АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М.Т.Рильського

На правах рукопису

КАРА-ВАСИЛЬЄВА
Тетяна Валеріївна

ЛІТУРГІЙНЕ ШИТВО УКРАЇНИ XVII-XVIII ст. (ІКОНОГРАФІЯ, ТИПОЛОГІЯ, СТИЛІСТИКА)

17.00.04 – образотворче мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 1994

Щ 106.913(2Ук)1
К-21
Ав 29.436

Робота виконана у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського АН України.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор МІЛЯЄВА Людмила Семенівна,

доктор мистецтвознавства СТЕПАНЯН Нона Суренівна,

доктор мистецтвознавства ОВСІЙЧУК Володимир Антонович.

Провідна організація: Державний музей українського образотворчого мистецтва України

Захист відбудеться "21" квітня о 10 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 016.36.01 по захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктора наук при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського АН України за адресою: 252001, Київ-1, МСП, вул.М.Грушевського, 4, IV поверх.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту МФЕ ім. М.Т.Рильського АН України.

Автореферат розісланий "10" березня 1994 року

Учений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат філологічних наук О.О.Микитенко

ЛННБ України ім.В.Стефаника
00756771 (X)
ЛНБ ім. В. Стефаника АН України

АВ-29.756

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Літургійне шитво - це гаптування золотом, сріблом, шовком різноманітних предметів релігійного обряду, які виконують образно-символічну, культову функцію в церковному богослужінні.

Протягом богослужіння у церкві згадується і зображується у певних символічних діях все життя Христа. Саме зміст Літургії, її християнська символіка зумовили і художньо-стилістичний, культовий характер пам"яток шитва. До літургійного шитва належать насамперед ті твори, що використовуються безпосередньо у богослужінні. Це покрови, воздухи для Святих Дарів, катапетасми, напрестольні покрови, різноманітний одяг священнослужителів, що мали чітко означене місце в Літургії. В той же час у церкві знаходяться ікони, підвісні пелени, покрови на мощі тощо, які не беруть безпосередньої участі в Літургії. Тому термін літургійне шитво в роботі застосовується аналогічно поняттю церковне шитво, що включає більш широке коло пам"яток.

Твори літургійного шитва несуть подвійну структурну функцію - декоративну і образотворчу. Еволюція художньо-образної системи гаптування, зміна стилістичних напрямків і художніх форм залежали від того, яку роль виконували твори шитва в загальній системі храмового комплексу.

У цьому виді мистецтва протягом багатьох століть були створені видатні твори, що демонструють високу художню майстерність і виявляють безперервний шлях розвитку від зародження до часів його високих здобутків, пов"язаних з формуванням національної свідомості і боротьбою українського народу за свою волю і незалежність, оборону православ"я. Мистецтво виступало великою силою консолідації українського народу, втілюючи актуальні суспільно-політичні ідеї та естетичні настанови свого часу. Дослідження такого оригінального і самобутнього виду декоративного мистецтва, як літургійне шитво, ускладнюється нерівномірністю збереження пам"яток гаптування, особливо XIУ-XУ ст. Тому основна увага зосереджена на пам"ятках XУП-XУШ ст.

Твори гаптування - це синтез творчості гаптарки і художника. Розвивався цей вид мистецтва в єдиному напрямку з розвитком укра-

ського образотворчого мистецтва, насамперед - іконописом і гравюрою.

В українському мистецтвознавстві до цього часу відсутнє дослідження як своєрідності вітчизняного шитва в цілому, так і основних етапів його розвитку. Назріла гостра потреба заповнити цю прогалину у вивченні цілого виду мистецтва, твори якого є шедеврами світового значення.

Таким чином, актуальність дослідження полягає в тому, щоб аргументовано, із залученням археологічних, історичних, архівних та літературних джерел, зокрема фактологічного вивчення творів гаптування, порівняльного аналізу іконографічного матеріалу (стінопису, гравюр, ікон) відтворити цілісну картину розвитку гаптарства XVI-XVII ст.

Актуальність розробки цієї теми викликана дедалі зростаючим у суспільстві інтересом до проблем національного відродження, послідовним прагненням вчених до заповнення маловідомих сторінок українського мистецтва.

Мета та основні завдання дослідження. Мета роботи полягає в тому, щоб дати систематичний аналіз літургійного шитва України XVI-XVII ст. як одного з визначних явищ національної культури того часу, дослідити стильову еволюцію цього виду мистецтва, виявляючи ті соціально-політичні чинники, що зумовлювали особливості його становлення та розвитку на різних історичних етапах.

При цьому ставились такі завдання:

- проаналізувати значення шитва в Літургії, виявити його культову, образно-символічну та функціональну роль в предметно-просторовому середовищі інтер"єру церкви;

- показати широку картину розвитку гаптарських шкіл та осередків в Україні;

- ввести у науковий обіг широке коло досі невідомих пам"яток, провести їх атрибуцію;

- встановити періодизацію розвитку гаптарства;

- з"ясувати іконографію, типологію, стилістику гаптування;

- виявити комплекс факторів, що визначав своєрідність художньо-образної, сюжетно-тематичної, іконографічної та технічної специфіки літургійного шитва;

- проаналізувати творчість гаптароських осередків, висвітлити вплив провідних митців образотворчого мистецтва на оновлення стилістики;

- розкрити специфіку творення художнього образу літургійного шитва, акцентуючи роль художника та його співпрацю гаптаркою;

- провести аналогії з творами живопису, гравюри, іконопису, різних видів декоративного мистецтва, фольклором, літературою, а також тогочасною освітою, філософською та естетичною думкою, релігійними уявленнями, особливостями народного світосприйняття, національного менталітету.

Об"єктом дослідження є твори літургійного шитва України, що походять з Гетьманщини, Слобожанщини, а також Правобережної та Західної України. Основний корпус пам"яток розглядається в часовому відрізку XVII-XVIII століть. В стильовому відношенні охоплюється період Ренесансу, бароко і рококо.

Джерела дослідження. Об"єктивне висвітлення проблем, які поставлені у дисертації, можливе з урахуванням усієї сукупності фактів, що стосуються даної теми. У зв"язку з цим, основна увага звернута на ретельне і всебічне вивчення понад п"яти тисяч виробів гаптування з музеїв Києва, Львова, Чернігова, Полтави, Харкова, Сум, Кам"янець-Подільська, Москви, Санкт-Петербурга, опрацювання документальних матеріалів, зокрема з історії, археології, історії релігії, іконографії, богослов"я. Поряд з літописами, записками мандрівників, мемуарною та теологічною літературою використані матеріали рукописних фондів бібліотек та музеїв України та Росії.

