій реалістичній та гуманістичній манері. Поклоніння глибоке людяному образу Мадонни

також виявив потужний гуманістичний вплив на релігію, а через неї й на мистецтво, де ці сюжети постійно використовувалися. Багато з тенденцій значно раніше зародилися в Італії, ніж в інших країнах Європи. Двоє майстрів кінця XIII століття – Чимабуэ й Дуччо – вважаються всіма визнаними засновниками традиції з римого реалізму в живописі, якому було призначено домінувати в європейському мистецтві аж до XX сторіччя. Обоє залишили нащадкам знамениті вівтарні образи, де головними персонажами виступають Мадонна з немовлям (Дод.З.іл.2.) [49].

Незабаром обох живописців затьмарив їхній молодший сучасник Джотто ді Бондоне (1267-1337). Він першим з великих флорентійських майстрів здобув прижиттєву славу, добившись пошани й багатства. Однак Джотто настільки випередив свій час, що багато його новацій були зрозумілі й прийняті побратимами по пензлю лише через добру сотню років. Його герої із плоті й крові твердо стоять на землі, але при цьому здатні існувати і рухатися у своєму просторі природньому або архітектурнім оточенні з деякими натяками на глибину. Але насамперед це живі люди, що володіють глибокими почуттями й емоціями (Дод.К.іл.1.). Дивна майстерність, передачі всіх відтінків людських переживань зробила Джотто великим драматичним художником. Створюючи свої панно, Джотто застосовував винайдену на той час італійцями техніку фрескового живопису [20, с. 219-221].

Сьогодні ми називаємо фресками як створені в цій техніці картини, так і взагалі будь-який настінний живопис. Але справжня фреска – це завжди розпис поверх свіжої, ще вологої штукатурки, що служить ґрунтом для шару фарби. Саме італійське слово «fresco» означає «свіжий». За один сеанс розписувалася фарбами лише та ділянка стіни, яку майстер встигав заповнити по ще не підсохлій штукатурці. Тут вирішальну роль відіграв фактор часу, тому що пігменти, нанесені на вологий шар штукатурки, вступали з нею в хімічну реакцію, утворюючи стійке з'єднання. Висохла фреска не лупилася й не обсіпалася, зберігаючи первозданну красу і яскравість фарб на довгі століття. Завдяки цьому колосальному технічному прориву через роки були

створені найбільші шедеври фрескового живопису, у тому числі розпис Сікстинської капели у Ватикані що виконаний Мікеланджело [20, с. 223].

Майстрам, що вперше зіштовхнулися з завданням посилення глибини, було непросто створити ілюзію реальності зображуваної сцени. Тут були потрібні не тільки точна передача зовнішніх обрисів, але й додання фігурам об'ємності реальних тіл, а плоскій поверхні картини – відчуття глибини, щоб пейзаж як би губився вдалині (мова йде про перспективу). Багато поколінь італійських художників відточувало цю техніку, часто відволікаючись на рішення такого елемента, як створення декоративних орнаментів. Таку ж проблему доводилося вирішувати й майстрам іншої Європи, у різний час, що випробовували потужний вплив італійського мистецтва [21].

До кінця XIV століття живописці, які працювали при дворах європейських владик, створили більш-менш єдиний стиль живопису, який часто називають міжнародною готикою. Відбиваючи витончену, далеку від реального життя атмосферу придворного побуту, їх добутки відрізнялися скоріше вишуканістю й витонченістю, ніж внутрішньою силою. Персонажам надавалися витончені пози, і хоча перспектива найчастіше позначалася лише натяком, дрібні деталі антуражу виписувалися з ювелірною точністю [21].

В 1430-х рр. у тодішній Фландрії, що належала герцогові Бургундському (нинішні Бельгія й Нідерланди), почав розвиватися зовсім новий стиль живопису. Подібно Італії, Фландрія була краєм процвітаючих міст. Саме цьому факту багато приписують реалістичний, позбавлений підкресленого аристократизму стиль місцевого мистецтва. І так само, як в Італії, розквіту фламандського живопису сприяло найважливіше технічне нововведення – олійні фарби. Розтерті з рослинною олією пігменти значно перевершували по яскравості темперу, що переважала тоді в живописі, основою якої служив яєчний жовток, який швидко сохне. І якщо писати темперою й створювати фрески треба було швидко, не вдаючись у дрібні деталі, то олійні фарби можна було накладати шар за шаром, домагаючись дивних живописних ефектів. З

того часу будь-який художник, що прагнув до досконалості, незмінно віддавав перевагу масляному живопису[49].

Засновником фламандської школи живопису був Робер Кампен, але найвідоміші її представники належать до наступного покоління. Першим з великих майстрів європейського масляного живопису став неперевершений портретист Ян ван Ейк (1390-1441). За допомогою олійних фарб він домагався чудової передачі гри світла й тіні на різних предметах (Дод.К.іл.2.). Надзвичайно обдарованим художником був і його молодший сучасник Рогир ван дер Вейден (1399-1464). Не настільки опікуючись про деталі, як ван Ейк, він віддавав перевагу багатим яскравим кольорам, чітким контурам і тонке моделювання обсягів, створивши власний неповторний стиль, здатний передавати широкий спектр емоцій – від безтурботного спокою до безмежного болю. Фламандська школа дала мистецтву не одне покоління блискучих майстрів живопису, і протягом усього XV століття багато властиві їй риси переймалися художниками всієї Європи. Тільки з 1500 року на зміну їм прийшов новий плін, що поволі набирив силу – італійське Відродження [49].

Тож готика досить швидко перетікала в епоху Ренесансу, а це означало що суворі рамки церковних заборон послаблювались. Художникам давали все більше волі, і митці все більше прагнули до ідеалу. Західноєвропейське мистецтво почало поповнюватись реалістичними сюжетами і ікона не була виключенням.

Нові інтелектуальні інтереси, віра в свої сили несумісні з контролем над діяльністю людини та її способом мислення з боку церкви. Церковна регламентація життя, яка в середні віки здавалася природною, почала гнітити. «Божественне знання» потроху витіснилось інтелектуальними інтересами, які поки що випадали з офіційної університетської програми. Художники і мислителі цієї епохи, як відомо, були титанами за силою думки, пристрасті і характеру, багатосторонністю і вченістю. Слід зазначити, що «універсальні» особистості виникали і через недостатню зрілість нового суспільства, в якому не було ще спеціалізації і стандартизації праці [21].

Очевидно, що багатосторонність і універсальність таких майстрів, як Донателло, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер, пояснюється не тільки їх надзвичайною обдарованістю, а й умовами їхньої праці. Вона була певною мірою «вимушеною». Оскільки поділ праці ще не торкнувся мистецтва, художники займалися всім: будівництвом палаців, церков, міських фортець, військових машин, поєднуючи найрізноманітніші види творчої праці – вони були живописцями, декораторами, інженерами, архітекторами [38].

У мистецтві Відродження зображення реального світу стає метою творчості. Головне призначення мистецтва – відтворення земної дійсності в усій її красі. Якщо у середньовічному мистецтві образи реальності позбавлені самостійної цінності, то Ренесанс культивував зображення речей, простору, форм, кольорів людського світу. Звідси – пріоритетне становище візуальних видів мистецтв (живопису, скульптури, архітектури). Навіть зображення релігійних сюжетів набуває повноти земних форм [1, с. 345-348].

У живописі ренесансу стверджується значущість реального бачення світу, художники починають писати з натури, поступово відмовляються від середньовічних канонів, утілюють конкретні почуття й емоції. Крім того з'являється станковий живопис, вільний від архітектури, умовність і площинність середньовічного живопису змінюються на пряму перспективу (відчуття простору, глибини в картині) та об'ємність зображень завдяки техніці світлотіні. Зображення людини відповідає правильним анатомічним пропорціям, відроджується інтерес до краси людського тіла. Портретний жанр набуває великого значення, а також відбувається становлення пейзажу як окремого жанру. Перехід від середньовічного до ренесансного живопису пов'язаний з ім'ям Джотто, який в релігійних сюжетах відтворював красу земних образів «Оплакування», «Мадонна на троні» та інші [1, с.347-348].

