



Олена БАКОВИЧ

## ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ СТИЛІВ В ІКОНОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. НА ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

У статті розглядається іконопис другої половини XVIII ст. Західного Поділля щодо впливу мистецьких стилів та притаманних засобів їх вираження; визначено характерні риси та тенденції у трактуванні образу в іконописі; простежено нововведення у змістовому, композиційному та образотворчому трактуванні в іконописі під впливом західноєвропейського мистецтва та стали національні тенденції.

**Ключові слова:** бароко, засоби вираження, Західне Поділля, ікона, іконопис, класицизм, рококо, стиль, тенденції.

© О. БАКОВИЧ, 2013

У творах іконопису другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі помітні впливи декількох стилів. Найпоширенішим стилем цього періоду є рококо, проте у пам'ятках розглянутого періоду ми можемо бачити впливи попереднього історичного стилю бароко, та стилю, що прийде на зміну рококо — класицизму. Стиль бароко займає значно більший часовий проміжок у мистецтві, ніж рококо, а тому він відходить з домінуючих позицій не одразу, та ще певний час буде мати вплив, а також переплітатись з рококо.

Стиль рококо в українське сакральне образотворче мистецтво приходить поступово. Це можна пояснити тим, що не всі майстри, виховані у стилі бароко, одразу могли сприйняти «новий» стиль у мистецтві та засоби вираження, які він пропонує. Спершу майстри починають користуватися лише певними засобами вираження, які згодом сформують новий стиль та стануть йому притаманними. Починаючи з XVII ст. іконописці починають опановувати та використовувати в іконі засоби західноєвропейського живопису та характерні для нього прийоми — об'ємне світлотіньове ліплення та створення ілюзорного простору, реалістичні прийоми для моделювання тіла. Ці тенденції розвиваються і упродовж XVIII ст., проте у своїй творчості малярі все ж опиралися на національні традиції, які були вироблені та відшліфовані упродовж багатьох століть.

Прихід стилю рококо у другій половині XVIII ст. варто розглядати у контексті тогочасних історичних змін. Це період, коли організація церковного життя на Західному Поділлі підлягала юрисдикції Ватикану, а тому до греко-католицького обряду запроваджуються запозичені в римо-католицькій Церкві нововведення, а саме: храми облаштовують більшою кількістю, у порівнянні з попереднім періодом, бічних пристінних вівтарів, феретронів, значно активніше використовують об'ємну скульптурну пластику, декоративну ліпнину (переважно у мурованих храмах). Також зміни відбуваються у структурі іконостаса.

Важливе значення у культурному та мистецькому житті Західного Поділля XVII—XVIII ст. мали чернечі ордени. Вагому нішу займає згуртованість василіанського чину. Його роль полягає в активній діяльності по впровадженню європейських тенденцій та традицій, «нового світобачення, розширення сфери релігійно-духовної та освітньої роботи серед

широких верств населення. Вперта консервація минулого досвіду у XVIII ст. вже не відповідала нагальним потребам суспільства, а також ставала бар'єром на шляху загальноєвропейських інтеграційних процесів. Василіанам випала непроста місія в пошуках компромісу між традиційними цінностями та новаціями, які б зміцнили позиції національної обрядовості, місцевої церковної ієрархії та культурної політики в складному й не завжди толерантному оточенні, що диктувалося обставинами польського, австрійського та російського панування на українських землях» [7, с. 157].

Розглянемо тенденції, які були поширені у другій половині XVIII ст. в іконописі Західного Поділля. Це період у образотворчому сакральному мистецтві, коли дещо змінюється світобачення — стає більш світським, що є новим у порівнянні із попередніми періодами. Ікони цього періоду мають свої особливості щодо вираження змісту та живописного трактування. Якщо іконографічна схема композиції ще зберігає свою стабільність, то засоби живописного втілення змінюються. Уже практично нічого не залишається від умовної площинності іконописної манери: об'ємне трактування постаті надає їй матеріальної вагомості, в іконі з'являється глибина від реалістично зображеного пейзажу та сучасної архітектури. Характерними засобами вираження стилю рококо на Західному Поділлі, а також притаманні західноєвропейському мистецтву та українському зокрема, є складні ракурси та вигини постатей, різкі заломні складки одягу у скульптурі та драперій у живописі, асиметричність у композиціях і компоновання в овалі у малярстві. Характерною рисою є алегоричність та звернення до фантастичної міфології.