Важливим джерелом дослідження історії українського літургійного шитва є дані державних архівів Києва, Львова, Чернігова, Москви, Санкт-Петербурга та ін. Основна частина архівних матеріалів, атрибуція художніх творів вперше вводяться у науковий обіг.

Ступінь вивченості проблеми. У вітчизняному мистецтвознавстві майже відсутні дослідження про літургійне шитво України. Як не дивно, але церковне шитво України тривалий час лишалося поза увагою дослідників. Пам"ятки літургійного шитва штучно були викреслені з процесу розвитку художньої культури, хоч іконопис, гравюра, настінний розпис, золотарство, де-

рев"яне різьблення та інші види релігійного мистецтва вже чимало років досліджуються вченими.

Перші відомості про твори літургійного шитва зустрічаємо в матеріалах по підготовці археологічних з"їздів ("Труды XIУ археологического съезда в Чернигове в 1908 г.", "Труды харьковского предварительного комитета по устройству XП археологического съезда"), а також у таких виданнях як "Полтавское епархиальное древлехранилище", "Вистава археологічна польсько-руська устроєна во Львове в року 1885". Ці видання привернули увагу громадськості до майже не дослідженої царини українського мистецтва.

Певний інтерес до творів гаптування з"явився в мистецтвознавчій науці на початку нашого століття (І.Свенціцький, С.Таранушенко, П.Холодний). Однак у цих розвідках гаптування ще не розглядалося як значне художнє явище культури. Перші кроки в цьому напрямі були зроблені в 20-х роках К.Берладіною та М.Новицькою. У грунтовних наукових розвідках вони дали цінний як фактологічний, так і аналітичний матеріал про українське гаптування XУП-XIX ст., ввели у науковий обіг цілий ряд видатних пам"яток літургійного шитва, зробили спробу їх систематизації, накреслили перспективи вивчення його як складного і розмаїтого виду українського мистецтва. З посиленням тоталітарного режиму на початку 30-х років дослідження, пов"язані з національною тематикою, а тим більше релігійною, були заборонені. Лише в 60-х роках у зв"язку з підготовкою та виданням шеститомної "Історії українського мистецтва" пожвавилась робота в галузі дослідження гаптаратва. У другому та третьому томах авторами розділів про українське гаптування є Г.Логвин та М.Новицька. Г.Логвин свій матеріал присвятив творам сюжетного шитва, вперше визначив місце пам"яток гаптування в образотворчій культурі українського народу, простежив шлях розвитку цього виду мистецтва протягом століть, а також зв"язок з гравюрою, іконописом, мініатюрою.

М.Новицька на основі архівних, історичних, літературних джерел, аналізу матеріалу простежила шлях розвитку мистецтва шитва XУП-XУШ ст., його художньо-стилістичні особливості, технічні засоби виконання, еволюцію орнаментальних форм.

Зрозуміло, невеликий обсяг розділів, до яких увійшов фактично раніше не вивчений матеріал, не дав можливості всебічно його висвітлити. Таким чином, дослідження українського гаптерства залишилось відкритим і актуальним.

Серед стислих інформативних повідомлень про історію українського церковного шитва слід відзначити розділи М.Куницької ("Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва", Львів, 1969), Я.Запаска (Методичні рекомендації до вивчення курсу "Українське декоративно-прикладне мистецтво", Львів, 1991), О.Тищенка ("Історія декоративно-прикладного мистецтва України", Київ, 1992 р.).

За останні роки з"явилися публікації В.Зайченко, І.Пархоменко, В.Пуцка, в яких подано атрибуції окремих творів гаптування, аналіз конкретних пам"яток і колекцій музеїв.

Таким чином, ознайомлення з літературою про українське гаптування XVII-XVIII ст. доводить, що вона малочисельна, причому в багатьох випадках автори оперують даними, які потребують перевірки і уточнення.

Дослідження розвитку гаптерства ускладнюється відсутністю наукових каталогів музеїв з цього виду мистецтва (за винятком Чернігівського історичного музею та Києво-Печерського заповідника) та каталожної атрибуції пам"яток, а також тим, що після війни колекції музеїв були розпорошені, частково втрачені, загинула документація.

У зв"язку з цим автором роботи було поставлено завдання виявити і залучити максимальну кількість пам'яток, а також архівних та літературних матеріалів.

Методологічною основою дослідження є принцип системності та історизму. Вивчення художніх напрямків, еволюції образної системи українського гаптування здійснювалося в історичному аспекті як у синхронному, так і в діахронному вимірах. При розробці даної теми проведено структурний розгляд конкретних творів для визначення їх типології. Для цього були використані різні методичні способи: порівняльно-історичний, історико-генетичний та формально-типологічний. Це дало можливість виявити генезу становлення літургійного шитва, закономірності розвитку, еволюцію художньо-образної системи.

У загально теоретичному, мистецтвознавчому та культурологічному осмисленні проблем, порушених у дисертації, автор спиралася на концептуальні дослідження провідних українських та російських вчених П.О.Білецького, І.Я.Богуславської, М.Д.Драгана, П.М.Жолтовського, Я.П.Запаска, Н.П.Кондакова, Г.Н.Логвина, Н.А.Маясової, Л.С.Міляєвої, Т.В.Ніколаєвої, В.А.Овсійчука, О.М.Свіріна, Н.С.Степанян, Н.П.Шабельської, а також тих вчених, що вивчали вірменське молдавське, румунське, грузинське, польське шитво.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчій літературі:

- комплексно висвітлюється становлення та розвиток гаптарства в Україні як самобутнього мистецького явища, підкреслена його важлива роль у формуванні ментальності українського народу;
- досліджується еволюція художніх стилів, їх своєрідна трансформація в творах гаптування, тісний зв"язок з образотворчим мистецтвом;
- виявляється художньо-функціональна та образно-символічна роль шитва в літургії;
- вводиться в науковий обіг широкий фактичний матеріал, розроблено концепцію образу та структуру стилістики, типологію сюжетів, розглянуто іконографію, висвітлено роль гравюр та іконописців у розробці зразків для шитва, зафіксовано прийоми виконання, їх технологію;
- показано взаємовпливи і взаємозв"язки з мистецтвом Балканських країн, Румунії, Молдавії, Вірменії, Росії, Польщі тощо.