У XV ст. живопис характеризується різноманітністю індивідуальних манер художників, та формуванням місцевих шкіл – флорентійської, умбрійської, північно-італійської, венеціанської. Велику роль у становленні і розвитку живопису відіграла творчість С. Боттічеллі, Мазаччо, Фра Б.

Анжеліко, Ф. Ліппі, Д. Гірландайо, П. делла Франческа, П. Перуджіно, А. да Мессіна, Дж. Белліні та ін. Вершиною Високого Відродження є творчість Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонарроті [38].

Леонардо да Вінчі був унікальним генієм. Поєднання художньої та наукової діяльності дозволило Митцю і Вченому зробити відкриття, які випередили свій час, як у живописі, так і в анатомії, механіці, інженерії, оптиці тощо. Одним із його мистецьких досягнень є оновлення техніки малюнка за допомогою прийому «сфумато» – «розмивання» чітких контурів зображень. Його живописні твори втілили гуманістичний Ідеал людини «Мадонна Літа», «Поклоніння волхвів», «Мадонна у гроті», «Джоконда» [1, с.348-351].

Живопис Рафаеля сповнений гармонії та ліризму, поетичний та піднесений, його образи відрізняються виразною пластикою фігур, досконалістю композиції. Найбільше уваги він приділяв образу Мадонни «Сікстинська Мадонна», «Мадонна Конестабіле» (Дод.Л.іл.1.) [5, с. 223-243].

Світовідчуття і драматичність пронизують твори Мікеланджело – художника, скульптора, архітектора, і поета. Створені ним образи сповнені драматизму й експресії, проникнуті ідеєю величі людського духу скульптури «Давид», «Мойсей», «Раби». Трагізмом і скорботою пронизані образи скульптурної групи «П'єта» «Оплакування Христа». Одним із живописних шедеврів Мікеланджело є розпис Сікстинської капели у Ватикані «Страшний суд» (Дод.Л.іл.2.) [38].

Венеціанський живопис XVI ст. репрезентовано творчістю Джорджоне, Тіціана, П. Веронезе, Я. Тінторетто. У Нідерландах готичні традиції долалися нерівномірно та повільно (у різних регіонах). Найбільш яскраво ренесансні тенденції виявляли тісний зв'язок із готичною традицією. Криза ренесансних ідеалів віддзеркалилася у творчості П. Брейгеля Старшого «Мужицького», який спирався на національні традиції і фольклор. Своєрідний світ символів позначився у живописних полотнах І. Босха «Страшний суд» (Дод.М.іл.1.) [5, с. 240-243].

На відміну від європейського Ренесансу, в Україні різні види мистецтва і жанри літератури не набули такого рівня розвитку й поширення, насамперед це живопис і скульптура, професійна музика, світська література. Проте ми маємо чудові зразки іконопису й стінних розписів, твори полемічної літератури, неперевершені народні героїчні думи, історичні пісні, високий рівень освіти різних верств населення [37].

Естетичні уявлення Середньовіччя ґрунтувалися на тому, що небесне й земне ні в чому не подібні між собою. У середовищі вічного буття святих угодників усе не таке, як на землі, – душі воскреслих, довкілля, предмети, простір і час. Усе це малювалося в уяві. Водночас людська свідомість не може відірватися від образу того довкілля, серед якого ми живемо. Отже, творити в іконі інший світ означало деформувати світ видимий, надати йому сенсу перетвореного, що й чинила Візантія на підставі канону ікон IX-X століть [37].

Епоха Відродження істотно змінила ставлення до земного й небесного. Православна еліта України пішла у своїх симпатіях до Західної культури, вивільненої від середньовічного аскетизму. Берестейська Унія 1596 року розколола українське суспільство, але не розколола українського мистецтва, у тому числі й іконописання. Збереглися традиційні пози «непорушного стояння» святих, але самі постаті набули легкості й піднесеності. Ренесансна ікона втрачає колишній монументалізм, однак набуває чудової ритміки форм та ліній. Колишня асиметрична рівновага тепер змінюється на симетричну побудову зображення, на пропорції, на злагодженість частини й цілого. Деформації середньовічної ікони в добу поширення ренесансного стилю просто неприйнятні. Кольори вже не такі насичені, а наче світлішають; менше брунатного, коричневого й темнохристого, – більше яскравих, прозорих і ясних кольорів [1, с. 352].

Та чи не найважливішою рисою утвердження стилю ренесансу в іконі став її досі зовсім незнаний декоративний лад. Дошки не вставлялися в рами, не було жодних окладів, «риз», кіотів, до яких можна було б застосувати ті чи інші декоративні оздобы. Цим ікона Середньовіччя була цілковитою

протилежністю книжній мініатюрі, яка стала справжнім «царством» орнаментів побудованих на застосуванні зображень тварин і птахів. Орнамент мав як слугувати прикрасою, так і підтверджувати ту ідею, якою пройнятий образ святої людини. Тому вибір мотивів для орнаментаци ікон був ретельний [20, с. 226-227].

Основним же джерелом новацій ренесансу в іконі були західні впливи. Близькість західних слов'ян – поляків, словаків, чехів, сербів – сприяла формуванню особливих манер у малюванні ікон, тому що ці манери не могли створюватися ізольовано від мистецького католицького довкілля, в якому відбувався складний процес переходу від стилю готики до стилю ренесансу [5, с. 223-243].

Безперечно, саме місто Львів не могло забезпечити працею всіх малярів, які тут проходили підготовку. Архівні джерела XVI століття свідчать про цілі родини іконописців. В XVI столітті – в той же час, що й київські майстри ікони, - львівські малярі поривають з архаїзмами візантійсько-балканського та новгородсько-московського походження й шукають нових засобів вираження в народному мистецтві своєї країни та в образотворчому мистецтві країн Заходу (Дод.М.іл.2.). Переломність XVI століття полягає не в тому, що наші майстри позбулися одних впливів, щоб піддатися під інші. Це було повернення до першооснов народної образотворчості з урахуванням шестивікового досвіду життя українців у лоні християнської віри й усвідомленням того, що народ за своєю ментальністю та способом життя належав до західноєвропейської цивілізації [20, с. 228].

У формуванні й розвитку іконописного стилю українського ренесансу не слід також переоцінювати й західних мистецьких впливів. Хоч наші малярі з великим бажанням їздили навчатися на Захід, нічого звідти не переймалося ними на всі сто відсотків, без всебічного осмислення і вибору того, що найбільше підходить для застосування. Досить порівняти ренесансне костьольне мистецтво католицької Польщі, протестантське мистецтво Німеччини або Нідерландів із ренесансним православним мистецтвом

України, аби побачити, що жодних прямих запозичень в останньому нема. Стель ренесансу в українській іконі був поширений упродовж одного XVI століття. У своїх найголовніших рисах – гармонії й життєрадісності – цей стиль у нас повністю узгоджувався з ренесансом у релігійному мистецтві країн Центральної й Західної Європи. Отже, український ренесанс у цьому розумінні був відгуком на європейський рух [5, с. 229-243].

РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗУ «СВЯТОГО МИКОЛАЯ» З ОБЩИНИ СТАРООБРЯДЦІВ-ЛИПОВАН

2.1. Святий Миколай як історична постать, його життя та діяння.

Дослідникам життя святого Миколая іноді важко відділити правду від легенди. У великому зібранні християнських святих Чудотворець Миколай займає особливе місце. Це святий, якого по його святості богослови та народ поставили в один ряд із Богородицею та Ісусом Христом. Церковники захоплено писали про нього як про «великого, особливо шанованого народного святого». В його честь встановлено два релігійних свята: Микола весняний 9 (22 за новим стилем) травня і Микола зимовий 6 (19 за новим стилем) грудня. Крім того, в дореволюційні роки в багатьох селах святкували храмові і обрядові свята [55, с. 63].

