

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

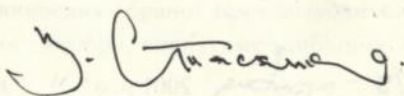
СТАСЕНКО

Володимир Васильович

УДК 761.1 002 (09)

**ДЕРЕВОРИЗИ КИРИЛИЧНИХ КНИГ ГАЛИЧИНИ XVII СТ.
ТА ВІДОБРАЖЕННЯ В НИХ
ОБРАЗІВ ХРИСТА І БОГОРОДИЦІ**

17.00.05. Образотворче мистецтво



Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Львів – 2001



00761988 (\$)

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Львівській академії мистецтв

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії та теорії мистецтва
Львівської академії мистецтв,
академік Академії наук Вищої школи України
ЗАПАСКО Яким Прохорович

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
завідувач відділу образотворчого мистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Рильського НАН України
ФОМЕНКО Валентин Миколайович

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
в.о. директора Інституту народознавства НАН України
ЯЦІВ Роман Миронович

Провідна організація:

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
кафедра теорії та історії мистецтва

Захист відбудеться "15" травня 2001 р. о "11" годині
на засіданні Спеціалізованої Вченої ради Д 35.103.01 у Львівській академії
мистецтв (79011, м. Львів – 11, вул. Кубійовича, 38)

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Львівської академії
мистецтв (79011, м. Львів – 11, вул. Кубійовича, 38)

Автореферат розісланий "15" травня 2001 р.

Вчений секретар

Спеціалізованої Вченої ради
кандидат мистецтвознавства

ГОЛОД І. В.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Проблема вирішення образів Христа й Богородиці належала до однієї із найважливіших у християнському мистецтві. Яскравую гранню відбилося розв'язання цієї проблеми у книжковій гравюрі Галичини XVII ст.

В історії України XVI-XVIII ст. – епоха надзвичайно багата на соціально-політичні та культурні події. Надзвичайно важливе місце в образотворчому мистецтві у той час завоювала гравюра, що розвивалася, черпаючи з життєдайного джерела місцевих традицій, жваво підхоплювала й розвивала свіжі творчі ідеї, широко залучала до обігу та інтерпретувала західноєвропейський художній досвід, торуючи тим шлях новим формам мистецького вислову. Особливе місце в розвитку українського граверства та друкарства належить Галичині. У Галичині – у Львові, Стратині, Крилосі, Уневі, – закладалися друкарні, що формували українське граверство і безперечний вплив яких прослідковується у видавничих центрах за межами нашої держави. Галицька гравюра знаходилася в епіцентрі історично визначальних процесів духовного життя тогочасної України. Галицькими майстрами було вироблено багатий арсенал своєрідних формально-образних виражальних засобів, що надавало гравюрі самобутності.

Гравюра кириличних друків Галичини кінця XVI – поч. XVIII ст., як непересічне та цілісне явище у культурі України у контексті розвитку духовного життя досі не була об'єктом спеціальної уваги вчених. У науковій літературі належним чином не представлені праці, де б цілісно та неупереджено розглядалося формування та розвиток у гравюрі кириличних книг Галичини основних образів – образів Христа й Богородиці.

Необхідність розв'язання означених проблем визначає актуальність дослідження. Комплексне вивчення обраної теми дозволить простежити мистецькі особливості галицької гравюри, сприятиме глибшому пізнанню національної художньої спадщини.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дисертація виконувалась у рамках перспективного плану дослідження мистецтва рукописної та друкованої книги кафедри Історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв.

Метою роботи є виявлення художніх особливостей галицької гравюри, розкриття її естетичних цінностей, утвердження як невід'ємної складової національної мистецької культури. З'ясування генези та головних етапів розвитку ідео-візуальної природи образів Христа і Богородиці. Для досягнення обраної мети поставлено такі **завдання**:

- проаналізувати історико-культурний контекст, в якому творилася галицька гравюра;
- прослідкувати вплив друкарських осередків та визначити роль творчої особистості – виконавця на формування художньої образності книжкової ілюстрації;
- окреслити основні етапи еволюції стилістики галицької гравюри, акцентуючи на чинниках, що зумовлювали її особливості на різних етапах розвитку;

- визначити коло сюжетів галицької гравюри та місце серед них відображення образів Христа й Богородиці;
- систематизувати сюжети, що розкривають образи Христа й Богородиці, виділити характерні іконографічні типи, встановити джерела їх формування, прослідкувати розвиток;
- на прикладі образів Христа й Богородиці виявити комплекс факторів, що визначили своєрідність художньо-образної, сюжетно-тематичної та іконографічної специфіки галицької гравюри, що вирізняють її поміж продукцією інших осередків України;
- встановити особливості інтерпретації адоративних образів та євангельських сцен у книжковій ілюстрації;
- розкрити зв'язки галицького граверства з іншими видами українського образотворчого та декоративно-вжиткового мистецтва, образотворчим фольклором, літературою, тогочасною освітою, філософією, релігійними уявленнями;
- висвітлити інтегрованість галицької гравюри у мистецький процес України, її значення у міжнародних культурних контактах.

Предметом дослідження є книжкові гравюри кириличних друків Галичини XVI-XVIII ст., в яких знайшли свій відбиток образи Христа і Богородиці. Як порівняльний матеріал залучаються синхронні явища східно- та західноєвропейського мистецтва, художньо-естетична суть яких має аналогічні творчо-мотиваційні корені.

Хронологічні межі дослідження охоплюють XVII століття. Початкова межа пов'язана із появою у 1604 р. серед оздоб стрятинських видань гравюр, в яких відображалися образи Христа й Богородиці. Після від'їзду зі Львова у 1702 р. Н. Зубрицького та у зв'язку із суспільно-політичною кризою, від початку XVIII ст. увиразнюється занепад галицької книжкової гравюри, що обумовило кінцевий хронологічний рубіж дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше:

- комплексно висвітлено становлення книжкової гравюри в Галичині у XVII ст.;
- прослідковано взаємовплив видавничих осередків та провідних галицьких граверів на розвиток художньої мови книжкової ілюстрації, на характер трактування основних сюжетів, зокрема, образів Христа й Богородиці;
- з'ясовано особливості інтерпретації канону у книжковій ілюстрації;
- у контексті актуальних досліджень духовного життя Галичини XVII ст. прослідковано відображення тогочасних світогляду, філософії, релігійної та політичної ситуації у книжковій гравюрі та втілення у ній образів Христа й Богородиці;
- еволюція та художні особливості образів Христа і Богородиці у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст. розглядаються як автономна, непідпорядкована іншій проблема досліджень, через призму якої з'ясується широке коло питань, пов'язаних як із художньою, так і філософською природою мистецтва доби маньєризму та бароко;
- у рамках окремих іконографічних типів прослідковано еволюцію художньо-образної системи книжкової ілюстрації;

- проведено в такому обсязі мистецтвознавчий аналіз творів з виявленням художньо-декоративних особливостей та засобів для їх досягнення;
- прослідковано взаємозв'язок книжкової гравюри, зокрема відображення у ній образів Христа й Богородиці, з іншими видами мистецтва.