На захист виносяться такі основні положення дисертації:

- літургійне шитво - є художній феномен, позначений рисами яскравої своєрідності в системі українського мистецтва;
- художньо-образна система українського гаптарства мала безперервний шлях розвитку, зберігаючи упродовж століть міцне фольклорне підґрунтя, духовні античні, візантійські та давньоруські традиції, оновлені новаціями художніх стилів, які перероблялись відповідно до системи народного світобачення;
- дослідження художньо-образної структури українського гаптування доводить, що це мистецтво втілювало актуальні суспільно-

політичні ідеї та естетичні настанови свого часу, пов"язані з формуванням національної свідомості, боротьбою за православ"я;

- дослідження іконографії, типології, стилістики образотворчого гаптування свідчить про тісний зв"язок з розвитком українського образотворчого мистецтва, творчістю провідних митців свого часу;

- розвиток літургійного шитва упродовж двох століть демонструє стадіальні особливості переходу гаптарства від мистецтва доби Середньовіччя до Нового часу, виявляє дві протилежні за своїми ідейними та художньо-формальними ознаками епохи. ХУП ст. - завершальний етап поствізантійської іконографічної системи, що зазнавала стильового впливу деяких рис Ренесансу на типологічному рівні, а ХУШ ст. - це доба зміни художньо-образної системи гаптування відповідно до принципів барокового світобачення на структурно-типологічному рівні;

- бароко у гаптарстві виявляє яскраво виражений національний стиль, що найкраще відповідає українському національному характеру.

Практичне значення роботи. Матеріали і теоретичні положення дисертації можуть бути використані при написанні робіт з історії українського мистецтва ХУП-ХУШ ст., навчальних посібників, а також при викладанні історії культури та мистецтва в учбових закладах, музейній роботі (уточненні атрибуції пам"яток, експозиційній роботі тощо).

Апробація роботи. Автором підготовлено монографію "Українське гаптування ХІУ-ХУШ ст. (Еволюція художньо-образної системи)" (20 а.а.). Її рукопис рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського АН України і передано до видавництва "Наукова думка". Частину названої монографії в доопрацьованому, як дисертація, вигляді було обговорено на спільному засіданні відділу образотворчого мистецтва та сектору народного мистецтва інституту і рекомендовано до захисту.

Її основні положення містяться у роботах, наведених наприкінці автореферату, а також викладались у виступах на міжнародній конференції "Українське бароко і міжнародний контекст" (Олесько, 1989), "Культурна спадщина України ХУП-ХІХ ст." (Київ, 1993), а

також у доповіді на Вченій раді Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського АН України "Українське бароко і літургійне шитво XVII-XVIII ст." (грудень, 1993 р.).

Структура роботи визначається комплексом проблем дослідження, його метою та завданнями. Дисертація має дві частини. Основний текст (365 сторінок машинопису) складається з вступу, чотирьох розділів, висновків, списку прийнятих скорочень та використаних літературних джерел (280 позицій). Додатки включають перелік ілюстрацій і самі ілюстрації (182 фотографії).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

Вступ присвячено обґрунтуванню актуальності дослідження, формулюванню його основної мети і завдань, викладу методологічної та джерелознавчої основи, науково-теоретичної новизни і практичної значимості, характеристиці стану наукової розробленості його проблематики.

У першому розділі "Образно-символічна змістовність шитва у православній церкві" автор зробив спробу науково довести, що історію розвитку українського ґаптування, еволюцію його стилістичних напрямків і художніх форм слід розглядати у нерозривній єдності з тією роллю, яку воно відігравало у загальній системі храмового комплексу, зокрема з внутрішнім оздобленням "інтер"єру церкви, місцем у Літургії. Археологічні, літописні, історичні матеріали дають можливість з"ясувати джерела формування літургійного шитва, а вивчення та історико-порівняльний аналіз богословської літератури - виявити ряд особливостей, як у проведенні богослужіння, так і використанні літургійного шитва в Україні в XVII ст., їх зміну у XVIII ст.

§ 1. "Джерела формування літургійного шитва." Серед східноєвропейських держав Київська Русь порівняно пізно прийняла християнство і приєдналась до середньовічної культури. Вона отримала християнську іконографію вже як сталу систему, що досягла своєї класичної завершеності у Візантії. Але давньоруські митці не просто копіювали зразки, вони активно перероблялі їх, творчо асимілюючи на багатому культурними традиціями місцевому ґрунті.

Пам"ятки давньоруського мистецтва з їх потягом до підвищеної декоративності і глибокої змістовності були скоріше осягненням художнього зразка, запозиченого з Візантії, ніж суворим наслідуванням його системи художньо-пластичного бачення. Саме завдяки народній творчості, її животворним витокам і не відбулося приглушення слов"янської культури, підпадання її під магію візантійського мистецтва. Це був творчий імпульс, який стимулював розквіт самобутньої культури.

Київська Русь, прийнявши християнство, запозичила і звичай прикрашати дорогими тканинами інтер"єри храмів, шити літургійний одяг. Сьогодні важко відтворити повну картину шитва періоду Київської Русі за браком гаптованих речей того часу. В роботі наводяться численні літописні відомості про церковні тканини, які є свідченням широкого розвитку літургійного шитва. Візантійський звичай у свята виставляти у церкві дорогоцінний одяг, тканини золотого шитва знайшов застосування у Києві та Володимирі.

У літописах крім виробів золотного шитва, які високо цінувались і зберігались у соборах, згадуються і ті, хто створював їх. Так, у XI ст. Анна-Янка, сестра Володимира Мономаха, дочка великого князя Всеволода "из Грек", яка прийняла постриг у створеному її батьком Андріївському монастирі у Києві, організувала там школу, де молоді дівчата вчилися вишивати золотом і сріблом. Анна, дружина Рюрика Ростиславовиче вишивала для своєї родини і для оздоблення церков.

У роботі аналізується ряд творів літургійного шитва, особлива увага приділена видатній пам"ятці давньоруського шитва ("Оранта"), що походить з Софії Київської і виконана у XII ст. місцевими майстрами (М.О.Новицька).

Численні фрагментарні залишки давньоруського шитва яскраво свідчать про те, що цей вид пройшов складний і довгий шлях попереднього розвитку. Високий професіональний рівень виконання, розробка орнаментальних мотивів, досконалість композиції - все це характеризує гаптування того часу як високорозвинений вид мистецтва.