Як стверджують богослови, Микола Мирлікійський народився в другій половині 200-х років в лікійському місті Патара (Мала Азія). Будучи великим праведником від свого народження до смерті, він «на небі став велелюбним святим який клопоче за всіх, хто потребує його благодатної допомоги» [55]. «Батьки його Феофан і Нонна, – розповідають «Життя святих», – були людьми благочестивими, знатними і багатими. Після народження Миколая мати його Нонна одразу ж одужала від хвороби і з того часу до самої смерті залишилася неплідною. Цим сама природа як би засвідчила, що у цієї жінки не могло бути іншого сина, подібного святому Миколаю: він один мусив бути першим і останнім. Освячений ще в утробі матері Богом вдихновенню добротою, він явив себе благочестивим шанувальником Бога раніше, ніж побачив світло, став творити чудеса» [16, с. 72].

Далі «Життя святих» оповідають про те, як він ще в купелі при хрещенні три години простояв на ногах, ніким не підтримуваний, віддаючи цим пошану Пресвятій Трійці. Все це, на думку церковників, мало свідчити про те, що народився чудотворець, «вмістилище благодаті Божої, переможець ества людського» [55]. Виховували його в строгості і смиренні перед, Богом, в терпінні, прощенні образ, незлобивості, скромності і сором'язливості,

покірності і мовчазності. З дитинства він дуже любив читати Біблію, писати і зачувати напам'ять вислови, взяті з книг священного писання. Він цурався своїх однолітків, не дивився на жіночі обличчя, часто дні і ночі проводив у храмі, любив слухати бесіди благочестивих старців. Таке богоугодне життя дозволило йому швидко зробити церковну кар'єру [55, с. 68-69].

Отримавши після смерті батьків велику спадщину, розповідають далі «Житія», Миколай «роздає його нужденним, годує жебраків, одягає голих, доглядає сиріт». Потім він відправився в Палестину поклонитися до гробу господнього і до цілющого древа хреста в храмі Воскресіння. Тут, коли Миколай «вночі хотів увійти в святу церкву на молитву, замкнуті церковні двері відкрилися самі собою, відкриваючи безборонно вхід того, для кого були відімкнуті і небесні ворота» [55]. Після відвідин храму Микола вирішив присвятити тебе чернецтву і оселився в Сіонській обителі. Однак Бог велів йому, що його доля не монастир, а поширення християнської віри – словом і чудесами. Тоді святий Миколай повертається в Лікію, щоб стати священнослужителем [61, с. 94].

«Житія» докладно розповідають про чудеса, скоєних Миколаєм під час подорожі. То угодник Божий приборкує бурю на морі і воскрешає розбитого матроса, то зцілює багатьох хворих і біснуватих, то змушує вітер дути таким чином, щоб корабель прийшов у Мири всупереч змові моряків. А в Мирах, де в цей час зібралися церковні ієрархи для обрання архієпископа, сталося нове диво. Найстарішому з священнослужителів було Богом нав'яне сповіщення, що архієпископом Мир повинен бути обраний той, хто першим увійде до церкви і чие ім'я Микола. Звичайно, ним виявився Микола з Патар [61, с. 95-98].

Ставши архієпископом, Миколай почав вести ще більш добродійне життя. Був він лагідний, незлобивий серцем, смиренний духом, всяка зверхність йому була чужою, одяг носив простий, їжі споживав небагато, вживаючи її один раз на добу, ввечері. Кожного року 1 вересня святий владика Миколай збирав духовенство на Собор, радився про потреби народу,

наказуючи піклуватися про бідних. Сам владика жив дуже скромно, ревно працював над спасінням своєї пастви, з любов'ю допомагав у біді й смутку[61, с. 97-98].

Так, коли імператор Костянтин I Великий несправедливо засудив на смерть трьох юнаків, святий Миколай відправився в Константинополь і врятував юнаків від смерті. Цю історію розказують ще й так: якимсь мер міста Мири взяв хабар і засудив на смерть трьох невинних людей. У той час, коли кат хотів їх стратити, з'явився святий Миколай і затримав виконання вироку. Потім так переконливо розмовляв з мером, що той не тільки признався в нечесності, але й попросив вибачення[55, с. 68].

Іншим разом, один патарський чоловік втратив всі свої гроші і хотів пустити своїх дочок на злу дорогу. Щоб допомогти цій родині, святий Миколай потайки підкинув до їхньої хати мішечок золота. Так він робив тричі. Дівчата скористалися цією допомогою, і всі три чесно вийшли заміж. Тому часто на іконах святий Миколай зображений з трьома мішечками золота [16, с. 70].

Ще був випадок спасіння голодуючих. Коли в місті Мирі настав голодомор, святий Миколай молився і ревно просив у Бога допомоги. Саме в цей час на Сицилії одному торговцеві хлібом уві сні з'явився святий Миколай, який дав йому гарний грошовий завдаток та замовив корабель хліба для голодуючих у Мирі. Прокинувшись, купець, на своє велике здивування, знайшов у своєму кулаку гроші і остаточно переконався, що це був не звичайний сон, а Боже явління. Купець одразу ж наповнив корабель хлібом, приплив до Мири, де святий Миколай купив у нього цей хліб для голодуючих. «Життя святих» з особливим розчуленням оповідають про лагідності і незлобивості чудотворця. Але милосердним і терплячим він був не для всіх. На інших сторінках пишуть про те, як «архієрей Бога Вишнього», одухотворений ревністю Божою, пройшов з вогнем і мечем по храмах язичників, звертаючи в попіл ідолівські капища, очолював розправу над іновірними [16, с. 72].

Грецькі історики та святий Григорій Великий свідчать, що на початку IV століття, під час гонінь християн Діоклеціаном та Максиміліаном святий Миколай продовжував проповідувати Христа і був ув'язнений за віру. Тільки в 313 році, коли імператор Костянтин Великий дав Церкві свободу, святий Миколай повернувся до своєї пастви. Святий Миколай брав активну участь в першому Соборі в Нікеї (325 р.), під час якого було встановлено догму про Святу Трійцю та засуджено Арія, котрий заперечував Божественну природу Ісуса Христа [61, с. 98].

Під час перебування архієпископом Мир, Миколай прославився своїми чудесами, за що і отримав ім'я чудотворця. Помер Миколай, стверджують церковники, в глибокій старості в Мирах, де і поховали його 6 (19) грудня в місцевому соборі. На честь цієї події святкують Миколая зимового. Серед християнських святих Миколай зайняв місце «великого молитовника і чудотворця». Його мощі стали виділяти запашне і цілюще миро, від якого зцілюються кульгаві, сліпі і глухі. Слава про чудотворця переступила кордон Лікійської області, а собор з його мощами став місцем поклоніння всіх християн [16, с. 72].

Коли ж турки захопили Світи, розповідають далі «Життя святих», угодник велів духовним пастирям італійського міста Барі, щоб вони спорядили три корабля під виглядом купецьких і потайки перевезли його мощі з Мир в Італію. Італійські купці так і зробили. Обдуривши ченців, які охороняли мощі, вони викрали їх разом з запашним миром. 9 (22) травня 1087 року вони благополучно прибули в Барі, тут незабаром був споруджений храм святого Миколи, де і помістили мощі угодника. В ознаменування так званого перенесення мощей святкується Миколай весняний [55, с. 73].

Думки про життя святого Миколая розходяться, і правду серед них знайти важко. Церковні книги з життям святого розповідають нам про великого чудотворця і угодника Божого. Життя його підтверджують історичними фактами і відводять Миколаю особливе місце в історії церкви. Інші джерела взагалі ставлять під сумнів існування такої особистості як

Микола із Патар. А третя думка говорить нам про те що життєпис святого Миколая насправді містить оповіді про життя двох святих – Миколая Мірлікійського і Миколая Пінарського [16].