Методологічною основою даної роботи є принципи системності та історизму. Галицька гравюра XVII ст. розглядалася як цілісне явище національної культури. У процесі з'ясування основних етапів еволюції використано порівняльно-історичний метод, як у синхронному, так і діахронному вимірах. Пам'ятки галицької гравюри XVII ст. комплексно, проблемно-мистецтвознавчо розглядалися у контексті із сучасними їм артефактами, а також у контексті із спорідненими чи типологічно близькими мистецькими творами і культурними явищами інших періодів.

Гравюра, як частина духовної культури, виражає суспільну психологію народу у визначений історичний момент. Тому для аналізу застосовано культурологічний метод, що дозволяє пов'язати книжкову гравюру з іншими формами свідомості.

Формально-типологічна методика виявилась доцільною при систематизації гравюр за сюжетно-іконографічними ознаками, що дозволило встановити переважачі іконографічні типи. Від систематизованих ксилографій було відокремлено сцени, що безпосередньо стосуються розкриття образів Христа й Богородиці. На ґрунті іконографічного аналізу прослідковано еволюцію образної системи книжкової ілюстрації, що у сукупності дозволяє зробити висновки про зміну суспільного світогляду людини XVII ст. При вивченні художніх особливостей гравюр було застосовано метод мистецтвознавчого аналізу та синтезу. На основі даних методів детально розглянуто застосування в гравюрах низки художніх прийомів та засобів, що визначали її національну неповторність. Для з'ясування прихованих змістів, символічного навантаження окремих гравюр застосовано іконологічний метод, розроблений Е. Панофським. З іконологічним методом у роботі близько стикається структурно-психологічний, що розглядає психологічні проблеми творчого процесу, сприймання та тлумачення візуального образу.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації стануть базою для наступних досліджень у галузі українського мистецтвознавства, можуть бути використані при написанні узагальнюючих праць, навчальних посібників, при укладанні курсу лекцій. Одержані результати знайдуть застосування у музейній практиці (уточнення атрибуцій, організація експозицій тощо). Порівняльний аналіз гравєрських творів дозволить по-новому оцінити деякі твори малярства, скульптури, гптування тощо і послужить додатковим аргументом для їх атрибутування. Ілюстративна частина дисертації становитиме інтерес для сучасних художників.

Апробація дослідження. Дисертація обговорена на засіданні кафедри історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв (протокол. № 5 від 21.11.2000 р.) і рекомендована до захисту. Основні положення та результати досліджень висвітлювались на 12 конференціях, зокрема, на Міжнародній конференції "Галич і галицька земля у державотворчих процесах України" (Івано-Франківськ - Галич, 1998);

Міжнародній конференції “Львівському Апостолу - 425” (Київ, 1999); науковій конференції “Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях” (Дрогобич, 2000); на 37-ій, 38-ій та 39-ій наукових конференціях професорсько-викладацького складу ЛАМ (Львів, 1998, 1999, 2000); на 7-ій, 8-ій та 9-ій наукових конференціях “Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи” (Львів, 1998, 1999, 2000); на 3-ій та 4-их Гончарівських читаннях “Регрес та регенерація в народному мистецтві” та “Колективне та індивідуальне, як чинники національної свосвідомості” (Київ, 1996, 1997). Автором підготовано розділ (90 арк. машинопису) до збірника-монографії Я. Запаса, О. Мацюка, В. Стасенка “Початки українського друкарства”, рукопис якої рекомендовано до друку. Головні положення дисертації викладено у 20 публікаціях.

Структура роботи визначена комплексом проблем дослідження, його метою та завданням. Основний текст (170 сторінок) дисертації складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку прийнятих скорочень, доповнений списком використаних літературних джерел (321 позиція) та додатку (424 ілюстрації).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** дисертації обґрунтована актуальність роботи, охарактеризовано ступінь вивчення проблеми, визначені мета, об'єкт і методика дослідження, сформульовані наукова новизна роботи та основні положення, що виносяться на захист.

РОЗДІЛ I. Стан наукової розробки теми та огляд літератури. Проведено критичний огляд літератури по темі дисертації, визначено підхід до методики дослідження.

Перші ґрунтовні розвідки, присвячені українській графіці з'являються у XIX ст. завдяки праці Я. Головацького, І. Каратаєва, М. Максимовича, П. Пекарського, Д. Ровінського, В. Стасова, І. Сахарова, В. Сопікова, П. Стросва, Ф. Титова, П. Шафарика, К. Широцького, В. Ундольського, С. Яремича тощо. Однак, ранні дослідження української гравюри, що проводилися у рамках тодішньої методології, розглядали гравюру в історичному контексті, лиш зазначаючи місце її у художньому стилі епохи. Д. Ровінський у кількох працях (1870, 1895) ввів до наукового обігу великий фактичний матеріал, доповнюючи його короткими біографічними відомостями про українських граверів та переліком їх творів. В. Стасов (1895) підкреслюючи високий рівень давньоукраїнського граверства, все ж не відходить від загального уявлення про “руську гравюру”. Важливим довідником стали праці І. Каратаєва (1861, 1883). Перелік видань, опрацьований І. Каратаєвим звужив та уточнив А. Петрушевич (1885). Питанню “русько-слов'янських” друкарів Галичини приділив увагу Д. Зубрицький (1836). Українські видання та їх оздоблення у працях польських дослідників Ю. Колачковського, Е. Раставецького, Є. Бандтке (1826), розглядалися у контексті розвитку польського друкарства.

Із накопиченням первісних знань та фактологічного матеріалу, твори української гравюри чим-раз глибше розглядають з мистецтвознавчого боку. У 20-их рр. XX ст. опубліковано низку праць українських та зарубіжних вчених П. Попова, С. Маслової,

К. Копержинського, М. Макаренка, П. Клименка, М. Михайленка, І. Крип'якевича, В. Січинського, інших. Цінні матеріали опублікували С. Маслов (1925) та П. Попов (1926, 1927). Праця П. Попова, що вводила в науковий обіг понад півтора тисячі невідомих гравюр, значно розширила дослідження Д. Ровинського. Дослідник накреслив перспективи вивчення української гравюри XVI-XVIII ст. як складного і розмаїтого явища, репрезентованого спадщиною ряду самобутніх регіональних шкіл з їх свосвідними художньо-образними та стилістичними особливостями.

Великою заслугою у популяризації української гравюри стала праця І. Свенціцького (1924), в якій було зібрано, систематизовано та атрибутовано значний об'єм творів. Книга, що однак не позбавлена помилок, стала основоположною для пізніших досліджень, серйозно доповнена щойно у 80-их рр. силами науковців Державної бібліотеки СРСР у Москві О. Гусевою, Т. Камєнєвою та І. Полонською. Плідною у галузі стала діяльність В. Січинського (1937). Дослідник розглядав українське граверство у загальномистецькому контексті, прослідковував джерела запозичень орнаментальних та фігуративних оздоб, вплив української ритовини на іноземну.

У шеститомній "Історії українського мистецтва" була здійснена спроба масштабного розгляду української графіки від найдавніших часів до 60-х років ХХ ст., що відіграло значну роль в узагальненні здобутків українського мистецтвознавства. У двох розділах А. В'юнник та П. Жолтовський стисло розглядають розвиток української гравюри від часу її появи до першої пол. ХVІІІ ст. Головну увагу дослідники зосереджують на розвитку київського граверського осередку.