§ 2. "Декоративна та художньо-функціональна роль шитва в предметно-просторовому середовищі храму." Сюжетно-тематичне вирішення монументально-декоративного оздоблення храмів органічно пов"яза-

не з конструктивною композицією хрестовокупольного храму. Ця система у символічно-канонічних композиціях, у Літургійній службі відтворювала земне життя Христа, його жертовну смерть, а також людей і подій, які за священним писанням утверджували християнські ідеї на землі.

Богослужіння має зовнішню обрядову функцію і внутрішню сакральну. Духовний зміст культу, що сам по собі невримий, не відчутний, у церковному обряді знаходить своє зовнішнє вираження, свою плоть (П.Флоренський). Розглядаючи храм і культове дійство як цілісну систему, вчений доводить, що носіями святості у церковному культі виступають не лише таїнства та священнослужителі, але і "знаряддя культу - хрест, ікона, чаша, дискос, кадило, облачення". Вони одночасно є матеріальними речами і "духовними цінностями". Вони - є суть символи. Культове дійство організується за допомогою церковного мистецтва, яке П.Флоренський осмислює як "вищий синтез різнородних художніх діяльностей". Церковне шитво створюється у відповідності до його функціонування в культовому дійстві, повністю розкривається і стає зрозумілим лише в процесі Літургії. Саме вона виявляє символічну, змістовну та естетичну сутність кожного предмету, адже храмове богослужіння - це не лише сакрально-літургійне дійство, а й естетичний феномен.

Численні гаптовані вироби як орнаментального так і сюжетного шитва виконували подвійну функцію. З одного боку - сюжети, їх вибір та тематичне вирішення, композиційні схеми, форми і розміри залежали від тієї чітко регламентованої ролі, яка їм надавалась у загальному літургійному дійстві церковної служби. Саме ця сторона їх побутування з найбільшою силою виявила їх зображальне, образотворче начало. З другого боку - гаптовані твори несли декоративну функцію, як коштовні прикраси в загальній святково-піднесеній структурі інтер"єру.

Аналіз і порівняльне вивчення предметно-просторового середовища храму дозволили автору з"ясувати, як у часовому просторі Літургії по різному виявляється художньо-образна функція кожного культового гаптованого предмета, набуваючи або самодостатнього, або другорядного значення. Аналізуючи змістовність Літургії, автор з"ясовує і розкриває, як у чіткій послідовності в певний

заданий момент, кожен предмет вводиться в дію і виконує певну культово-символічну роль. Детально зупиняючись на етапах богослужіння, автор доводить, що важливою рисою органічної структури храму є поєднання нерухомих, статичних зображень, які виступають сталими акцентами в церкві, і тих творів, які наповнені динамікою. Їх траєкторія підкорена ритмічному і запланованому у просторі храму руху священнослужителів. Автор робить висновок, що саме предметно-просторове середовище храму формувало і виявляло з найбільшою силою художньо-декоративні можливості матеріалу, формально-художні рішення предметів щодо композиції, розмірів, сюжетів і навіть техніки виконання.

У роботі вперше дано розгорнуту характеристику тих творів гаптування, що мали в ансамблі церкви чітко фіксоване місцезнаходження (покрови на престол, аналой, мощі, катапетасми, пелени на ікони), висвітлено їх культово-символічне значення.

Основна увага в церкві надається оздобленню вівтаря, престолу та оформленню всіх богослужбових ритуалів. На основі порівняльно-типологічного аналізу пам"яток шитва XVII-XVIII ст., іконографії стінопису, гравюри, іконопису та описів ризниць соборів, автор з"ясовує сюжети цих тканин, їх місце розташування, символіку застосування кольорів та ін.

За Літургією на престолі приноситься символічна Безкровна Жертва Тіла та Крові Христової (Євхаристія). Престол означає гору Голгофу, на якій на хресті Ісус прийняв свою мученицьку смерть. Він має два види оздоблень. Нижній - означає плащаницю, якою було оповите Іосифом тіло Христа при покладенні його до труни, оскільки престол при богослужінні символізує труну Господню. Верхній покров - "Індитья" хрещатої форми - означає за богословською традицією славу Бога, що сидить як цар на престолі. ("Господь в славу і красу зодягнувся єси, зодягнувся в світло, як у ризу, небо розпнув, як шатро"). В XVII-XVIII ст. "Індитья" вишивалась зверху і на тому боці, що був звернутий до храму. Тут були зображення "Деісуса", "Голгофи", "Розп"яття".

У вівтарі на північ від престолу знаходиться жертовник, місце, де народився Христос. Саме на ньому відбувається Проскомідія (приготування до таїнства Євхаристії). У кінці Літургії, після перенесення Святих Дарів з престола на жертовник, він вже означає вознесіння Христа на небо. Оздоблення жертовника було двох

видів і мало відповідні сюжети: "Різдво Христове", "Богоматір Знамення", "Вознесіння" та ін.

За візантійською традицією в опорядження престолу церкви входив ківорій з напрестольними завісами. У розділі аналізується функціональна роль цього виду літургійного шитва, еволюція його розвитку. Протягом XVI ст. на Україні низька предвівтарна огорожа заміюється високою вівтарною стіною. Поступово основний декоративний акцент зміщується із оздоблення вівтарної зони на іконостас, який стає зоровим центром в предметно-просторовому середовищі церкви. Напрестольні завіси виходять з ужитку, їх замінюють катапетасми - завіси царських врат, розглядається їх символічна роль, зміна культового значення протягом Літургії.

У розділі аналізується художньо-функціональне та символічне значення покровів на святі мощі, на ікони. Це синтез живопису та гаптарства, де в матеріалі здійснено основний задум іконописця ("Різдво Богородиці" 1682 р. та "Покрова" 1690 р., що походять з майстерень Києво-Вознесенського монастиря).

§ 3."Культова і сюжетно-символічна роль літургійного шитва". Крім творів гаптування - катапетасм, покровів, що в ансамблі храму мали чітко фіксоване місцезнаходження, були ще й літургійні тканини, які безпосередньо стосувались Літургії, виконуючи певну символічну роль (покрівці, воздухи, плащаниці, одяг священнослужителів).

Літургію (з грецької - спільне богослужіння) запровадив сам Ісус Христос під час Тайної вечері. Чин і порядок проведення її було складено апостолом Яковом, першим епископом Єрусалимським. Василій Великий та Іоанн Златоуст в IV ст., а Григорій Двоєслов у VI ст. письмово зафіксували порядок богослужіння з тією метою, щоб Літургія завжди і скрізь виконувалась однаково.