Є думка що спростовує життя святого, спираючись на те що численна література про Миколу докладно розповідає про пристрої барійського храму, про самі гробниці з мощами і про те, як на них можна подивитися. Якщо вірити католицьким богословам, то святий лежить в тілі, як живий, а на малюнках благочестивих художників його мощі зображені так, ніби він тільки спить. Але з розповідей інших відомо, що перевозили його як солонину в бочці. І ті й інші вважають себе правими. Тим, хто сумнівається, барійські церковники дозволяють огляд мощей, але для цього бажаючі повинні вповзти на животі під престол, де панує напівтемрява, і прикластися одним оком до мармурової плити, в якій просвердлили отвори завбільшки з п'ятак [55, с. 68-73].

Церковники відповідають питання для чого все це зроблено: «Запобіжні заходи, що утрудняють доступ до гробниці, прийняті були ще в той час, коли викрадення мощей вважалося вчинком дозволеним». Так, такий час був, коли мощами святих торгували оптом і в роздріб, коли не зупинялися перед крадіжкою цих реліквій. Тепер навряд чи знайдуться любителі поживитися таким товаром: адже попит на нього пройшов. Вважають що не показують велич мощей святого тому що в такому випадку виявиться брехня в твердженнях, що святий лежить як живий і що в малий отвір видно частину кісток, від яких краплями відділяється миро. І краще для церкви все залишити під мармуровою плитою, але це лише одне із припущень [55, с. 70].

Також стверджують що Миколая Мирлікійського не можна визнати історичною особистістю тому, що про нього немає ніяких історичних свідчень, а судячи з тієї ролі, яку він грав в суспільному житті, вони повинні бути. Якщо вірити церковникам, слава про Божого угодника гриміла в кінці III і початку IV століття, за життя імператора Костянтина. Історики усього світу мають у своєму розпорядженні велику кількість достовірних відомостей про суспільне життя, звичаї і побут того періоду. Однак жоден автор жодним словом не

згадує про те, що в цей час жив і творив чудеса Микола Мирлікійський. Також спираються на те що, кому-кому, а церковному історику того часу Євсевію Кесарійському, що жив в 260-340 роках, слід було б сказати похвальне слово про святителя Миколая. Євсевій докладно описує церковне життя своєї епохи, але про Миколу Мирлікійського не говорить нічого [55, с. 70-74].

Безсумнівно в той же час існує й інша думка. Коли у ХІХ ст. в Православній і Католицькій Церкві почали критично досліджувати життя святого, то виявилось чимало цікавих фактів. Найбільшою несподіванкою для церковних істориків було відкриття, що життєпис святого Миколая насправді містить оповіді про життя двох святих – святого Миколая Мірлікійського і святого Миколая Пінарського (Синайського), що тісно переплелися між собою. Виявилось, що у першій пол. Х ст. невідомий автор помилково доповнив життєпис святого Миколая Мірлікійського епізодами з життя святого Миколая Пінарського, що також жив у Лікії, але у VI ст. [56]. Пізніші автори, переписуючи життєпис святого, повторювали помилку, і зараз дуже складно розділити життя цих двох святих. Відкриття викликало гостру дискусію у Римо-Католицькій Церкві, у кінцевому результаті було вирішено залишити культ св. Миколая, але «очистити» його біографію, від пізніших нашарувань [61, с. 98-99].

Ще одна таємниця святого Миколая, що була розгадана щойно у ХХ ст., пов'язана з місцем перебування тіла святого. Історія перенесення мощів святого з міста Мири в Лікії до Барі на півдні Італії настільки неймовірна, що швидше нагадує пригоди Індіани Джонса, аніж перенесення християнської святині [56].

За переказом у ХІ ст., коли на Лікію почастишали напади турків-сельджуків, щоб врятувати святиню, а одночасно і піднести свій авторитет, мешканці найбільшого у Південно-східній Італії міста-порту Барі вислали кілька кораблів до Мири. Про цей задум довідалася також влада могутньої торгової держави того часу – Венеції і вирішила випередити барійців. Однак до берегів Лікії першими дісталися човни з Барі. Їх розвідка з'ясувала, що

мешканці міста переховуються в горах, а саму Лікію захопили мусульмани, тому експедицію було відкладено [56].

Коли за деякий час барійці повернулися, то сельджуків уже не було, а мешканці, ще не встигли повернутися до міста. В соборі св. Миколая вони застали кількох монахів, котрих спробували підкупити, щоб довідатися, де зберігаються мощі святого. Коли підкуп не подіяв, вони почали погрожувати, і тоді один з монахів показав місце у вівтарі храму, де під підлогою знаходився саркофаг зі святинею. Не гаючи часу, барійці розбили підлогу, а потім і мармуровий саркофаг, у котрому знайшли мощі, що були занурені у пахучу рідину – миро. Оскільки часу було обмаль, бо мешканці Мири могли у будь-який момент повертатися до міста, барійці у поспіху залишили частину мощів, і чимдуж відпливли [61. с. 99].

Коли вони повернулися, то в Барі їх зустріли як героїв, а для привезеної святині згодом збудували величний собор. Під час першого хрестового походу до Мири прибули венеційці які повторили всі «подвиги» своїх попередників: монахи під натиском і погрозами показали розбитий саркофаг. Частина мощів святого, а також останки з інших поховань у підземеллях собору були перевезені до Венеції. Після цих подій впродовж майже тисячі років мешканці Венеції заперечували, що справжнє тіло святого Миколая знаходиться в Барі, переконуючи, що воно покоїться саме у їхньому місті [56].

Правда у цій історії була остаточно встановлена лише у ХХ ст. У 1953-57 рр. антропологом Луїджі Мартіно була досліджена гробниця святого в Барі, а у 1992 р. у Венеції. Виявилося, що у Барі знаходиться більшість мощів святого, а решта – приблизно 1,5 у венеційській гробниці. Антрополог встановив, що святий Миколай був не високим – його зріст сягав бліля 167 см, прожив 70-80 років, в тому числі провів багато часу в ув'язненні, що цілком відповідає його життєпису. Також на основі черепа було відтворено портрет святого, що цілком збігається з найстаршими іконами [56].

2.2. Іконографія та іконографічні типи ікони святого Миколая.

Серед всіх святих християнського світу святитель Миколай має найрозвиненішу іконографію: велике число різноманітних типів зображень святого було створено протягом десяти століть як у Візантії, так і на території Київської Русі. Дійшовший до нас стародавній переказ представляє Миколая старцем з ангельським ликом, наповненим святості і благодаті Божої, додаючи ще й таке: «якщо хто його зустрічав, тільки-но глянувши на святого, удосконалювався і ставав краще, і всякий, чия душа була обтяжена якимось стражданням або сумом, при одному погляді на нього знаходив утіху. Від святого виходило світло, і лик його сяяв більше Мойсеєвого» [7].

Тип зображення – «Поясний» тобто зображення святого до поясу. Найдавнішим і найбільш поширеним типом ікон святого є саме зображення його фігури до поясу, які формуються в мистецтві Візантії та Київської Русі в XI-XIII ст. Традиційно поясне зображення святителя, який правою, трохи піднятою рукою благословляє, а в лівій тримає закрите Євангеліє (Дод. Н.іл.1.). Омофор символізує уподібнення єпископа Христу в піклуванні про спасіння людей і особливу повноту Божественної благодаті і сили, які дають йому для цього. Ліва рука святого, що тримає Євангеліє, покрита омофором і ризою – в знак поваги до Божественного Слова [8].

Часто біля голови святителя Миколая бачимо мініатюрні фігури Христа з Євангелієм і Богородиці з омофором (Дод Н.іл.2.). Вони нагадують про диво на Нікейському Соборі 325 р. На ньому розбиралося питання про вчення Арія (який стверджував, що Ісус Христос не єдиносущний Богу Отцю, але створений Ним) [61, с. 98]. Це вчення було визначено як еретичне, тобто помилкове. Під час суперечок святитель Микола вдарив Арія по щоці. Присутні на Соборі отці вирішили, що такий прояв ревності неприпустимий і загальним рішенням позбавили святительського сану Миколая і віддали його до в'язниці. Однак, багатьом з них було видіння уві сні, в якому Сам Господь вручив йому Євангеліє, а Пресвята Богородиця одягла на нього омофор. Після цього святителю повернули сан архіпастиря. Такі зображення відомі в

руському іконописі з кінця XIII в. Опис цієї події в житті святого в писемності входить в так звану некнижкову редакцію «Життя Миколая», що отримала поширення в XV-XVI ст. [59].