Понад сорок наукових праць присвятив проблемам стародрукової книги та гравюри Я. Запаско. Вагомим внеском у вивчення українських стародруків стала ґрунтовна праця Я. Запаска (1971), в якій дослідник розглядає книгу як єдине художньо-конструктивне ціле, аналізує основний корпус україно-, польсько- і латиномовних видань українських друкарень ХVІ-ХVІІІ ст., зосереджуючи увагу на особливостях графічного образу книги.

У численних публікаціях з історичної точки зору проблему розкрив Я. Ісасвич, спростував низку псевдонаукових тверджень, опублікував невідомі документи. Проблеми розвитку друкарства та участь малярів в оздобленні книг розкриває В. Александрович.

Основні етапи розвитку українського друкарства у контексті розвитку книжкової справи Західної Європи проаналізовано у монографії Г. Логвина (1990). Фундаментальним у галузі є науковий доробок Д. Степовика (1975, 1982, 1986, 1998). Праці його присвячені як загальному погляду на еволюцію образної системи української графіки ХVІ-ХVІІІ ст., так і окремим особистостям. Дослідник детально розглядає засоби бароко та формування його образної мови, характеристику стилю, відображення його у гравюрі.

Маловідомі персоналії українського граверства у низці наукових праць досліджує В. Фоменко (1974, 1976, 1991). У працях вченого з'ясовуються стилістичні особливості українського граверства та особливості розвитку малознаних видів станкової гравюри.

Для розуміння особливостей розвитку художнього образу у XVII ст. та відмінностей інтерпретації його у книжковій та естампній графіці концептуально визначальними є праці Л. Мілясвої. Зокрема, дослідниця вказує на характерні вияви стилю у книжковій ілюстрації.

Проблемі цілісності архітектоніки книги увагу приділив Б. Валуєнко (1976).

Останнім часом в провідних наукових установах України було захищено кілька дисертацій, тісно пов'язаних із проблемою, серед них – докторська В. Фоменка “Київська школа гравюри”, кандидатські – О. Юрчишин “Творчість гравера Іллі”, О. Овчаренка “Графічний цикл “Патерика Печерського” 1661 р.” та інші.

Протягом останнього часу в науковій літературі спостерігається поступове звільнення від інерції традиційних підходів, притаманних мистецтвознавству, розширюється як об'єм проблематики, так і застосування методів, логічний апарат. Подолання поширеного емпіричного споглядання артефактів сприяє скеруванню уваги дослідників до маловивчених, але суттєвих аспектів характеристики цілих пластів культури. Протягом певного часу історія українського мистецтва безпідставно розглядалась лиш як відбиток візантійської. Подібна проблема пов'язана була в першу чергу із недоліками методологічного характеру, що застосовувався для аналізу мистецьких пам'яток і пов'язана із беззастережним використанням іконографічного методу, що був розроблений Н. Кондаковим, вдосконалений Н. Покровським та В. Лазарєвим.

Серед українських авторів однією з перших проблему іконографії у ряді праць зачіпала В. Свєнціцька. У контексті розвитку різьби українського іконостасу до питання звернувся М. Драган (1970). Загальних тенденцій розвитку популярних релігійних сцен у малярстві, взаємопроникненню сцен та сюжетів у живописі та гравюрі торкнувся П. Жолтовський (1978). Окремий розділ присвячує аналізу розвитку іконографічних схем українських гаптів Т. Кара-Васильєва (1996); популярним композиціям народних гравюр – О. Шпак (1997). Серед праць, присвячених розвитку іконографії у книзі та гравюрі підкреслимо праці Л. Мілясвої (1994), Я. Запаса (1995), В. Пуцка (1994), О. Сидор-Ошуркевич (1994).

У загальнотеоретичному, мистецтвознавчому та культурологічному осмисленні проблем основою стали праці О. Білецького, Г. Вагнера, Г. Вельфіна, І. Голсніщева-Кутузова, В. Горського, М. Грушевського, М. Драгана, П. Жолтовського, Я. Запаса, Я. Ісасвича, Т. Кара-Васильєвої, Н. Кондакова, В. Крєкотня, Д. Ліхачова, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Овсїйчука, В. Отковича, К. Півоцького, В. Пічети, В. Свєнціцької, В. Січинського, О. Сидорова, Д. Степовика, В. Фоменка та ряду інших учених.

Історіографічний аналіз засвідчує стійкий інтерес до галицької гравюри у наукових колах. Однак опубліковані статті та розділи загальних праць з історії графіки тільки частково розкривають проблему. Невирішеною залишається низка питань, пов'язаних з особливостями еволюції образної системи гравюри, особливостями інтерпретації у книжковій ілюстрації канонічних образів, зокрема адоративних.

РОЗДІЛ 2. Видавничі осередки, майстри галицької гравюри, їх вплив на еволюцію художньо-образної системи. Комплексно розглянуто історію видавничих осередків, у компаративному контексті з'ясовано їх вклад в українську культуру, визначено місце у переосмисленні та переробці першозразків творчої особи майстра.

Ведучим видавничим осередком у XVII ст. було львівське Ставропігійне братство. Значний вплив на розвиток гравюри справив балабанівський осередок. Більшість здобутків у ранній галицькій книжковій гравюрі пов'язано з іменем П. Беринди. У першому багатоілюстрованому братському виданні Євангелія (1636) представлено найповніший сюжетно-іконографічний ряд Христа і Богородиці, виконаний у стилі місцевого бароко. Для Братської друкарні у 30-40-х рр. XVII ст. працював гравер Георгій.

Попри те, що Братство займало надзвичайно активну позицію в громадському житті Галичини, гуртувало навколо себе інтелектуальну українську еліту, піклувалося розвитком освіти, у галузі художнього оформлення книги вклад його у скарбницю українського друкарства був суперечливим. Історія братської друкарні тісно пов'язана з М. Сльозкою. Одним із краших видань Сльозки став Апостол (1639), попри деяку консервативність вирішення канонічних композицій, більшість його ілюстрацій, виконаних майстром Іллею, сміливі та неординарні. Творчо перероблені із західних ілюстрацій, "народні" композиції Ілли, поруч з оздобами Євангелія (1636) тривалий час служили джерелом інспірацій. Серед пізніших видань Сльозки – Тріодь квітна (1642) з ілюстраціями монограміста ВФЗ, який першим ввів до фронтиспісних гравюр житійні сцени. Від Тріоди квітної, що оформленням наслідує київське видання, прослідковується значний вплив на галицьку гравюру формованого у Києві національного бароко.

Внаслідок несприятливих обставин у другій пол. XVII і у першій пол. XVIII ст. рівень друкарства і гравюри у Галичині помітно знизився, кращі майстри переїжджають до Києва. Нові прикраси, що з'явилися у галицьких друках др. пол. XVII ст., виконані В. Ушакевичем (1663-1682 рр.), І. Глинським (60-ті рр.), Є. Завадовським (70-80 рр.), Н. Зубрицьким та Д. Сінкевичем (кін. XVII – поч. XVIII ст.). З початку 80-х р. XVII-го ст. особливо починають виділятися видання Унівської друкарні, що залучила до співпраці відомих майстрів – Завадовського, Зубрицького, монограміста ЛМ.