Для усвідомлення художньо-функціональної ролі літургійного шитва, його символіки та її зміну протягом Літургії, в роботі дано розгорнуту характеристику церковної обрядовості, її етапів, дій священнослужителів. В богослужінні основне місце посідає образна символіка. Християнські догми, правила, події, складні церковні постулати розкриваються за допомогою певних предметів - ікон, літургійного одягу та покровів тощо. Протягом Літургії згадується і зображується в певних символічних обрядових дійствах

земне життя Христа від його народження до Вознесіння. Так, початок Божественної Літургії (перша частина Проскомідія) розпочинається ритуалом облачення. "Щоб священнослужителі за допомогою особливого вбрання відокремились не лише від усього суєтного, буденного, що оточує їх у звичайному житті, але й від себе самих" (М.В.Гоголь). Одяг священнослужителів, - "зброя Божа", через яку ієрей "об'являє війну дияволу" (Іоанн Кронштадтський). Крім підвищено-декоративного навантаження одяг священнослужителів несе насамперед культовий і глибокий символічний зміст, який впливає на сюжети шитва, їх іконографію. Спочатку вдягається диякон у стихар - довгий одяг з широкими рукавами з блискучої тканини яскравих кольорів. Це підкреслює і символізує "світлоносне" янгольське вбрання, в якому янголи служили під час земної відправи Ісуса Христа. Саме тому диякон облачається в стихар з молитвою "Нехай радіє душа моя в Господеві, бо Він одягнув мене в ризу спасіння і в одежу радощів облачив мене; немов на молодого поклав на мене вінець і, немов молоду, прибрав мене окрасами". Поверх стихаря диякон перекидає через ліве плече орар - довгу, вузьку стрічку з нашитими на ній хрестами. Орар - це головна прикмета дияконського звання. Піднімаючи його під час Літургії, він подає сигнал, закликаючи віруючих до молитви, священика до відправ.

Протягом XVI ст. остаточно формується тип фелону священника православної церкви. За церковною символікою фелон, або риза, означає хламіду - верхній царський одяг (порфіру), в яку воїни одягнули Ісуса у палаці Пілата, коли глузували з нього, називаючи царем. У розділі висвітлюється історія розвитку, становлення та формування українського фелону, подаються аналогії з фелонами інших православних церков, розкриваються особливості застосування на свята фелонів з певними сюжетами, відповідного кольору та матеріалу. На підставі аналізу архівних, письмових джерел, богословської літератури, подається генеза розвитку таких елементів церковного одягу, як епітрахиль, пояс, поручі, а також вбрання митрополита - сакос , омофор , палиця, патерисна. хустка, їх культово-символічне значення, еволюція художньо-конструктивних форм. На основі аналізу настінного малярства, портретного живопису, іконопису та гравюри в роботі проведено аналіз одягу вищих ієреїв української православної церкви XVII-XVIII ст., змістовність

орнаментально-декоративних та сюжетних зображень, їх художньо-функціональна та символічна роль.

Сакральну роль у Літургії виконували "служебні плати". Це три різновиди покровів, якими накривають дискос і потир для причастя із Святими Тайнами Тіла і Крові Христа. Їх сюжети, форми, розміри, композиційна побудова і художньо-технічне виконання залежали від змісту Літургії і тієї ролі, яку вони виконували. Перший - це невеликий квадратний покровець, що вкриває дискос. У центрі його розміщене коло з гаптованим зображенням, що відповідає діаметру дискосу, який він накриває, а сюжет - відповідає символіці святих таїнств. Така композиційна особливість повторюється майже в усіх пам"ятках XVII-XVIII ст. Другий, хрещатий покровець накриває потир - високу чашу. На його чотирьох бокових квадратах, зображені чотири архангели, звернуті головами до центру. Цей композиційний прийом зумовлено тим, що коли потир накривається, то постаті архангелів виявляються зображеними обабіч нього. Третій, найбільший великий квадратний покров - воздух (аег) вкриває одночасно потир і дискос. У першій частині Літургії "Проскомідії" відбувається обряд, що символізує Різдво Христове, і жертовник при цьому являє собою вертеп. Відповідно до цього символічного значення хрещаті покровці мали сюжети "Се Агнець", воздушки гаптувались зображенням "Богоматір Знамення". У третій частині Літургії - "Літургії вірних" Священні Дари змінюють свій зміст і уособлюють уже не пелени новонародженого Богодитяти, а плащаницю, тобто поховальні пелени, якими було оповито тіло мертвого Христа. Під час Великого Виходу, що в церкві означає хід Спасителя на страждання, його смерть і поховання, Священні Дари стають центром дійства. Покровиці, воздухи, якими вкривають потир і дискос під час читання Символу Віри, виконують в цьому ритуалі роль знаку - символу, який повинен був миттєво і дохідливо розкрити основний зміст Євхаристії. Тому композиції їх лаконічні, розраховані на сприйняття здалеку. Малюнок має умовне збільшення, кольори - яскраві й виразні. Священні Дари ставлять на престол як на плащаницю, примовляючи: "Благообразний Іосиф з хреста зняв пречистеє Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і пахощами покривши, у гробі новім положив". Саме цією символічною роллю пояснюється зображення сюжетів "Покладання до труни", "Оплаку-

вання", що так поширені в українському гаптуванні "маленьких плащаничок" ХУП-ХУШ ст. У процесі Літургії Священні Дари і престол перетворюються на жертовник - Голгофу і в сюжетах покровів з"являється "Розп"яття". В кінці Літургії Священні Дари вже символізують Вознесіння, Воскресіння Христове і мають відповідні сюжети.

Протягом століть українська православна церква виробила цілий ряд національних особливостей у проведенні богослужб, що знайшло своє відбиття в Служебниках ХУП ст., і в першу чергу Петра Могили (1646 р.). Вивчення богословської літератури і типологічно-порівняльний аналіз фактологічного матеріалу дали можливість автору виділити в окрему групу ряд гаптованих воздухів ХУП- початку ХУШ століття. Їх композицію і художньо-технічне виконання зумовили особливості богослужіння ХУП-ХУШ ст., які І.Огієнко називав суто українськими, одмінними від інших церков.