Миколай Чудотворець вважається одним із найшанованіших святих, тому і образів його збереглося чи не найбільше у всіх періодах розвитку українського іконопису. Його ікони майже завжди присутні в іконостасі – на північній частині намісного ряду (це ряд в якому знаходяться найбільш шановані святі). У XV ст. його зображення зустрічались ще й у деісусному ряді [18].

Тип зображення – «Ростовий» тобто в повний зріст. В іконописі набуває поширення особливе зображення святого Миколая з розведеними в сторони руками, в позі, що нагадує Оранту (іконографічний тип Богородиці) (Дод.О.іл.1.). У грецьких пам'ятках при ростових зображеннях єпископів використовувався інший тип, з притиснутими до торсу руками. Одягня складає: риза, поручі, фелон, під якою видно палиця, і омофор. Стародавні святителі зазвичай зображувалися саме в фелоні, а не в сакосі, так як до XIV століття правом носіння сакоса володіли тільки Константинопольський патріарх. Зображення Святителя Миколая в повний зріст з Євангелієм отримало назву «Миколи Зарайського» за назвою міста, де знаходився образ(Дод.О.іл.2.) [8].

Інший тип зображення в повний зріст Святителя Миколая – «Миколай Можайський». Миколай Чудотворець зображений з мечем у правій руці і містом (фортецею) в лівій руці. На цих іконах Святитель шанується як захисник християнських міст. Названий образ «Можайським» на честь чудесного прославлення Святого в місті Можайськ. Під час нападу на місто його захисникам чудом з'явився святитель Миколай, стоячий в повітрі над собором з мечем в одній руці і з собором в іншій руці. Собор в знак збереження його був обнесений кріпосними стінами. Зляканий грізним видом святителя ворог втік, а врятовані мешканці «зробили різьблене зображення чудесного явища» [8]. Різьблена дерев'яна скульптура святителя Миколая стала

прототипом для іконографії. Деякі дослідники вважають таку іконографію запозиченою із Західної Європи, де культивувався образ войовничого єпископа з мечем в руці [61].

Іконографічний тип – «Житійні ікони» тобто із зображенням сюжетів з життя святого. Намісні ікони Миколая XV-XVI ст. найчастіше ростові із житійними сценами (Дод.П.іл.1.). Сам він зображається сивим із округлою бородою та коротким волоссям (у XVIII-XX ст. зустрічаються ікони із довгим волоссям). Одягнений у єпископські шати – фелон і омофор. Слід зазначити, що завжди зображався сучасний художнику костюм архієпископа із характерними йому деталями. Починаючи із XVII ст. і особливо у 2-ій половині XVIII століття фелон покритий пишними квітами. Іноді на його голові бачимо митру, а в руці – скіпетр (найчастіше зустрічається у XVIII-XIX стт.) [36].

Велику групу всієї іконописної спадщини складають житійні ікони Миколи Чудотворця, відомі з XIII-XIV ст. Вони засновані на великій кількості списків життя святого, акафістів, текстах служб, «Руському повчанні XI століття», «Оповіді про перенесення образу Миколи Чудотворця з Корсуня в Рязань» (1225 р.) [59]. Житійні ікони мають найдосконалішу і розроблену іконографію, як в цілому, так посередників і клейм окремо. Відомі чудеса, які відбувалися на Русі – наприклад, чудо про київське дітище. Могли бути різні перестановки в складі житійного оповідання – це залишало відбиток на характері іконографії св. Миколая [8].

Основні сюжети клейм: народження, навчання грамоті, посвячення у священника, допомога в бідах. Улюбленими серед кола житійних сцен стали чудеса Святителя Миколая: «Порятунок корабля під час бурі», «Чудо про трьох корабельників», «Повернення Агрікова сина Василя з сарацинського полону», «Порятунок трьох чоловіків від страти» [8].

У кожному регіоні були свої «улюблені» сюжети, яким приділялася особлива увага. Так, сюжет «Чудо про трьох корабельників» був надзвичайно популярний в Новгороді і Пскові. Клейма містять розповідь про те, як купці

були пограбовані і викинуті в море корабельниками. Потім, завдяки допомозі святого Миколая, проковтнуті рибою, та «виплюнуті» нею на піднятий з морських глибин камінь і на цьому камені, як на кораблі, доставлені до міста, правитель якого покарав моряків і повернув купцям їхні товари. Новгородські іконописці не обмежуються одним зображенням, а дають докладну розповідь в декількох клеймах. Завершується житійний цикл «Перенесення мощей святителя Миколая з Мир в Барі» – одне з центральних свят Православної Церкви [36].

Іконографічний тип – «оплічний» де святий зображений до плеча. Всі збережені ікони даної іконографії відносяться до другої половини XVI ст. у Візантії значно раніше. Цікаво, що за межами XVI ст. подібні образи не мали великого поширення, але в XIX столітті, особливо в старообрядницькому середовищі, їх популярність зросла [8].

Подібні ікони часто писали по царським замовленням, так як Іван Грозний був посаджений на велике княжіння в день – 6 грудня 1533 року і вважав святителя Миколая своїм покровителем. Їх кількість не численна, тому, що вони фіксували тільки лик крупним планом і фрагменти фелоні та омофора на плечах, а було необхідно показувати і благословляючу десницю святителя Миколая (Дод.П.іл.2.) [62].

Святий Миколай зображений оплічний, так, що видно тільки білий омофор з чорними хрестами і невеликий трикутний фрагмент коміра, прикрашений дорогоцінним камінням. Лик великий з високим і широким чолом, великими очима, тонким довгим носом і невеликим ротом. Привабливою рисою оплічних образів невеликого розміру є близькість зображення до молящогося: лик і плечі святого займають майже всю поверхню дошки, голова з німбом торкається верхнього поля, як би виступаючи назустріч глядачеві що дивиться на ікону. Оплічне зображення Миколая можуть входити в ізводи з обраними святими на полях, які встановлювалися в храмах, і в п'ядничних (маленька ікона завбільшки з долоню) молитовних іконах, що писалися на часті замовлення родовитих сімей [62].

Виключним зразком оплічної іконографії є образ «Микола відворотній», що зображає святителя, як свідчать написи на іконах, відветаючим від зла, бісів, нещастя і усякого лукавства. Така ікона з'явилася в XVIII ст. і стала широко поширена в старообрядницьких храмах. На таких іконах святий Миколай угодник представлений найчастіше оплічний, зі злегка повернутою вправо головою, відведеними вліво зіницями і сильно збільшеними очима. Внесення динаміки додає образу психологічну напруженість. Цьому сприяє зображення в нижній частині деяких ікон пальців благословляючої руки святителя і фрагмента закритого Євангелія. Існує припущення, що подібний спосіб почерпнутий з клейм житійних ізводів «Вигнання біса з криниці» [8].

У народній культурі також виникають специфічні назви образів Святителя Миколая. Виділяють ікони «Миколи зимового» і «Миколи весняного», відповідні до днів вшанування в році. При цьому «зимовий» Микола зображується в єпископській митрі, а «весняний» – з непокритою головою. За поширеними переказами іконографія «Миколи зимового» виникла за часів царювання Миколи I, який якийсь звернув увагу на те, що на іконі його небесний покровитель зображений без головного убору і зробив зауваження духовенству [62].

Ще одна незвичайна назва – «Микола Мокрий» образ Святителя отримав завдяки чуду, що сталося в Києві. Потонувшє через необачність в Дніпрі немовля після молитви батьків до Чудотворця, було знайдене живим на хорах Софійського собору під іконою святителя Миколая. З тих пір ця ікона вважалася чудотворною і отримала назву «Микола Мокрий», оскільки немовля лежало повністю мокре, як ніби тільки що було вийняте з води [36].