Рисами, які вперше з'являються в іконописі і є характерними для рококо — це трактування драперій. У стилі перехідних творів площини тіла майстри можуть ще трактуватися, як у бароко — повновиді обличчя, з рум'янцями на щоках, проте драперії та одяг уже складаються із ламаних ліній, часто з використанням контурності, що додає їм різкості у трактуванні. В інших іконах цього періоду, виконаних у стилі рококо, трактування тіла є натуралістичним, контурні лінії та риси обличчя є с-подібно вигнутими, волосся трактується схоже як полум'я на рокайлях — чіткими хвилястими пас-

мами. Стирається чітка межа між зображенням чоловічого та жіночого обличчя, чоловічі постаті стають більш витонченими. Фігури переважно зображені у русі, вигнуті та викручені, ніби їх рух іде та розвивається по спіралі. Силует фігури виражає її емоційність, часто є розірваним, може складатися зі складно заломаних ліній, а тому є різким у порівнянні з плавними обрисами фігур, що використовувалися у бароко. Це чітко бачимо по зображенні пальців рук, вони тонкі, складно вигнуті та напружені. Можемо спостерігати зображення драперій, що розвиваються — ламані площини, різко заломані прямі та гострі канти, контрастні золоті асисти, які часто використовують на насичених або темних площинах. У живописі для зображення одягу та драперій іконописці використовують яскраві відкриті кольори — особливо люблять червоний, синій. Натомість при трактуванні тіла використовують багато відтінків рожевого для м'якого його моделювання. Таким чином твориться своєрідний контраст між тілом та одягом. Зникає пишна оздоба одягу великими квітами. На зміну їм приходять невеликий акуратний рокайлевий орнамент, що розміщується переважно по краях одягу. На іконах бачимо зображення великої кількості дрібних деталей одягу, прикрас.

«У другій половині XVIII ст. поступово з'являються елементи нової іконографії, міцнішають реалістичні риси і виразно визначаються впливи тодішнього мистецького стилю рококо» [2, с. 193]. Ряд тем у другій половині XVIII ст. в українському іконописі набуває дещо іншого, ніж раніше, трактування. Багатофігурні ікони малярі створюють як змістово складні композиції, що мають закручений сюжет. У творах майстри використовують алегоричні та символічні зображення.

У іконописі посилюється увага до старозавітних тем, розвивається та розширюється іконографія ангельських сил. Значно більшу увагу майстри починають приділяти до сцен життя окремих святих.

У XVIII ст. для виконання деяких композицій ікон, як зразок, використовували грав'юри чи рисункові оригінали, зокрема ілюстрації богослужбових книг. Проте, використання таких взірців не знижують мистецької цінності іконописних творів. Майстри-іконописці та духовенство, яке здійснювало богословський нагляд за ікономалюванням в Укра-

їні, розуміли різницю між зображенням у книжці (графікою), котра є ілюстрацією до тексту, призначеною подати візуальний образ прочитаного, та іконою, яка має інші призначення — молитовні, літургійні, і лише частково ілюстративні. На зразках західних та українських гравюр іконописці вчилися будувати простір, перспективу, вирішувати різні композиційні завдання. «Іконографічні мотиви західноєвропейських зразків значно розширили діапазон українського іконопису такими композиціями, які стояли поза межами іконопису і були вже, по суті, світськими картинами» [3, с. 106].

Від графічних зразків майстри брали мотив, а побудова композиції та саме зображення вже були авторськими, аналогічно як і кольорове вирішення, яке мало свою символіку. Суть запозичень із західних зразків полягає у запозиченні краси, тобто сам принцип естетики української ікони, а не наслідування конкретних західних зразків. Це ще раз підтверджує освіченість майстрів і досконалість української ікони. Мова йде про навчання, добре вишколення, а не про бездумне й некритичне перенесення в українську ікону західного матеріалу. Завдяки стародрукам, що періодично з'являються у братських, монастирських, єпископських і приватних друкарнях, іконографічна інформація доходила до найвіддаленіших церков краю, збагачуючи досвід місцевих іконописців. Використання таких графічних зразків стає звичним у другій половині XVIII ст. Незважаючи на такі тенденції велика кількість композицій все ж виконувались без використання зразків.