Діяльність друкарських осередків Галичини відіграла значну роль у поширенні друкарства в Україні та за її межами. Значна роль галицьких майстрів у налагодженні друкарства у Києві, Чернігові, а також Московії, Молдавії та Румунії.

РОЗДІЛ 3. Вплив духовного життя на ідейно-образну концепцію дереворізів кирилических книг Галичини XVII ст. Стверджується, що на формування художньої мови книжкових ілюстрацій визначальним було багатогранне духовне життя народу, що проявлялося у різноманітних аспектах.

З падінням Візантії та утвердженням польського панування у Галицькій Україні посилюється тяжіння її до Заходу. Релігійну ситуацію особливо ускладнило

проголошення у 1596 р. Берестейської унії. Широкі верстви суспільства захопили реформаційні рухи. На образотворче мистецтво значний вплив справляли як реформаторська політика львівського Успенського братства, так і гносеологічна позиція окремих її представників, оскільки сприяла репродукуванню давніших зразків, хоч не обмежувала і сміливих нововведень. Накопичення “банку” готових кліше стало неостанньою причиною, що викликала на початку XVIII ст. занепад львівської книжкової гравюри.

У другій половині XVI ст. викристалізувалася нова доктрина католицької іконографії, яку Триденський Собор протиставив гуманістичній концепції мистецтва, переймаючи однак багато що з її засад. Невідомі православ'ю сюжети та образи принесло в українське мистецтво унійне середовище. Відповідні форми вираження знаходила у мистецтві актуальна та дотична до найновішої історії тематика.

У ренесансній культурі центральне місце займає твердження про найвищу цінність індивіда. З'являються підписні твори. Підпис у творах на сакральну тематику нерідко виконував функцію, подібну до портрету донатора. Актуальною виявилась низка проблем, пов'язаних із архітектонікою та художнім вирішенням книги, як цілісного об'єкту: проблема поєднання в одній книзі кількох, нерідко різночасових творів одного майстра та проблема аранжування у книзі творів різних майстрів.

У гравюрі почали використовувати наукові теоретичні трактати, поширення набули “кужбушки” та “абецадла”. Організації простору на площині сприяло застосування прямої перспективи, яку в Україні використовували вибірково, поєднуючи із зворотною. На відображення у гравюрі образів Христа й Богородиці впливало засвоєння новітніх наукових знань. Зміни проявилися у трактуванні Їх руху та вживлення у просторове середовище. Актуальності набирає проблема тла, мистецтво відмовляється від невизначеної універсальності простору. Звертаючи увагу на відмінності в розробці теорії образу у західній та східній традиції, українські митці наприкінці XVI ст. підійшли до критичного переосмислення канону.

Проблема відповідності книжкових ілюстрацій канону неоднозначна, гравюра рідко ставала об'єктом моління. При створенні ілюстрації митець міг слідувати як “подлиннику”, так і словесному опису іконографії. В обох випадках зрозуміло є різна ступінь виявлення індивідуального. Найконсервативнішим ставленням до канону на поч. XVII ст. відзначалися київські ілюстрації, що пов'язано з позицією культурних діячів того часу (І. Борецький, І. Копинський). Позиція київської інтелектуальної верхівки перекликала із гносеологічними настроями частини членів Успенського братства у Львові та підкріплювалася одним із характерних ренесансних проявів – увагою до власної мистецької спадщини. Мислителі зайнялися історіографічним пошуком, що зміцнювало патріотичні настрої, піднімало інтерес до видатних постатей вітчизняної історії. У гравюрі поширення набувають образи Антонія та Феодосія Печерських, культ яких пов'язаний з ідеями ствердження національної держави та Церкви.

Активізація національних сил та релігійні протистояння спричинили розвиток образу героя, на зміну образу Юрія Змієборця приходять образ св. Михаїла –

символ Воюючої Церкви. Функцію захисника Софії-Церкви надавалося також св. Миколаю, багатоілюстровані Акафісти якому активно видавалися в Україні від середини XVII ст. Продовженням розвитку образу героя до найвищого ступеня стала розробка у гравюрі теми Страсного циклу та Апокаліпсису. Популярними стають святі мученики, особливо увага приділялась розп'яттю Андрія та побиттю камінням Стефана. В апокрифічних текстах прослідковували паралель життя Стефана з життям та смертю Христа, що пояснює появу сцени каменування Стефана у книзі П. Беринди "На Рождество вірші".

До теми геройства, жертвності тісно підходить тема Матері. Підкреслена увага до образу Богородиці, як до втілення Церкви, особливо актуальною була в Галичині протягом неспокойного з погляду релігійної ситуації XVII ст. Розвивається образ Покрови (Акафісти, 1683), пишно виконуються "Успіння Богоматері", що символізувало встановлення земної і Небесної Церкви. Типовим стало наприкінці XVII ст. доповнення композиції Успіння сценою Коронування Богородиці.

Гравюра, порівняно з іконописом, обмежена у засобах, тому виробляла свої засоби для розкриття понять та змістів, розробляється власна цілісна символічна система, що ґрунтувалася на поєднанні західної, візантійської, та традиційної української. У XVIII ст. цензурні утиски та економічні чинники посилювали консервативні тенденції, затримали повноцінний розвиток дереворізу.

РОЗДІЛ 4. Еволюція та художні особливості образів Христа і Богородиці у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст. Прослідковано джерела формування характерних типів образів, вказано явища, що впливали на їх ідейно-образну специфіку. З'ясовано, що у трактуванні образів у заставках та ілюстраціях наявні конструктивні та ідейно-філософські відміни.

4.1. Інтерпретація адоративних образів Христа й Богородиці у книжковій ілюстрації на основі фактологічного матеріалу аргументується контраверсійність ставлення митців до запозичених у інших видах мистецтва та асимільованих у книжковій гравюрі канонічних адоративних сцен. Як в іконописі, у гравюрі XVII ст. одним із важливіших мірил загального поступу є художня еволюція таких основних її зображень, як образи Христа і Богородиці, що належали до найвищого ступеню релігійної адорації.

Найпоширенішим в українському образотворчому мистецтві вирішенням образу Христа була канонічна схема зображення Його як Пантократора. У книжковій графіці Галичини така іконографія Христа зустрічається серед заставок, лиш у кількох виданнях через вплив Києва візантійська схема наявна серед ілюстрацій. Галицькі майстри, дбаючи про ансамблевість книги та про відповідність її новим художнім засадам, статичні канонічні композиційні схеми застосовують серед оздоб, доповнюючи та активізуючи їх пишним рослинним орнаментом. Не зважаючи на горизонталь формату, серед заставок зустрічається і повнофігурний Пантократор, іконографічна формула, поширена у мистецтві Візантії та Київської Русі, тоді, як у російському зустрічається рідко.