Та як би не був зображений святий Миколай, його одразу впізнаєш – по розуміючому, доброму погляду, сивій, круглий борідці, по благодатній силі, що виходить від ікони. В цьому і приховується чудодійна сила іконопису – через особливі художні прийоми і символи відкривається перед людиною світ вічності і святості.

2.3. Община старообрядців-липован: особливості ікономалярства.

Старообрядці-липовани це – християни, котрі зберегли вірність старій православній культовій традиції після церковного розколу в XVII столітті, спровокованого патріархом Ніконом. У період патріарха Нікона греки пообіцяли йому чин вселенського патріарха. Тоді він без зібрання усіх патріархів та митрополитів самовільно змінив обряди, звичаї і сказав, що так мусить бути. Тих, хто підтримав патріарха Нікона, почали називати «ніконіанами». Назва субетносу, на думку самих липован, виникла внаслідок того, що їхні іконописці писали ікони на липовій дошці [57]. Більша частина липован мешкає у Одеській та Чернівецькій областях, решта общин – у Румунії м. Добрудж і південних районах Молдови. В історіографії немає єдиної думки щодо походження терміну «липован». Деякі дослідники вважають, що він пов'язаний з назвою дерева (при цьому одні з них акцентують увагу на тому, що з липового лубу старообрядці плели лапті, на липових дошках писали ікони, з деревини липи виготовляли церковне начиння тощо, інша думка – тому, що перші втікачі з Росії ховалися у липових гаях), деякі виводять назву від найстарішого у Румунії старовір с. Липовень [57].

На думку В. Липинської, найменування «липован» зародилося не у російському середовищі старообрядців, а в їхньому румунському оточенні й походить від спотворення румунського слова *lipadat* – залишений, вигнаний (так місцеве населення могло називати старообрядців). За ще однією версією, слово «липован» є трансформоване у XVIII ст. в румунській мові назвою старообрядців «філіпони» або «пилипони» (поширена серед старообрядців Правобережної України). Так на Правобережжі, а також у Литві й Білорусі називали старовірів – послідовників Пилипа (рос. – Филиппа) Олонецького. 1989 термін «липован» офіційно закріплено за частиною російського старообрядницького населення Румунії [22, с. 373-390].

В Україні найбільша громада липован проживає у м. Вилкове Кілійського району Одеської області. Вони дотримуються строгих релігійних настанов і традиційно перебувають в опозиції до РПЦ. На відміну від інших

регіонів розселення, Одещина вирізняється значною компактністю поселень липован, наявністю великої кількості діючих храмів і популярністю релігійної доктрини старовірів серед молоді. Це зумовлене віддаленістю розташування від колишніх центрів, а також тим, що турецька і румунська влади у свій час цілеспрямовано не переслідували липован за їхню віру, а радикальну владу тут встановлено лише після II-ї Світової війни [11].

Інтерес до культури та іконопису старообрядців, який виникає вже в другій половині XIX ст., іконопис липован зацікавив фахівців порівняно недавно. Перші публікації, присвячені цьому явищу, з'являються в 1980-ті рр.. на хвилі наростаючого інтересу до так званої «пізньої» ікони (Дод.Р.іл.1.). На даний момент, дослідженням іконопису старообрядців-липован займається одеський фахівець Ю. Горбунов роботи вченого носять в основному історико-культурологічний характер, зачіпають, в тому числі, і сюжетний репертуар липованських майстрів. Крім робіт Ю. Горбунова, липованські ікони публікувалися в ряді наукових і науково-популярних видань України та Росії повністю [57].

До середини XIX ст. почали складатися особисті зібрання колекціонерів-старовірів. Оскільки великі культурні центри старообрядництва в яких було налагоджено власна іконописна справа, до цього часу припинили своє існування, зростаючий дефіцит «старих правил» довелося доповнювати замовленнями ікон, в повній мірі повторюючи характер стилю, іконографію, зовнішні прикмети «старовини», а також традиційну техніку виконання. Сучасними дослідниками прийнята типологія творів-наслідувань, згідно з якою виокремлюються копії, стилізації, імітації і підробки. Старообрядницьке замовлення включало в себе всі перераховані види ікон, а також їх окремі випадки, що представляють різні варіанти реставраційних реконструкцій за залишками древніх творів [54].

Ікони, написані в другій половині – наприкінці XIX ст., дуже важко прив'язати до певного центру. В іконописі панував еkleктизм. Старообрядницький іконопис XVII-XIX ст., зовсім недавно став привертати

увагу музейників і колекціонерів. Будучи насамперед предметом культу, пізня ікони не сприймалася в якості потенційного експоната художнього музею. У кращому випадку вони могли претендувати на «фольклорний» статус пам'ятника етнографії. І до зара не існує точного визначення поняття «старообрядницька ікона», так як прикметник «старообрядницька» вказує лише на приналежність ікони до певної конфесійної групи [53].

Дослідник старообрядницького іконопису стикається з відсутністю «еталонної» бази, тобто, необхідної для достатнього набору опублікованих і датованих ікон, які б могли послужити орієнтиром при атрибуції анонімних пам'яток. Це пояснюється тим, що практично всі старообрядницькі ікони, які стосуються XVII-XIX ст., – результат «випадкового» попадання в музейні фонди. Експертне дослідження за допомогою фізико-хімічних і оптичних методів дозволило б визначити склад живописного шару, виявити можливі пізні записи, уточнити атрибуцію та датування пам'яток. Але і цього недостатньо. Крім стилістичного аналізу, дослідник повинен побачити в ній наявність «конфесійних» ознак, які проявляють себе не тільки у використанні певних технік (яєчна темпера, мідне лиття), але і в характерних іконографічних схемах, що відображають світоглядні установки того або іншого старообрядницького тлумачення [22, с. 373-390].

Незважаючи на те, що старообрядництво грало найважливішу роль в іконній справі XVIII – початку XX ст., Інтерес до цього пласту культури виник приблизно з кінця 1980-х і безперервно зростає з року в рік. На даний час відбувається процес накопичення інформації, аналіз пізніх ікон, що знаходяться в музейних колекціях, і виявлення серед них старообрядницьких. Так, в Москві в 2003 р в Історичному музеї пройшла конференція «Золотий вік старообрядництва». В 2005 році відбулося відкриття виставки «Следуя отеческим преданиям» в музеї Давньоруської культури ім. Андрія Рубльова, де експонувалися пам'ятки православної культури XV-XX ст., збережені і створені старообрядцями. У стінах Київського музею російського мистецтва в грудні 2005 р відбулася виставка «Світ православної ікони», на якій були

представлені пам'ятки російського, українського та балканського іконопису XVI-XX ст. [22, с. 373-390].

Пам'ятки старообрядницького іконописного центру у Ветці на території сучасної Білорусі неодноразово друкувалися у виданнях Ветківського музею народної творчості. За результатами продажів аукціонного дому «Гелос», старообрядницькі ікони Ветки користуються зростаючим попитом у колекціонерів Києва. В Одесі видана книга-альбом Ю. Горбунова і Б. Херсонского «липованська ікона» що відображає творчість старообрядців-некрасовців Буковини [53].

Завдяки відособленості регіону, передачі іконописної майстерності з покоління в покоління аж до XX ст.. Сформувався оригінальний живописний стиль, що по праву належить одночасно до української, білоруської та російської культури. Через свою декоративність Ветківські ікони легко впізнати: вони ефектні і святкові, наповнені світлом золота і яскравими відкритими фарбами (Дод.Р.іл.2.) [22, с. 373-390].

Найбільш ранні зі збережених пам'яток датуються серединою XVIII ст. До цього часу «Ветківське письмо» поширилося по всьому старообрядницькому світі і вплинули на іконописців волго-донських областей, Уралу і півдня Росії, Південно-західної України, Молдавії і Буковини. Відгородившись від світу, старообрядці орієнтувалися в своєму мистецтві на пам'ятки XVI-XVII ст., Продовжуючи тим самим давню традицію. Стилiстично ветківці успадковували ярославсько-костромську ікону XVII ст., спиралися на досягнення майстрів Збройової палати, відчуваючи в той же час сильний вплив з боку місцевих народних смаків, барокового іконопису і гравюри сусідніх українських земель [53].