Прикладом ікони, виконаної з використанням графічного зразка, є двобічний феретрон 1775 р. з церкви Об'явлення Івана Богослова с. Воскресінці Рогатинського р-ну. З одного боку розміщено ікону св. Миколая, з іншого — Благовіщення. «Іконографічним зразком для сцени «Благовіщення» була гравюра західноєвропейського походження, варіації якої зустрічаються в мідьоритах Й. Гочемського (видання Почаївської Лаври), малярстві отців-василіян і скульптурі М. Полейовського (скульптурна група у вівтарній частині Вірменської церкви Станіславава)» [5, с. 176]. Це багатофігурна композиція: праворуч сидить Богородиця, голова її покрита світлою хустиною, з-під якої видно темне волосся. Ліворуч зображений архангел Гав-

риїл на хмарах, який піднятою правою рукою показує на зображення Святого Духа, а лівою простягає Богородиці лілеї. Архангел зображений у складному ракурсі, він ніби стоїть до нас у фас, проте корпус його ледь розвернутий праворуч, а голова зображена практично у профіль та звернена до Богородиці. На задньому плані бачимо зображення ще декількох ангелів. По центру у верхній частині ікони у сьйві зображено Святого Духа, що сходить на Богородицю у вигляді голуба. На цій іконі основну частину становить живопис і досить мало тла, тло не золочене. Натомість зображення св. Миколая, що розташоване з іншого боку феретрону, є традиційним. Постаць у фас правою рукою благословляє, у лівій тримає Євангеліє. Тло різьблене з використанням рокайлевих мотивів з полум'ям, німб гладенький. Аналогічні мотиви використані для декорування одягу святого та Книги, а також для пластичного різьблення феретрону. Колорит ікони стриманий, переважають червоні та синьо-зеленкаві відтінки. М'яко модельоване обличчя та руки, одяг трактований більш графічно та контрастно.

Також до іконографічних композицій, які подані в дусі західноєвропейського жанрового живопису, є ікона «Стрітєння» другої половини XVIII ст. з церкви арх. Михаїла, с. Чесники Рогатинського р-ну [5, с. 177]. Ця ікона «належить до художньо-функціонального типу якісно нових іконописних зображень, які з'явилися в церковному інтер'єрі внаслідок «латинізуючих» тенденцій другої половини XVIII ст. ... Акцентовано психологічний момент упізнання Симеоном Господа (Лк. 2,21—40). Замість обов'язкових для традиційної іконографії образів пророчиці Анни, яка, поряд з Марією та Йосипом, виступала свідком події, введено зображення двох храмових служок» [5, с. 177]. Постаті прислуги зображені у відповідному одязі та з довгими запаленими свічками у руках. Богородиця — у червоній довгій туніці та синій накидці з зеленим виворотом. Голова покрита накидкою, але з-під неї видно акуратно зачесане волосся, прикрашене червоною стрічкою. Колорит ікони є досить насиченим. Тонально ікона виконана таким чином, що найсвітлішим є її центр, власне зображення Дитини Христа на білій драперії та лику Богородиці. Аналогічно до попередньо розглянутої композиції Благовіщення тло різьблене з використанням рокайлевих моти-

вів з полум'ям, а німби гладенькі. У нижній лівій частині композиції зображення двох білих голубів — «згадка про ритуальні жертви, які приносили до єрусалимського храму, й натяк на майбутню «хресну» долю Ісуса. Манера виконання твору наближена до стилістики галицьких монументальних розписів напрямку рококо, зокрема творчості малярів-василян XVIII ст.» [5, с. 177].

Цікавою є композиція «Бичування Христа» кін. XVIII ст., яка є завершенням фронтона бічного вітара, присвяченого Христу з ц. Василя Великого з с. Чесники Рогатинського р-ну. Ця сцена є однією із сцен страстей Господніх, які набувають поширення з XVII ст., та вводять у іконостас як окремі пасійний ярус. Композиція є вертикально витягнутою. В її центрі зображено постать Христа, який припав до землі. Праворуч та ліворуч від Нього зображено його катів. «Цікавою ознакою твору є конкретизація національного типу та конфесійної належності персонажів, що катують Христа — мусульманин, юдей, воїн-католик. У формах зрілого рококо виконано контрастно помальоване червоним і зеленим кольорами обрамлення з накладною різьбою» [5, с. 177]. У свідомості віруючого сюжету «Страстей Христових» були не тільки оповіддю про драматичні епізоди життя Христа, але й вчили довготерпінню, закликали до жертвовності, примирення зі стражданнями.