Упродовж XVII ст. образ Христа у дереворізі еволюціонує, Його чим раз більше наділяють символами влади. Київська гравюра, що триваліше перебувала під впливом південних слов'ян, в іконографії Христа довше затримувала ознаки ієрея, тоді як у Галичині ця іконографія зазнавала більших переробок в італо-грецькому стилі. Серед адоративних образів, завдяки конструктивним особливостям, найкраще надавався до втілення у заставках Деїсис. Характерною рисою галицьких ілюстрацій, інспірованих адоративними образами, є введення у канонічну схему відмінних від прийнятих в інших осередках персонажів. Нюанси у трактуванні не завжди запозичені, часто спонтанні чи випадкові.

Аналогічно до адоративних образів Христа майстри книжкової ілюстрації інтерпретували розвинуті в інших видах мистецтва канонізовані образи Богородиці. Образ Одигітрії, що у галицькій книзі з'явився у середині XVII ст. під впливом Києва і, не набуваючи особливого поширення, використовувався у парі з образом Пантократора, наприкінці століття часто доповнювався символами влади. Від часу Ренесансу митці активніше використовували не такий ієратичний образ Марії – образ Богородиці Замилування.

У визначених сценах (Вознесіння, Неопалима Купина, інші) Богородиці надавалося типу Знамення. В Анфологоні (К., 1619) у нижньому реєстрі покоєподібної заставки у картушах вміщено поясні фігури Феодосія та Антонія Печерських, що пов'яже гравюру із Печерською Богородицею. У київських гравюрах, інспірованих образом Печерської Богородиці, Її найчастіше зображали на троні, тоді як у Галичині – у позі Знамення (Триодь квітня, 1642), трансформуючи згідно з місцевими прийомами та стилістикою. На тлі знаково-символічної Неопалимої купини в іконописі, типове вирішення образу, що остаточно склалося в українській ілюстрації до кінця XVII ст., можна окреслити як історично-алегоричне. “Київське” трактування сцени (1627) відмінне від “галицького”: Богородиця-Знамення зображена у полум'ї, що укладається у багатогранник (асоціюється із символом Премудрості Божої). Поява та популярність образу Неопалимої Купини – одного із символічних сюжетів, пов'язаних із виводом Мойсеєм народу з під іноземного панування, – у Галичині XVII ст. набувала політичного відтінку.

В окрему групу вартує відділити композиції, в яких Богородицю зображали на троні, де образу надавали поглибленої адоративності. В Акафістах (1699) спостерігаємо несподіване звернення до прототипу, відомого з ікони зі Свенська. Серед унівських дереворізів зустрічається коронована Богородиця з Дитям із народною манерою риткування, в якому образ доповнено книгою – тип, відомий як Діва Марія Премудрість.

Одним із найвиразніших образів Богородиці, формування якого активно відбувалося у гравюрі XVII ст., був образ Покрови. Культивуючи славу Києва, у західноукраїнських “Євангеліях учительних” легенда про явлення Богородиці з покровом пов'язувалась не тільки із чудом у Влахернській церкві, але і з київським Успенським собором. Однією із цікавіших є Покрова “Анфологона” (1638) в якій ностальгуючими анахронізмами звучать застосовані застарілі прийоми – рівноголов'я;

вміщена у мандорлу постать Богородиці; акцентування абстрактною плямою тла. Східний триярусний тип Покрови у Галичині конкурував із одноярусним, що виник з композиційного типу “Милосердя”, що з’явився в Італії у XV ст. Неортодоксальні прийоми застововували для візуалізації образу Покрови в Акафістах при ілюструванні кожного ікоса.

4.2. Характерні особливості трактування євангельських сцен у дереворізах майстрів Галичини. Виявлено, що у порівнянні з адоративними образами Христа й Богородиці євангельські сцени дозволяли значні нововведення. Композиції на біблійні сюжети одними із перших збагачувалися деталями, доповнювалися історичними реаліями, в їх надрах зароджувалися жанри.

4.2.1. Богородичні сцени. Увага звернена на характерні риси художнього трактування тих образів, які відносяться до Богородичних, зокрема Зачаття Богородиці, Різдво Марії, Введення у храм, Благовіщення, Успіння.

У процесі аналізу виявлено зацікавлення у Галичині окремими темами, зокрема Зачаттям Богородиці, які, у порівнянні з видавничими центрами інших регіонів, набували великої популярності. Численними побутовими деталями, наближуючись до жанрової сцени, наповнюється сцена Різдва Марії. Для розуміння стадіальності еволюції канонізованих зображень у галицьких книжкових дереворізах з погляду композиційної та іконографічної розробки образу проаналізовано чисельні сцени Благовіщення. Упродовж першої пол. XVII ст. у трактуванні сцени спостерігається деяка театральність композиції викликана архаїзуючими віяннями. Розвиток сцени Благовіщення свідчить про принципові зміни у художньо-образній системі книжкової ілюстрації, що відобразилася у змінах трактування тла та наданні персонажам динаміки руху. Встановлено, що художні особливості трактування “Благовіщення” у галицькій гравюрі не аналогічні до еволюції образу у малярстві. Дещо відокремлено від інших стоїть ряд композицій Благовістя, вміщених на титульних рамках (“Зерцало”, 1680; Акафісти, 1683), де, підкоряючись логіці конструкції, композицію розривали на дві частини (у монументальному мистецтві візантійського кола сцена так вміщувалася на привіттарні стовпи).

Православна Церква не прийняла вчення про Непорочне зачаття Діви Марії і основу для прославлення Богородиці шукала не в початку Її земного життя, а в Успінні, що сприймалося як друге Воскресіння. Київські “Успіння” досить прості, містять скорочений виклад сцени і прямо слідує візантійським канонам. Галицькі майстри вільніше ставилися до класичної схеми. Оригінальністю відзначається Успіння в Акафістах (1683), що не містить зображення одру із тілом усопшої Марії. Гравюра поєднує в собі кілька іконографічних сцен, які щойно утверджувалися в європейському мистецтві. Показовою є наявність у композиції Успіння образу Христа, що наближає сюжет до “Коронування Діви Марії”, розвиток іконографії якого зафіксований у Галичині наприкінці XVII ст. Ідея поєднання сцен Успіння та Коронування узгоджувалась із трактуванням Успіння, як встановлення земної та Небесної Церкви.

4.2.2. Господні сцени. Мистецтвознавчому аналізу піддається група зображень Різдва Христа, Стрітіння, Втеча до Єгипту, Богоявлення і Преображення.

Іконографія Різдва Христа у галицькій гравюрі була доволі демократичною та багатоваріантною, хоча переважаючими типами стали “Поклоніння пастирів” та “Поклоніння царів”. На противагу візантійській традиції, в якій центральним образом Різдва є Теотоκος – Богородиця, у галицькій гравюрі центр композиції переноситься на образ Христа, надаючи сцені іншого змістового навантаження. Типовим технічним прийомом була побудова першопланової, дещо театралізованої композиції. До Господських празників, присвячених безпосередньо Христу, відноситься Стрітіння, що за богословським змістом винятково наближене до Богородичних. Попри значну популярність в іконописі після XVI ст., Стрітіння серед гравюр зустрічалось не часто, вирішувалося доволі нейтрально. Подібно до тогочасного живопису у дереворізі не деталізувався, хоча творчо інтерпретувався сюжет “Втеча в Єгипет”. Якщо у гравюру Мінеї празничної (1694) просто введено реалістичні елементи, що перетворювало сцену у побутову, то у композиції з Анфологіону (1638), наперекір настановам Тридентського собору Богородиця зображена годуючою (*Virgo Lactans*) – рідкісний у дереворізі тип зображень.