Місцеві майстри використовували традиційні матеріали: дерев'яну основу, паволоку, левкас, темперні фарби. Зберігаючи давню концепцію золота як символу Божественного світла, вони покривали поля і фон ікони золотом або його імітацією. Опуш, як правило, робилася червоною і синьою фарбами, внутрішня рамка – червоною з тонкою лінією білил, поля

заповнювалися кіноварними надписами (Дод.С.іл.1.). В особистому листі старообрядницькі майстри також дотримувалися традиційних прийомів: писали «плав'ю», «взаливку», та «відбіркою». У виконанні карнації простежується кілька варіантів. Більш ранні темноликі образи, де санкірь і вохріння максимально зближені по тону, продовжують домонгольську традицію. Такі ікони з темно-коричневим санкірем, виконаним умброю, і вохріння темною охрою сіруватого холодного відтінку з кіноварною підрум'янкою, дослідники відносять до «Північного напрямку» Ветківського письма [11].

Протягом ХІХ ст. в центрі Ветківського регіону був поширений і інший варіант написання ікон – з оливково-коричневим або сірувато-коричневим санкірем і контрастними висвітленнями в охріннях. Для півдня регіону протягом ХІХ ст. типова техніка суцільної «заливки» теплим тоном вохристо-коричневих санкірів. У кращих зразках кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. помітні риси популярної в ХVІІІ ст. «Живоподібної» манери. З середини ХІХ ст. моделювання ликів стає більш графічним, сухим і одноманітним. Відмінними рисами ликів є три світлових плями навколо рота, сильні висвітлення над бровами, під очима і на кінчику носа, а також на верхній губі, що нависає над характерної форми роздвоєною нижньою. Німби виконувалися у вигляді точкового орнаменту або ж обведенням – червоної і білої лініями, іноді прикрашалися візерунком із прямих і звивистих променів [54].

Основу колориту ікон задає поєднання золота і яскравої кіноварі. Переважають також різні відтінки малиново-червоного, синього, блакитного і жовтого кольорів. Характерною особливістю, безумовно, є орнаментация одягу великими золотими рослинними мотивами, що створюють незвичайний декоративний ефект. Такий прийом цілком міг виникнути під впливом української барокової ікони північних і придніпровських областей. Прикрашені гілками троянди з бутонами, або квітучої яблуні з маленькими яблучками, шати святих виглядають особливо зворушливо і нагадують

набивні селянські тканини, квітчасті вишиті наряди (Дод. С.іл.2.) [22, с. 373-390].

Збережені ікони дозволяють судити про поширення тих чи інших сюжетів у старообрядців. Традиційне поясне зображення Вседержителя більш рідкісне, ніж, доприкладу – «Спас Нерукотворний» в типово Ветківському ізводі з трьома ангелами, що тримають обрус, і зі сценами сказань про Нерукотворного Спаса в круглих клеймах. Надзвичайно популярні іконографічні типи «Спас на престолі з предстоячими» і «Спас Великий Архієрей», що представляють собою ефектні барочні композиції [22, с. 373-390]. У загальній масі пам'яток, безперечно, домінують образи Богоматері і Миколая. Серед богородичних ікон особливо часто зустрічаються: «Знамення», «Троєручиця», «Пом'якшення злих сердець», «Взискання загиблих», «Федоровська», «Утамуй мої печалі», «Вогневидна», «Не ридай по Мене Мати», «Від бід страждущих», «Семистрільна», «Нев'янучий цвіт», а також «Несподівана радість», «Живоносне джерело». Як бачимо, в основному це пізні ізводи, що з'явилися в російському релігійному живописі в XVII-XVIII ст. Чітко простежується цілюще «призначення» багатьох з них [11].

Образ в середнику доповнювали і «посилювали» зображеннями архангела Рафаїла, шанованого в народі як цілитель (ікона «Троєручиця»), або ангела-хранителя, які розміщувалися на лівому полі ікони. Серед вибраних святих найбільш численні образи Миколая, потім йдуть Архангел Михайло, Іоан Предтеча, Пророк Ілля. Для домашніх ікон типові зображення обраних святих, з іменами відповідними членам сім'ї. На більш ранніх іконах (до початку XIX ст.) Святі містилися частіше в середниках (наприклад, за плечем Богородиці), як це робилося в давнину, а в XIX ст. – на полях, причому число святих в пізніх іконах могло досягати десятка [53].

Старообрядні ікони по особливому індивідуальні і разом з тим глибоко традиційні за духом і насичені фольклорним світовідчуттям. Дослідження пам'яток старообрядців переконує в тому, що вони являють собою значне

явище в історії вітчизняної культури, що розширює наші уявлення про іконопис [22, с. 373-390].

РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ

ВИСНОВОК

В результаті пошуків та досліджень, було проаналізовано генезу іконопису. Візантія сформувала свій іконопис запозичивши техніку письма із фаюмських портретів. Походження ікони з портретного живопису це довготривалий і складний процес, який супроводжувався суперечками, справжніми битвами і гоніннями, одним з таких було так зване візантійське іконоборство. На початку християнської історії зображувати Бога академічним живописом у тілесному його вигляді було гріховним, й межувало з ідолопоклонінням. Після важкого періоду іконоборства дійшовши до компромісу, ікона отримала право існування як предмет сакрального значення, ставши посередником між Богом і людиною.

Дослідження показує що Візантійська імперія започаткувала і розвинула іконопис до величі, яку ми можемо спостерігати споглядаючи на візантійські ікони, мозаїки та фрески які збереглися до нашого часу.

Проаналізувавши різні джерела, ми бачимо як іконопис розповсюджується по всій Європі формуючись у різні стилі та школи в кожній її частині. Київська Русь перейнявши візантійський іконопис, сформувала свою руську ікону.

За час розповсюдження іконопису Західною Європою змінилися два художніх стилі – романський та готичний. Які мали свій особливий характер. Естетичні уявлення Середньовіччя ґрунтувалися на тому, що земне й небесне ні в чому не подібні між собою. У середовищі вічного буття святих угодників усе не таке, як на землі, – душі воскреслих, довкілля, предмети, простір і час, усе це малювалося в уяві. Водночас людська свідомість не може відірватися від образу того довкілля, серед якого ми живемо. Отже, творити в іконі інший світ означало деформувати світ видимий, надати йому сенсу перетвореного, що й чинила Візантія на підставі канону ікон IX-X ст.

На зміну прийшла доба великого Відродження і прибрала усі рамки, які сковували художників. Відродження формувало зовсім інше, нове, бачення

реальності яка перейшла на полотно. Епоха ренесансу позначилася і на українському іконописі. Епоха Відродження істотно змінила ставлення до земного й небесного. Православна еліта України пішла у своїх симпатіях до Західної культури, вивільненої від середньовічного аскетизму. Берестейська Унія 1596 року розколола українське суспільство, але не розколола українського мистецтва, у тому числі й іконописання. Збереглися традиційні пози «непорушного стояння» святих, але самі постаті набули легкості й піднесеності. Ренесансна ікона втрачає колишній монументалізм, однак набуває чудової ритміки форм та ліній.

Також було досліджено іконогорафію святого Миколая який став чи не найшанованішим святим в Україні та по за її межами. Найдавнішим і найбільш поширеним типом ікон святого є його поясні образи, які формуються в візантійському мистецтві та на території Київської Русі в XI-XIII ст. Традиційно поясне зображення святителя, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає закриті Євангеліє. Цікава та характерна іконографія сформувалася в общині старообрядців-липован яку також було досліджено.

Назва субетносу, на думку самих липован, виникла внаслідок того, що їхні іконописці писали ікони на липовій дошці. Більша частина липован мешкає у Одеській та Чернівецькій областях.