У сюжетні ікони майстри могли вводити у композиції певні елементи побуту рідної культури сучасної їм доби, що повинно було зробити ікону доступнішою для розуміння та сприйняття. Часто на іконах цього періоду ми можемо бачити зображення сучасних історичних особистостей у їх традиційному одязі. Також іконописці могли змінювати кількість постатей та їх композиційне розміщення, використовувати різні варіанти жестів. Використання таких моментів наближає ікони до картин на релігійну тематику, проте розглядати їх лише у побутовому плані не можна, адже це, перш за все, ікона, а не картина. Ікона відображає божественні події, акцентує увагу на важливості цієї події, на виконанні Божого плану серед усієї буденності подій.

Серед ікон Західного Поділля у період рококо збільшується кількість підписаних творів. Така тенденція пов'язана із змінами у самоусвідомленні іконописців та певній зміні поглядів щодо іко-

нопису. Хоча багато творів все ж залишаються анонімними за індивідуальними образотворчими ознаками та особливостями, ми можемо визначити їх приналежність до певного регіону чи іконографічного осередку.

Імена малярів ікон також могли бути зафіксовані у різних церковних і світських документах. Маємо відомості про деяких майстрів, які працювали на території Західного Поділля у другій пол. XVIII ст. Зокрема, це Стефан — теребовльський маляр, у 1770 р. розписував церкву в с. Олександрівка [4, с. 164]; Бойко Петро — народний маляр кін. XVIII — поч. XIX ст., автор процесійного феретрону із зображенням св. Миколая та Богородиці для церкви с. Уїзд на Рогатинщині [5, с. 201]. Також маємо підпис маляра Костирка на мальованому процесійному хресті 1756 р. [5, с. 201] та рогатинського маляра кін. XVIII — поч. XIX ст. Котаськовського А.П. на іконі Богородиці [5, с. 204].

Дещо більше інформації маємо про Антона Лисицького (Лесицького) — маляра поч. XVIII ст. з м. Рогатина [4, с. 143]. Збережено ряд підписаних ікон, зокрема у церкві с. Голдовичі в іконостасі на іконі празників є його підпис [4, с. 143]; підписана і датована ікона Воскресіння Господнє празникового ярусу іконостаса церкви села Голодівка (нині с. Луковище); ще одна ікона Воскресіння із збірки Івано-Франківського обласного художнього музею з датою 1775 р. [5, с. 205]. У другій половині XVIII ст. для празникового ярусу замість ікон Зішестя в ад малюють ікони Воскресіння Христового. До XVII ст. іконографія Воскресіння Христового відображалась на іконах переважно як «Зішестя Христа в ад». Лише починаючи з XVII ст. з'являється окрема іконографія сюжету «Воскресіння Христове» в західному іконописі, а згодом поширюється і на східну іконографію. Така іконографія відображає воскреслого Христа з ранами. Антон Лисицький на іконі Воскресіння 1777 р. з Рогатина зображає момент, коли Христос злітає вгору з відкритого гробу, поруч знаходяться воїни, що падають на землю. На таких іконах ще можуть бути присутні жони-мироносиці або апостоли, але у розглянутій композиції їх немає. У цій іконографічній схемі також бачимо характерну деталь для таких композицій — Христос тримає у руці хоругву із зображенням хреста. У цей же час набувають



поширення дотичні до «Зішестя Христа в ад» та «Воскресіння Христа» сюжети: «Ангел на гробі Господнім», «Не торкайся до Мене».

Еволюція іконопису та використання «нових» іконографічних сюжетів пов'язана та спричинена структурними змінами у процесі розвитку іконостаса, адже більшість ікон малювали саме до іконостасів.

У другій половині XVIII ст. для іконопису Західного Поділля характерною рисою є збільшення ролі скульптурної пластики, що виявляється в іконах іконостасів та пристінних вівтарів у формі рельєфних площин, які можуть замінювати мальовані площини на іконах. Також поширення набувають ікони із накладними рельєфними шатами. Така тенденція набуває поширення внаслідок збільшення використання рельєфних зображень з фігурною позолоченою плоскорізьбою орнаменту на дияконських вратах (починаючи із середини XVIII ст.).

Ікони із рельєфно виконаним одягом на Західному Поділлі зустрічаємо у середині XVIII ст. Прикладами є бароківі ікони Христа на троні та Христа Пантократора середини XVIII ст. із Заліщик [6, с. 272] на Тернопільщині. Також із рельєфно виконаним одягом є три намісні короновані ікони — Христа, Богородиці з Дитям, св. Миколая та ікона Христа Пантократора з апостольського ярусу з іконостаса другої половини XVIII ст. церкви св. Дмитрія у Ремезівцях на Золочівщині. Ще одним прикладом використання рельєфних площин у іконописі є намісні ікони Христа Пантократора та Богородиці Одигітрії ц. Івана Богослова у с. Жуків на Бережанщині. На цих іконах аналогічно до розглянутих нами із с. Ремезівці, лики виконані живописно, а руки та одяг — рельєфно.