У Східній Церкві до найбільших празників належить свято Богоявлення. Ксилографії із сценою Богоявлення, вміщені у богослужбові кириличні книги XVII ст., в основному наслідують давні зразки, однак набувають більшої розповідності. Протягом першої пол. XVII ст. у Галичині, порівняно із Києвом, спостерігається активніше прагнення до переосмислення канонічної схеми Хрещення Христа. Однією із цікавіших композицій Богоявлення є ілюстрація Апостола (1639). Якщо в інших композиціях Христу і Предтечі відводилося ведучу роль, то тут всі персонажі рівноправні, домінує активно опрацьований пейзаж. Повний відхід трактування образу Богоявлення від візантійської схеми засвідчила ілюстрація Акафістів (1699) із детальною розробкою образу Предтечі на передньому плані. Збереження та розвиток образу Богоявлення у програмі канонізованих свангельських сцен кириличної книги розцінювалось у XVII ст. як політична заява: серед вимог, які висували православні ієрархи, підписуючи Берестейську унію, окремим пунктом наголошувалося на необхідності збереження в обряді Унійної Церкви свята Богоявлення, якого “панове римляни не мають”.

Серед інших свангельських сцен особливе місце належить Преображенню, із яким пов’язане одне із найважливіших у християнському богослов’ї поняття фаворського світла. У книжковій гравюрі Галичини у сцені Преображення рідко дотримувалися типового розміщення персонажів, при збереженні загальної схеми характерним у XVII ст. стане несиметричне їх групування.

Розвиток художньої образності книжкової ілюстрації у Галичині відбувався у співзвучності із розвитком духовного життя, ледь випереджуючи аналогічні явища у малярстві.

4.2.3. Пасійний цикл. На фактологічному матеріалі виявлено, що об'єм тексту та зображення у кириличних книгах Галичини XVII ст. збалансовано шляхом обмеження відображення Страсних сцен, чим досягнуто художньої цілісності видання, його вишуканої архітекτονіки.

Першу сцену циклу творить "В'їзд в Єрусалим". Яскраво виділяється із загального тла гравюра Євангелія (1636). Ймовірно, західна стилістика композиції надто раптово з'явилася у Галичині, що спричинило несприйняття її і, як наслідок, повернення до традиційної. Акцентування на потрібному образі часто здійснювалося введенням несподіваного елемента у типову схему. В ілюстрації Вмивання ніг (1636) інтер'єр виступав натяком – влучно включеною у фігуративну композицію колоною, активна вертикаль якої розбиває групу апостолів, акцентуючи на постаті Христа.

Одним із ведучих сюжетів Страсного циклу була "Тамна вечеря", що в образотворчому мистецтві перекликала із Розп'яттям. Саме на цих сценах акцентувалося в іконописі. У гравюрі місцем подібного аранжування виступали титульні аркуші (Тріодь квітня, 1642). Над сценою Тайної вечері українські гравери експериментували мало. Композиція її будувалася симетрично відносно вертикалі, на якій розміщувалась постать Христа. Іноді Христа зображали на тлі завіси, щоб лик Його творив подобу Спаса Нерукотворного (Тріодь квітня, 1642; Євангеліс, 1636). Щоб надати зображенню життєвості, художники вводили у сцену архітектурні елементи (Євангеліс, 1636; Службник, 1639). Іноді зображення деталей інтер'єру ігнорувалося, обмежуючись схематизованими їх фрагментами (Євангеліс учительне, 1696), або ж упускалося цілком, розгортаючи сцену на абстрактному тлі (Часослов, 1642, 1691).

Попри все багатство іконографічних вирішень сцени Розп'яття умовно можна поділити на кілька основних типів. Найдавніша схема сірійського типу вимагала лаконічності викладу, містила тільки пару Пристоячих (Тріодь квітня, 1642; Євангеліс, 1690). "Велике Розп'яття" Є. Завадовського протягом довшого часу залишалася в Україні зразком для наслідування. Не рідкістю було використання Розп'яття у заставках, у яких гравери, долаючи опір формату, пристосовували вертикальну композицію для горизонтальної дошки. Якщо у заставці Тріоді квітної (1642) класичне Розп'яття вміщено у медальйон, то в оздобах Часослову (1691) та Євангелія учительного (1696) схема змінена, містить півфігурні постаті Пристоячих. Не ризикуючи обрізати фігуру Христа, митець не розміщає її у глибині, а виводить понад рамкою, вимушено укорочуючи пропорції тіла. Композиція набуває знаковості. Часто композицію Розп'яття доповнювали ще однією парою Пристоячих (Книга о священстві, 1614; Часослов, 1642), або вирішували у розповідному дусі, показуючи розп'ятих розбійників (Євангеліс, 1636; Апостол, 1639). У Галичині поруч існували різні типи Розп'яття, серед яких відомі композиції у вигляді Дерева Життя (Требник, 1668). Ще відвертіше Євхаристія втілювалась у алегоричних композиціях, що у XVII ст. стали особливо популярними: Христос – Виноградар (Часослов, 1691), Христос у чаші (Акафісти, 1699), Пелікан (Службник, 1691).

Ще у середньовічному образотворчому мистецтві склалась детальна іконографія сцен погребіння та виділилось декілька самостійних композицій. Хоча “Зняття з хреста” в українській книжковій ксилографії розвивалось під значним західноєвропейським впливом, і характерне сучасним, збагаченим архітектурними мотивами трактуванням тла, сцена архаїзувалася. Сповнена стриманого трагізму тема оплакування набула значного поширення. Одним із найпопулярніших образів стало “Покладення в гріб”, що в Пасійному циклі нерідко займало дещо відособлене місце, тяжіючи до сюжетів із циклу Плачу Богородиці. Особливого настрою зображенням надавало не до кінця означене тло, що концентрувало увагу на центральному сюжеті. Композиційна схема “Покладення в гріб” Н. Зубрицького, особливо в “антимінсній редакції”, у XVIII ст. набула в Галичині великої популярності, використовувався як іконографічний зразок.

Уява про Воскресіння Христа пов’язувалась із вірою у dokonаний акт спасіння. За візантійською традицією Воскресіння зображають як “Зшестя в пекло”, за західною, показують Христа над саркофагом. У галицькій гравюрі, подібно до малярства, у рамках одного видання можуть зустрічатися обидві іконографічні схеми Воскресіння – “східна” та “західна”. У ранніх зразках обох типів нерідко присутня мандорла. Пізнім сценам характерне “вживлення” зображеного у середовище, що надавало їм барокового містицизму. Не були особливо поширеними у давньоукраїнському мистецтві, та галицькій гравюрі зокрема, сцени явління Христа учням після Воскресіння. Одне із краших вирішень композиції Увірування Фоми, творчо перероблене з краківської “Постилли” (1557), поруч із рідкісними “Дорога в Емаус” та “Явління на Тиверіядському морі”, вміщене у Євангелії (1636).