Незважаючи на те, що старообрядництво грало найважливішу роль в іконній справі XVIII – початку XX ст.. Інтерес до цього пласту культури виник приблизно з кінця 1980-х і безперервно зростає з року в рік. В даний час відбувається процес накопичення інформації, аналіз пізніх ікон, що знаходяться в музейних колекціях, і виявлення серед них старообрядницьких. Завдяки відособленості регіону, передачі іконописного майстерності з покоління в покоління аж до XX ст., Сформувався оригінальний живописний стиль, що по праву належить одночасно до російської, білоруської та української культури. Старообрядницький іконопис XVII-XIX ст., зовсім недавно став привертати увагу музейників і колекціонерів. Будучи насамперед предметом культу, пізня ікони не сприймалася в якості потенційного

експоната художнього музею. У кращому випадку вони могли претендувати на «фольклорний» статус пам'ятника етнографії. І до зара не існує точного визначення поняття «старобрядницька ікона», так як прикметник «старобрядницька» вказує лише на приналежність ікони до певної конфесійної групи [57]. Тож у підсумку можна сказати що іконопис і досі досліджується і ця тема продовжує залишатись актуальною. Нам вдалося висвітлити характерну особливість українського іконопису, хоча і попри труднощі та перешкоди, але Україна завжди продовжувала поступово розвивати свій характер у мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Алпатов М. В. История искусств. Возрождение и искусство нововремени. Таллинн: Кунст, 1982. 427 с.
2. Антонова В. И. Каталог древнерусской живописи. № 212, 356 с.
3. Вечірко Р. М. Культура Візантії: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studentbooks.com.ua/content/view/145/46/1/8/> – Назва з екрану.
4. Визначення ікони та історія виникнення: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://studopedia.su/16_168259_viznachennya-ikoni-ta-istoriya-viniknennya.html – Назва з екрану.
5. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. Таллин, 1974. 450 с.
6. Візантійська культура: історичний розвиток та основні етапи: [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/30310/> –
7. Вознесенский А. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца. Санкт-Петербург, 1899. 724 с
8. Городиська О. Іконографія святого Миколая Чудотворця: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.smk-sobor.org.ua/uk/radymo-prochytaty/2662-ikonohrafiya-svyatoho-mykolaya-chudotvortsya.html> – Назва з екрану.
9. Грабарь И. Е. О древнерусском искусстве. Москва, 1976. 380 с.
10. Грабарь И. Е. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ. Москва, 1925. 66 с.
11. Гребенюк Т. Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Технико-технологический аспект. Мир старообрядчества. Живые традиции. Москва, 1998. 198 с.
12. Грищенко А. В. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи. Москва, 1917. 126 с.
13. Гуковской, М.А Леонардо да Винчи. Творческая биография. Москва: Искусство, 1990. 415 с.
14. Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. Москва: Искусство, 1963. 100 с.

15. Демина Н. А. Историческая действительность XIV-XV вв. в искусстве Андрея Рублева и художников его круга. Москва, 1956. 324 с.
16. Житие и чудеса Святителя и Чудотворца Николая. Москва: Московская Синодальная типография, 1903. 72 с.
17. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні. Київ, 1989. 304 с.
18. Икона Николая Чудотворца: иконография образа: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/ikona-nikolaya-chudotvorca/#i> – Назва з екрану.
19. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство. : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://stud.com.ua/4344/kulturologiya/romanske_mistetstvo – Назва з екрану.
20. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство. Москва, 2000, 368 с.
21. Ильина Т. История искусств. Западноевропейское искусство: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina/03.php – Назва з екрану.
22. Иникова С. А. К вопросу о липованских іконах. Москва, 390 с.
23. Кадлубовский А. П. Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. Нежин. 1899, 125 с.
24. Карпюк Л. Живопис звхідноєвропейської традиції XVIII-XIX століть: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/zhivopis_zakhidnoevropejskoji_tradiciji_khviii_khikh_stolit/1-1-0-205 – Назва з екрану.
25. Колпакова Г. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 598 с.
26. Копенкина О. Фаюмские портреты. Начало всех начал: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arts-dnevnik.ru/fayumskie-portrety/> – Назва з екрану.
27. Коренюк Ю. Мистецтво середніх віків. Київ, 2010. 1296 с.
28. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. Москва: Искусство, 1947. 322 с.

29. Крижанівський О. П. Історія Стародавнього Сходу. Київ, 1996. 480 с.
30. Крип'якевича І. Історія української культури. Київ: Либідь, 1994. 656 с.
31. Качановский В. В. История культуры Западной Европы. Минск: ИП Экоперспектива, 1998. 190 с.
32. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Сборник статей. 136 с.
33. Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. Москва, 1961. 85 с.
34. Лазарев В. Русская иконопись от истоков до началаXVI в. Москва. 1983, - 227с.
35. Левчук Л. Т. Історія світової культури. Культурні регіони. Київ: Либідь, 1997. 448 с.
36. Максимова А. Святой Николай Чудотворец. Иконография: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://icon.spbda.ru/2014/05/22/svyatoy-nikolay-chudotvorec-ikonograf/> – Назва з екрану.
37. Мистецтво Відродження як втілення духовних ідеалів доби: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://pidruchniki.com/1292052257014/kulturologiya/mistetstvo_vidrodzhennya_vtilennya_duhovnih_idealiv_dobi – Назва з екрану.
38. Мистецтво Відродження: архітектура, скульптура та живопис: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/12154/> – Назва з екрану.
39. Митрополита Зосими извещение о пасхалии на осьмью тысячу лет. Санкт-Петербург, 1492. 799 с.
40. Нариси з історії українського мистецтва: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrartstory.com.ua/tekst-statti/ikonopis-chastina-1.html> – Назва з екрану.
41. Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. каталог, № 69, 70 с.
42. Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Ленинград, 1968. 165 с.
43. Овчинников А. Н. Досвід опису творів давньоруської станкового живопису. Техніка і стиль. Псковська школа. XIII-XVI століття, № 20, 75 с.

44. Памятники древнерусской духовной письменности. Сказания Паисия Ярославова XV ст. – «Православный собеседник». 1861. 282 с.
45. Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. Москва: Искусство, 1975, 331 с.
46. Попов Г. В. Пути развития тверского искусства в XIV – начале XVI века. Москва: Наука, 1970. 504 с.
47. Приселков М. Д. Троицкая летопись: Реконструкция текста. Москва: Академия наук, 1950. 514 с.
48. Приселков М. Д. Троицкая летопись: Полный сборник русских летописей. Москва: Академия наук, 1950. 514 с.
49. Середньовічний живопис: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.worldarthistory.com/ua/medieval-painting.html> – Назва з екрану.
50. Смирнова Э. Живопись Великого Новгорода. Москва: Наука, 1976. 392 с.
51. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. Москва: Наука, 1976, 392 с.
52. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XV век. Москва: Наука, 1976, 346 с.
53. Старообрядческая икона Ветки: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://antikvar.ua/staroobryadcheskaya-ikona-vetki/> – Назва з екрану.
54. Старообрядческая иконопись [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gelos.kiev.ua/news/2013/08/01/staroobryadcheskaya-ikonopis/> – Назва з екрану.
55. Суглобов Г.А. «Николин день». Москва: Политиздат, 1965. 80 с.
56. Таємниці святого Миколая: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zik.ua/news/2015/12/18/taiemnytsi_svyatogo_mykolaya_655092 – Назва з екрану.
57. Таранець С. В. Липовани: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=54748 – Назва з екрану.
58. Филатов В.В. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Москва: Академия наук, 1950. 642 с.

59. Формування європейської культурної традиції середніх віків: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10180/> – Назва з екрану.
60. Цебрій І. В. Романський художній стиль у мистецтві середньовічного Заходу. Полтава, 2016. 185 с.
61. Шкаруба Л. М. Святитель Христов Николай Чудотворец: научно-популярный очерк. Николаев: Атолл, 2008. 108 с.
62. Шляпкин И. Русское поучение XI века о перенесении мощей Николая Чудотворца и его отношение к западным источникам. Санкт-Петербург, 1881. 653с.
63. Шпак І. В. Стан української культури після татаро-монгольської навали. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10816/> – Назва з екрану.

ДОДАТКИ