З цього можемо зробити висновок, що ікони із рельєфними площинами можуть бути як самостійним завершеним твором, так і складовою частиною у структурі іконостаса.

Ікони, виконані із рельєфними площинами, використовують не лише в іконостасах, але й у пристінних вівтарях, як, наприклад, центральна ікона св. Параскеви у вівтарі з однойменної церкви у с. Поручин на Бережанщині. Також аналогічні ікони зустрічаємо й у головних римо-католицьких вівтарях, як приклад — ікона Новозавітньої Трійці у парафіяльному костелі св. Трійці у Микулинцях [8, іл. 143] (Тернопільська обл.), рельєфна ікона Возне-

сіння Марії з костелу у Монастириськах [1, с. 123] (Тернопільська обл.).

У кінці XVIII ст. в іконопис проникають тенденції класицизму. Вони виражаються у реалістичності трактування зображення, створенні ідеалізованого образу, зменшенні уваги до внутрішнього світу зображуваного та меншій драматичності. Щодо колористичного вирішення ікон, то зменшується їх контрастність, бачимо плавні кольорові переходи. У моделюванні тіла, зокрема лків, можемо спостерігати певну схожість з іконами бароко. Продовжується тенденція до реалістичного передання образу, правильних ідеалізованих рис обличчя та фігури, для зображення драперій майстри використовують м'яке світло-тіньове моделювання, без різких контурів та контрастів. Композиційно ікони цього стилю є збалансованими, часто із чітко виділеним центром. Загалом стиль класицизму у іконописі є своєрідним продовженням стилю бароко.

Розглянуті нами тенденції та особливості іконопису другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі показують нам його унікальність, що творилася на основі безперервної традиції українського національного образотворчого сакрального мистецтва у поєднанні із західноєвропейськими мистецькими впливами.

1. Возницький Б. Пінзель / Б.Г. Возницький. — Вільшаниця : Бош, 2007. — 144 с.
2. Жолтовський П. Станковий живопис / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва : в 6 т. / ред. М.П. Бажан. — К. : Жовтень, 1968. — Т. 3. Мистецтво другої половини XVII — XVIII ст. — 437 с.
3. Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 328 с.
4. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 178 с.
5. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею / Віктор Мельник // Путівник-каталог. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. — 224 с.
6. Українські ікони XIII—XVIII ст. з приватних колекцій / Олег Сидор. — Львів : Родовід, 2003. — 336 с.
7. Чуйко О. Роль чину св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII століття / О.Д. Чуйко // Вісник ХДАДМ. — 2006. — № 12. — С. 149—158.
8. Koscioly i klasztory rzymsko katolickie dawnego wojewodztwa ruskiego. — Krakow : Krakow, 1996 — Т. 4. — 465 с.

*Olena Bakovych*

ON EXPRESSIVE MEANS  
OF ARTISTIC STYLES OF ICONOGRAPHY  
AT THE SECOND HALF XVIII c.  
IN WESTERN PODILIA

In the article have been considers some examples of iconography spread in the second half of XVIII c. along Western Podilia with the task to discover the impacts of artistic styles and corresponding means of expression; definitions have been given to characteristic features and trends in interpretations of iconographic images; innovations in contents, compositions and visual iconological approaches, influenced by Western art and constant national tendencies have been traced.

**Keywords:** Baroque, means of expression, Western Podilia, icon, icon-painting, classicism, Rococo style, trends.

*Олена Бакович*

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ  
В ИКОНОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.  
НА ЗАПАДНОМ ПОДОЛЬЕ

В статье рассматривается иконопись второй половины XVIII в. Западного Подолья на предмет влияния художественных стилей и присущих средств их выражения, определены характерные черты и тенденции в трактовке образа в иконописи; прослежены нововведения в содержательной, композиционной и изобразительной трактовке в иконописи под влиянием западноевропейского искусства и постоянные национальные тенденции.

**Ключевые слова:** барокко, средства выражения, Западное Подолье, икона, иконопись, классицизм, рококо, стиль, тенденции.