Особлива роль у церкві належить плащаниці. Назви "воздухи" і "плащаниці" тривалий час не розрізнялись і вживались у богословській літературі одна замість другої. Аналізуючи найдавніші візантійські, балканські, молдавські, російські плащаниці, автор відзначає, що за характером свого сюжетного розв"язання вони мали генетичний зв"язок з воздухами, що входили до "служебних плат", якими вкривали літургійні посудини і були пов"язані з символікою Великого Виходу. Починаючи з ХУІ ст. всі наступні плащаниці відображають процес відокремлення власне плащаниць з воздухів, які пов"язані з пасхальними службами. Воздух, епітафіон, або плащаниця - це полотно з шовку чи оксамиту з живописним або гаптованим зображенням Христа. Це предмет особливого поклоніння і шанування, епіцентр загальної композиції храмового ансамблю під час Великодня. Така роль плащаниці зумовлювала не лише її іконографію, а й особливу емоціонально-піднесену спрямованість, уважне ставлення до розробки сюжетної лінії, а також ретельне технічне виконання.

<u>У другому розділі "Коло сюжетів та їх іконографія у літургійному шитві"</u> на основі залучення архівних, історичних, літературних джерел, фактологічного вивчення творів досліджується іконографія гаптування ХУП-ХУШ ст., з"ясовується його генеза та еволюція розвитку. Багатоаспектний порівняльний аналіз з іншими видами образотворчого мистецтва виявляє чітко сформовану поствізантійську

іконографічну систему, що панувала в українському літургійному шитві, зазнаючи стилістичного впливу на типологічному рівні в XVI-XVII ст. і кардинальної зміни на структурному рівні з 20-х років XVII ст. у зв"язку з впливом бароко.

Основний корпус літургійного шитва охоплює XVI-XVII ст., час, який залишив як зразки високої художньої майстерності й технічної досконалості, так і цілком сформовані типи, іконографічні схеми та сюжети. Еволюція стильового напрямку українського образотворчого гаптаротва органічно пов"язана з усім розвитком українського мистецтва, насамперед іконописом і гравюрою. У зв"язку з цим автор вважає за доцільне виділити із загальної структури українського гаптування найбільш поширені сюжети, проаналізувати розвиток іконографічних канонів, виявити їх типологію.

§ І. "Деісусні композиції. Проблема ритму та симетрії." "Деісус" - один з найпопулярніших сюжетів шитих фелонів, що переважно зустрічаються в XVI- початку XVII ст. і в поодиноких випадках у XIX ст. Іконографічні варіанти "Деісуса", цілком сформовані композиційні схеми, склад "предстоячих" свідчить про те, що цей сюжет з"явився в українському гаптуванні у попередні часи, пам"ятки якого, на жаль, не збереглись. У XVI ст. ми фіксуємо піковий етап його розвитку, який протягом XVII ст. поступово витісняється новими темами, зазнає своєї видозміни і остаточного розкладу у XIX ст., як з точки зору художньо-виражальних засобів, так і формально-технічних.

Деісусна композиція на українських фелонах XVI-XVII ст. вирізняється як за складом "предстоячих", так і за значенням центральної постаті Христа. Лінія розвитку образу Христа еволюціонує від "Спаса - Великого Архієрея", поширеного у XVI ст., до "Царя - Вседержителя" (середина XVII ст.), одягнутого в далматик з короною на голові, зі скіпетром і державою в руках. Деісусні композиції у гаптуванні розвивались у відповідності з еволюцією розвитку українського іконостасного деісусного "чину", відтворюючи ідею Страшного Суду, ідею покути.

У роботі подається атрибуція двох найдавніших пам"яток літургійного шитва, що мали значний вплив на подальший розвиток іконографічних канонів українських фелонів і сприяли поширенню

Деісусних композицій. Це фелон 1625 року (КПЛ - 216) - дар Луцького та Острозького єпископа Ісаакія Києво-Печерській лаврі та фелон (КПЛ - 1389), який автор датує 1616 роком і пов"язує з колом діяльності Памва Беринди. Саме ці фелони продовжили на Україні лінію грецького гаптування, що йшла через Афон та Македонію і знайшла тут своє особливе, оригінальне осмислення і подальший розвиток. Численні пам"ятки, що йшли у XVI ст. з Молдови, і особливо за часів Петра Могили, також зміцнювали і поглиблювали цей процес.

Серед широкого кола пам"яток літургійного шитва автор виділяє за стилістикою, художньо-технічним виконанням кілька типологічних груп, що належали різним осередкам гаптарства. Провідною є група робіт, пов"язаних з Київським Вознесенським монастирем та його Глухівським філіалом і виконаних Памфілією та Марією Магдаленою Мокіївськими. Зображення спереду оплічча фігур Антонія і Феодосія навколо Богоматері є характерною ознакою Київської школи гаптування (ризи 1702 р., КПЛ - 4, КПЛ - 1379), риза з Миколаївської церкви (КПЛ - 214), з Анастасіївської церкви Глухова (КДМУМ - 476) та ін. Друга група пам"яток (ЧІМ - 1258, КПЛ - 191) пов"язана з меценатською діяльністю Стефана Яворського і належала Ніжинському Введенському жіночому монастирю. Фелони з Слобожанщини і Чернігівщини, подібні за своїми формально-стилістичними та художньо-технічними прийомами виконання, слід виділити до третьої групи, що є провінційною реплікою високого стилю Київської школи, належали, очевидно, Хорошевському Вознесенському жіночому монастирю.

Згодом спокійний величний ритм постатей Деісусних композицій XVII ст. змінюється на монотонність вертикальних площин у XVIII ст. Іконографічна схема зазнає внутрішнього процесу видозміни і повністю занепадає.

§ 2."Маріологічна тема і її відображення у гаптуванні". До київського кола пам"яток слід віднести сюжети Богородичного циклу, що безпосередньо пов"язані з еволюцією іконографії Печерської Богоматері. В гаптованих фелонах XVII ст. вона є центральним ядром композиції, увінчана короною, величава і урочиста. Поширеність цього сюжету в різних іконографічних варіантах в українському іконописі, стінописі, у гравюрі, а також і в гаптуванні слід розгля-

ЛНБ ім. В. Стефаника

дати як символ, що уособлював у суспільній свідомості громадського життя XVI-XVII ст. не лише загальнопоширену ідею заступництва, а перш за все втілював найголовнішу Київську святиню - Лавру. У розділі з"ясовується генеза образу Печерської Богоматері, витоки якої сягають іконографії Кіпрської Богоматері, що набула популярності у Константинополі з другої половини XI ст. і була глибоко шанована у Києві. Зображення Богоматері в українському гаптуванні вирішувалось відповідно до призначення та форми літургійних предметів, а головне -відбивало художньо-естетичні настанови, поширені у суспільній свідомості та філософсько-теологічній думці того часу. Прикладом цього є шита ікона із Спаського собору у Чернігові, що може бути датована другою половиною XVII ст. Пророки з притаманними їм атрибутами, закомпоновані у кола, що в свою чергу розміщуються обабіч фігури Богоматері на троні, яку вінчають два янголи. Основу композиційного вирішення становить замкнений овал, що створює враження гармонії, ясності, врівноваженості і втілює основну ідею сюжету - торжество, величність Богоматері.