Вознесіння – перша сцена “Діяння апостолів”, що знаменують собою перехід від юдейо-християнської стадії до універсалізму Павла, – історію Сина Божого завершує апофеозом Бого-людини. В українській гравюрі зберігалась одна іконографічна схема Вознесіння, хоча склалося два відмінні способи її трактування – київський та львівський. В основному київському першозразку (“Бесіди”, 1624) помітна спроба художника відійти від знаковості сцени і використати нові форми вислову. Монументальнішою за київську є гравюра “Євангелія” 1636 р., у якій застосовано архаїзовані прийоми, що у новому стилістичному середовищі не видаються застарілими. До несподіваних ходів вдавалися художники, komponуючи Вознесіння у заставки: низка творів представляє асиметричну схему, позбавлену, нерідко, канонічних персонажів.

ВИСНОВКИ

Дослідження гравюр кириличних друків Галичини XVII ст., як непересічного та цілісного явища духовного життя у компаративному контексті аналогічних явищ, аналіз комплексу проблем, пов’язаних із художньою еволюцією основних образів, якими у дереворізах виступають образи Христа і Богородиці, дає підстави для наступних висновків.

Особливе місце у розвитку українського граверства належить Галичині. Галицькими майстрами було вироблено багатий арсенал своєрідних, лише їм притаманних формально-образних виражальних засобів, композиційних, змістових та іконографічних прийомів, що надавало галицькій гравюрі самобутності.

У книжковій гравюрі Галичини знайшли своє відображення передові для свого часу суспільно-політичні ідеї, що набули філософської та естетичної кодифікації у творах ведучих митців. Вплив друкарських осередків на еволюцію художньо-образної системи та втілення у гравюрі образів Христа і Богородиці був значним і суперечливим. На мистецькому рівні видань погано позначилися намагання здешевити книгу, перевидання, повторення художніх оздоб, малі формати тощо.

Внаслідок загострення конфлікту між католицькою та православною Церквами та по мірі засвоєння гуманістичних ідей, в українському образотворчому мистецтві визріла низка важливих проблем, серед яких визначними були: ставлення до власної традиції і канону; шляхи синтезу індивідуального, інситуного з колективним та канонічним; проблема переосмислення візантійського мистецтва у Західній та Східній Церкві. Суголосно розвитку духовного життя, в образотворчому мистецтві росте зацікавлення національними святими, активізується розвиток образів, культ та іконографія яких пов'язана з патріотичними ідеями ствердження національної держави та Церкви.

Особливістю розробки образів Христа й Богородиці у книжковій ілюстрації Галичини є співзвучність їх актуальним впливам Західної Європи, її тематиці та іконографії при одночасному збереженні архаїзуючих мотивів візантійзму та місцевих традицій. Незважаючи на певний занепад граверства наприкінці XVII ст., галицькій гравюрі завдячуємо введенням та адаптації в українському мистецтві нової стилістики та нових іконографічних схем із мистецтва західноєвропейського. Одночасно із нововведеннями у заставках і титулах побутовали найархаїчніші зображення, що ґрунтувалися на візантійських адоративних образах. Еволюція канонічних сакральних сюжетів відбувалася поступово, часто шляхом введення до них побутових деталей та переосмислення самого канону, значення якого для книжкової оздоби неоднозначне.

Як було встановлено, інтерпретація адоративних образів Христа й Богородиці у книжкових ілюстраціях набувала особливих форм та характерних ознак, що підпорядковувалися кільком виразним чинникам, серед яких творча індивідуальність майстра та його професійний вишкіл. Класичні канонічні схеми підпорядковувались специфіці дереворізу, особливостям книжкової ілюстрації та архітектоніці книги.

Серед адоративних образів у книжковій ілюстрації більша увага митців була звернена до розробки образу Богородиці. Однак, хоча розробка образу Богородиці і відзначається більшим типологічним розмаїттям, йому притаманна деяка консервативність. Художньо-тематична розробка образу Христа у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст. відзначається більшою полярністю, що полягала або у безпосередньому копіюванні іконописного першозразка, або ж у ґрунтовному відході

від нього у титульних рамках чи розробці образу на основі західноєвропейських зразків. Інспіровані адоративними образами композиції на титульних рамках відрізняються від іконописних чи інших, поширених у сакральному мистецтві.

Протягом XVII ст. спостерігається відміна у трактуванні адоративних та житійних канонічних образів Христа і Богородиці. Однак, навіть у творах із найархаїчнішою стилістикою знайшли відображення тогочасні наукові дослідження, що проявилось у трактуванні гла, застосуванні перспективи, анатомічній правильності та достовірності рухів персонажів, появі характерного та емоційно забарвленого портрету.

Змушена підкорятися тексту, логіці викладу, структурі та образу книги, обмежена у засобах, книжкова гравюра виробляла власні технологічні прийоми. Гравюра породжувала нову іконографію, якої не знали інші види мистецтва, а відому пристосовувала до вимог книги і переробляла. Важливу роль у розвитку художньо-образної системи книжкової ілюстрації відіграло пристосування класичних та канонічних зразків до книги друкованої. Майстри галицької гравюри XVII ст. володіли та вільно оперували комплексом художньо-зображальних прийомів. Композиційна розробка більшості сцен у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст. на противагу Києву відрізняється вишуканим групуванням. Прагнучи наблизити канонічну подію до життя, митці оволоділи прийомом зміщення змістових акцентів, що м'яко вводило глядача у композиційну схему. Під впливом нових гуманістичних ідей та поглиблення спостережень за навколишнім світом декоративно трактовані об'єкти-знаки трансформувалися у життєві чи побутові, символічне трактування архітектури еволюціонувало у реалістичне, одночасно деякий час зберігаються архаїчні елементи, що вже втратили функціональність та символічне навантаження, але присутні як атавізми, як традиційний елемент композиції.

Протягом XVII ст. у дереворізах кирилических книг Галичини типовою залишається деяка театральність композиції, що відзначається характерним розміщенням головних дійових осіб на першому плані. Використання архаїзуючих принципів компонування, як і деякі інші елементи художньої виразності твору, слід зараховувати до свідомого чи спонтанного використання типових канонізованих прийомів, що мали свідчити про тяглість традиції та національну своєрідність.

Проведений аналіз шляхів еволюції галицької ілюстрації з кирилических друку, як складової частини українського мистецтва XVII ст., демонструє процес органічного розвитку національної традиції в нових історичних умовах. В графіці, як у духовній культурі загалом, відбувається наростання ролі елементів західноєвропейського походження, що особливо помітно у професійних майстрів Галичини. Проте навіть тут західний елемент становив лиш одну із складових процесу творення нової релігійної мистецької культури і лягав на самобутній місцевий ґрунт.