У роботі розглядається ряд новозавітних тем Богородичного циклу, зокрема "Різдво Богородиці", "Введення до храму", "Благовіщення". Ці сюжети зустрічаються в українському гаптуванні з кінця XVII ст. і стають досить популярними у XVII ст.

Відхід від умовного традиційного середовища, надання сцені конкретності та введення побутових деталей - характерні риси українського гаптування середини XVII ст., що розвивались під впливом мистецтва бароко, і мали аналогії в українській гравюрі та живопису кінця XVII-XVII ст. Пелена 1682 року "Різдво Марії" є високим зразком гаптувального мистецтва кінця XVII ст. Походить вона, на думку автора, з Києво-Вознесенського монастиря і належить до кола робіт ігумені Марії Мазепиної.

Сюжет "Благовіщення" широко представлений на поручах, епітрахилях (епітрахиль 1642, 1643, 1672, 1674, 1690 рр.) містить зображення Марії та архангела Гавриїла в арках з колонами, що відповідає призначенню цього виду одягу. З плином часу у гаптуванні відбувається нове переосмислення середньовічної іконографічної схеми. На фелоні та епітрахилі з Покровської церкви Нікополя, фелоні із Скиту Манявського бачимо суто барокове вирішення побудови цієї сцени, пройняте динамікою руху.

§ 3."Ідеї відродження національної та релігійної незалежності в сюжетах "Покрова" та "Успіння". Саме ці сюжети демонструють еволюцію розвитку іконографії, що відбувалась в українському мистецтві цього періоду, а також відбивають важливі суспільно-ідейні настанови, що символізували утвердження православної віри. Ікона "Успіння" була центральною іконою Успенського собору Києво-Печерської Лаври, його святинею. Її вважали символом єднання українських земель у боротьбі за національну самобутність, за збереження православ"я"(Л.С.Міляєва).

Великий вплив на поширення в українському гаптуванні зображення "Успіння" мала гравюра майстра ТП (Тимофій Петрович), що вміщена у "Бесідах Іоанна Златоуста" 1624 р., а потім з невеликими змінами повторена в "Служебнику" 1629 р. В ряді гаптованих робіт (палиці ХУП ст. КПЛ - 148, ЧІМ - 1954) сцену "Успіння" вміщено всередині прямокутної палиці, залишаючи місце в менших колах для зображення євангелістів. Порівняльно-типологічний аналіз з малюнком, який містився у виданні Лаври 1685 року "Молитов повседневных", дав можливість авторові з"ясувати іконографічний оригінал, що слугував гаптаркам. Якщо в ХУП- на початку ХУШ ст. в українському гаптуванні домінував іконографічний тип "Успіння", що мав аналогії з гравюрою друкованих видань ХУП ст., то у ХУШ ст. поширення набув той сюжет "Успіння", який належав саме Успенській Києво-Печерській Лаврі. Його іконографія мала досить давню живописну традицію. Саме таку видовжену, закомпоновану у прямокутник, сцену бачимо у І.Ширського 1686 р., а потім повторену у "Новому Завіті з псалтирю" 1692 р., в Євангелії 1697 р. майстра Феодора А. Майже без змін вона переноситься на коштовний подарунок Якубовича до Лаври - ризу 1754 р. (КПЛ - 39). Аналіз всієї композиції свідчить, що він спеціально виконувався для Успенського собору, хоч в основі малюнку самої сцени було покладено гравюру І.Ширського. Можливо, що він створювався в малярні самого Троїцько-Больничного монастиря, де художники розписували олійними фарбами обличчя, а остаточно доводився і втілювався в матеріалі - в гаптарських майстернях Флорівського монастиря. Малюнок ризи 1754 року для гаптувальниць був взірцем для повтору в інших творах (ЧІМ - 1257).

Цікавою пам"яткою гаптування є фелон ХУШ ст., на якому в овалі зображення "Успіння" з фігурами двох янголів і двох святителів, апостоли подані у вибагливих звивах рослинного орнаменту на тлі опліччя (КПЛ - 1403). Композиція та принципи орнаментальної побудови нагадують художньо-стилістичне вирішення епітрахилей ХУШ ст. та дерев"яне різьблення царських врат в іконостасах українських церков.

"Покрова"- одне з найбільш популярних свят на Україні. Його виникнення, поширення, а також іконографічний тип зображення мають свою історичну і культурну традицію. Свято Покрови і пов"язана з ним ідея покровительства столичному місту та заступництва від іновірців були важливим ідеологічним підґрунтям поширення цього культу в Новгороді, Володимиро-Суздалі та Галицькому князівстві, де виникла і сформувалась його оригінальна композиція.

В "Анфологіоні", виданому в Києві у 1619 р., подається зображення "Покрови" в тому іконографічному варіанті, що сформувався у Володимиро-Суздальському князівстві у зв"язку із впровадженням свята Андрієм Боголюбським і будівництвом церкви Покрова на Нерлі. За цією іконографією Богородиця в оточенні янголів зображується на небесах, а у долішньому ярусі - постаті Романа, Андрія Юродивого, Епіфанія, візантійського імператора. Ця схема мала поширення в українському іконописі наприкінці ХУП ст. - на початку ХУШ ст., її доповнювали зображеннями політичних та релігійних діячів, запорожців. Саме цей іконографічний варіант покладений в основу гаптованого покрова 1692 р. з музею Києво-Печерської Лаври. В круглому зірчатому обрамленні подана 2-ярусна композиція: на небесах в оточенні янголів, апостолів стоїть Богоматір, що своїм покровом осіняє нижній ярус, де серед канонізованих фігур,як встановила автор дисертації, зображено гетьмана Івана Мазепу та його матір ігуменю Марію Магдалену Мазепину.