Список основних публікацій за темою дисертації

1. Проблематика та стилістика книжкової гравюри Галичини XVI–XVIII ст. // Вісник ЛАМ. – Львів, 1998. – С. 139-148.
2. Образ Розп'яття у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст. // Мистецькі обрії '99 / Академія мистецтв України. – К., 2000. – С. 64-73.
3. Формування образу Покрови Богородиці в галицькій книжковій гравюрі XVII ст. // Народознавчі Зошити. – Львів, 2000. – С. 664-668.
4. Львівська друкарня Степана Дропана середини XV ст. – вигадка чи реальність? // Українська культура. – К., 2001. – № 3. – С. 34-36.
5. Еволюція канонізованих образів у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст. // Мистецтвознавство. – Львів, 2000. – С. 133-137.
6. Книгоиздательские взаимосвязи между Украиной и Россией в XVII в. // Научный вестник Украинского исторического клуба. – Т. III. – Москва, 1999. – С. 197-198.
7. Краківська друкарня Швайпольта Фіоля 1491 року як початок українського книгодрукування // Наукові записки УАД. – Львів, 2000. – № 2. – С. 98-101.
8. Використання книжкової гравюри для уточнення датування фрагментів розписів церкви Воздвиження у Дрогобичі // Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях. – Дрогобич, 2000. – С. 69-74.
9. Розвиток традиційних іконографічних схем зображення Христа в гравюрах кириличних друків Галичини 16-17 ст. // Поліграфія та видавнича справа. – Львів, 1999. – С. 289-294.
10. Віленські гравюри Петра Мстиславця в Галичині – погляд постмодернізму // Палітра друку. – Львів, 1999, № 2. – С. 77-79.
11. Франциск Скорина та спроби раннього українського книгодрукування // Палітра друку. – Львів, 1999, № 6. – С. 80.
12. Українські впливи на оформлення московських книг у XVII столітті // Друкарство. – № 2 (31), 2000. – С. 20-21.
13. Кириличне друкарство Західної Європи в час Ренесансу // Друкарство. – № 5 (34), 2000. – С. 20-21.
14. Розвиток іконографії сцен Різдва, Благовістя та Успіння Богородиці у гравюрах галицьких кириличних друків XVII ст. // Наукові праці НБУВ. – К.: НБУВ, 1999. – С. 178-189.
15. Галицька гравюра XVI–XVIII ст. Формування стилю та розвиток сюжетів у взаємодії культурних традицій з новаціями // Галич і галицька земля у державотворчих процесах України. Івано-Франківськ – Галич, 1998. – С. 162-165.
16. Зв'язки народної орнаментики з книжковою графікою епохи Барокко // Регрес та регенерація в народному мистецтві. – Київ, 1996. – С. 45.

Стасенко В. В. Дереворізи кириличних книг Галичини XVII ст.

та відображення в них образів Христа і Богородиці. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Львівська академія мистецтв, Львів, 2001.

Дисертацію присвячено виявленню художніх особливостей галицької гравюри XVII ст., з'ясуванню генези та головних етапів розвитку ідео-візуальної природи образів Христа і Богородиці. На основі комплексного аналізу широкого кола пам'яток крізь призму актуальних досліджень духовного життя Галичини XVII ст. в компаративному контексті з продукцією інших видавничих осередків визначено головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Прослідковано взаємовплив видавничих осередків та провідних галицьких граверів на розвиток художньої мови книжкової ілюстрації, на характер трактування основних сюжетів, з'ясовано особливості інтерпретації канону у книжковій ілюстрації.

Ключові слова: образи Христа і Богородиці, Галичина, ілюстрація, дереворіз, гравюра, художньо-образна система, стилістика, іконографія, канон, інтерпретація.

Стасенко В. В. Ксилографії кирилловських книг Галичини XVII ст.

и отображение в них образов Христа и Богоматери. – Рукопись.

Дисертація на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. – Львовская академия искусств, Львов, 2001.

Дисертація посвящена выявлению художественных особенностей галицкой гравюры XVII века, выяснению генезиса и главных этапов развития идейно-визуальной природы образов Христа и Богоматери. На основе комплексного анализа широкого круга памятников сквозь призму актуальных исследований духовной жизни Галичины XVII века в компаративном контексте с продукцией других издательских центров установлено главные тенденции развития художественно-образного языка, интерпретации адоративных и житийных образов Христа и Богоматери. Прослежено взаимовлияние издательских центров и ведущих галицких граверів на развитие художественного языка книжной иллюстрации, на характер трактовки основных сюжетов, установлено особенности интерпретации канона в книжной иллюстрации.

Ключевые слова: образы Христа и Богоматери, Галичина, иллюстрация, ксилография, гравюра, художественно-образная система, стилістика, іконографія, канон, інтерпретація.

Stasenko V. V. Woodcuts Portraying Christ and the Virgin in the Cyrillic-Printed Books of the 17th-Century Galicia. – Manuscript.

Candidate's Thesis for an Art-History Degree; specialization 17.00.05 - Fine Arts. - Lviv Academy of Arts, Lviv, 2001.

The key problems discussed in the thesis include: a study of the aesthetics characterizing the 17th-century Galician engraving, an investigation into the genesis and most essential steps of development of the artistic message of the Christ and the Virgin subjects. Proceeding from a composite approach to the subject matter, a great number of the survived records have been reviewed in the light of topical researches into the 17th-century cultural life of Galicia in the comparative context with other publishers' issues. This enabled to define chief trends in the techniques and treatment styles of the venerable and worldly images of Christ and the Virgin. Other issues involved in the paper cover the intermingled influence of publishing centres and leading engravers over the evolution of the book illustration aesthetic idiom and on the styles of treatment of conventional subjects. An attempt has been made to specify interpretation of the canon laid down in the past for the book illustration.

It has been ascertained that the canonical sacred subjects evolved mostly in the ways: by introducing domestic settings and by reinterpreting the canon proper, with its polysemantic meaning for the book artwork.

Interpretation of the sacred images of Christ and the Virgin in book illustration was acquiring peculiar forms in accord with a master's workmanship and his proficiency, the type of woodcut, peculiarities of the book illustration and architectonics of the book.

Among the styles treating venerable subjects in the book illustration, the Virgin theme shows more variety than any other venerable images, retaining though, certain conventional artistic formulas. The imagery-scheme of the Christ subject was notable for polarities, which consisted in either direct copying from iconographic model, or essentially departing from it, or creating the image after West-European standards. During the 17th century, the canonical portrayal of Christ and the Virgin tends towards a differentiation in their venerable and worldly treatment. Moreover, even the works represented in most archaic styles showed traces brought about by the scientific developments of the times: the appearance of specific features in treating the background, the use of direct and reverse perspective, surgical precision and authenticity of the character's movements, creation of a character-revealing and emotionally-coloured portrait.

The artwork of book engraving by Galician masters obtained nourishment from autochthonous artistic traditions. West-European traditions in arts, which had been adopted through engraving, were modified in Galicia according to the local imagery and aesthetic formulas, thus becoming indispensable to the Ukrainian artistic assets.

Key words: images of Christ and the Virgin, Galicia, illustration, woodcut, engraving, aesthetics, stylistics, iconography, canon, interpretation.

ТОНН

Підписано до друку 19.04.2001. Формат 60X90^{1/16}. Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. др. арк. 1,25. Наклад 100 прим. Зам. 400.

Віддруковано в навчально-виробничих майстернях
Поліграфічного технікуму УАД
79008, м. Львів, пл. Митна, 1

АВ 49.197



МИСТ