Особливого поширення культ "Покрови" набуває у ХУП-ХУШ ст. на Гетьманщині, коли відбувається закладання нових церков на честь Покрови. Шанували Покрову запорозькі козаки, сповнене небезпеки бурхливе життя яких потребувало небесного заступництва. На пелені середини ХУП ст. з Покровської церкви Переяслава (ПКМ - 1295) бачимо коронованну Богоматір, що своїм омофором вкриває дві групи людей. Праворуч - патріарха, Романа, Андрія Юродивого та

Єпіфанія, ліворуч - серед натовпу цивільних людей, зображені св. Миколай та архангел Михаїл, культ яких глибоко шанувався на Запорозькій Січі.

Цікаво, що в українському гаптуванні існував і досить рідкісний іконографічний тип Крилатої Покрови (фелон з скиту Манявського, риза з Покровської церкви м. Нікополя).

У роботі аналізується також іконографія "Богоматері Знамення", "Куп"ятицької Богоматері". Сюжет "Вінчання Богоматері" набуває поширення в українському гаптуванні другої половини XVII ст. Якщо перші пам"ятки демонструють спокійну, врівноважену композицію (Покров, КПЛ - 1399, ЧІМ - 1971), то ряд фелонів (КПЛ - 450, фелон 1764 р. КПЛ - 1415), виявляють принципово новий підхід у вирішенні цієї сцени, надзвичайно складної, сповненої динаміки. Вона розвиває західноєвропейську лінію іконографії. Порівняльно-типологічний аналіз цих пам"яток, співставлення з "кужбушками" дає підстави стверджувати, що вони щільно пов"язані з доробком Києво-Печерської лаврської малярні, зокрема, з творчістю Л.Тарасевича, Ф.Лавренка. За ескізами, розробленими в іконописній майстерні, роботи гаптувались у Києво-Флорівському монастирі.

§ 4."Богословська символіка теми Євхаристії." Сюжети "Се агнець", "Покладення до труни", "Розп"яття" гаптувались на воздухах, хрещатих покровцях, функції і культове значення яких тісно пов"язане з символікою Літургії.

"Се Агнець" - композиція, що вишивається на хрещатих покровцях, якими вкривається потир з вином під час проскомідії. В"Новому Завіті" Христа називають "Агнець Божий", оскільки, за "Святим Письмом, він був жертвою, принесеною за гріхи людства. Абстрактно-символічне зображення немовляти у чаші в руках гаптувальниці знижувало свою євхаристичну спрямованість і ставало більш конкретним і зрозумілим. Саме форма чаші найбільш приваблювала вишивальницю, і по пам"ятках гаптування можна простежити етапи розвитку літургійного посуду XVII-XVIII ст. Архангели мали сталу іконографію, що майже не змінювалась протягом XVII-XVIII ст. Вони зображуються в дияконському короткому вбранні, з піднятими руками і продовжують іконографію, що зустрічаємо в "Анфологіоні" (К., 1619 р.), а також в "Акафістах Всеседмічних" (1677 р.). На хрещатих покровцях зображувалась також сцена "Розп"яття".

Іконографія зображення "Розп"яття" з предстоячими Марією та Іоанном Богословом поширена в українській гравюрі. Вона була взірцем і майже з трафаретною точністю повторювалась гаптувальницями. Композиції "Розп"яття" в ХУП ст. набувають спокійної монументальності і лаконізму, в середині ХУШ ст. доповнюються відповідними атрибутами - драбиною, черепом Адама, квітуючим хрестом (покрови 1750 р. ПКМ - 1873, 1874), що розкривають їх драматичний зміст і символічний характер.

Наприкінці ХУШ ст. у гаптуванні з"являються сюжети, в яких розробляються складні алегорії, християнські символи, що зримо втілювали і висвітлювали тогочасну філософську, релігійну думку. Поширеним алегоричним образом, що являв собою символ Церкви, жертовності, був Пелікан, який у гаптуванні на терені народного світосприйняття знайшов своє емоційне, позбавлене містичності трактування.

У ХУП-ХУШ ст. в Україні у живопису, різьбленні дерев"яних іконостасів улюбленим стає зображення виноградної лози як символу, що виявляє ідею таїнства Євхаристії. Фелон середини ХУШ ст. з Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові (ЧІМ - 1207) представляє сцену "Розп"яття", в якій Христос розп"ятий на оповитому виноградом хресті, обабіч Марія та Іоанн Богослов. В українському гаптуванні ХУШ ст. стає поширеним іконографічний тип "Богородиці страдниці", у якої в серці сім мечів, а також "Христос, що виливає кров у тариль" (покров з Успенського собору Києво-Печерської Лаври кінця ХУШ ст. (КПЛ - 1015). Ці сюжети, що прийшли в Україну із Заходу і були пов"язані з розвитком схоластичного богослов"я, інтересом до алегорії і символу в мистецтві та літературі, знаходять у ХУП-ХУШ ст. своє розповсюдження і місцеву інтерпретацію. В українському літургійному шитві сюжети, пов"язані з виноградною лозою, набувають підвищеної декоративності, абстрактно-містичної забарвленості (фелон 1773 р. - КПЛ - 47).

§ 5. "Еволюція іконографії плащаниці в Україні." Тема Страстей в українському живопису у ХУІ-ХУП ст. стає особливо популярною, про що відзначав у своїх подорожніх нотатках по Україні Павло Алеппський.

На формування композиційної схеми цього сюжету у гаптуванні, безперечно, мала вплив українська гравюра та молдавські плащани-

ці XVI ст., а також друкування антимінсів, що розпочалося після організації друкарні Києво-Печерської Лаври.

Сцена "Оплакування" зображена на невеликих покровцях і воздухах, що походять переважно з Полтавщини і Чернігівщини. Класифікація гаптованих покровців (так званих "маленьких плащаничок") дала можливість авторові виділити ті зразки, що слугували першовзірцями для подальшого відтворення. Антимінс Петра Могили майстра "ДТ" "Покладення до труни" (ЧІМ - 1559) відтворений у шитих покровах (Воздух 1696 р. з Думницького монастиря, ЧІМ - 1818).

Зміни в композиційному вирішенні воздухів відбулися у XVII ст. і знаходились у тісному зв"язку з основним напрямком створення гравірованих антимінсів. Це вплинуло як на зміну художньо-пластичних засобів виготовлення, так і на розвиток іконографії. Прикладом може бути видатна пам"ятка - срібна плита, яка як антимінс була подарована гетьманом Іваном Мазепою до Гробу Господнього в Єрусалимі і слугувала зразком орієнтації на західноєвропейську іконографію. Художнім орієнтиром для гаптувальниць був виконаний І.Ширським антимінс, освячений у 1697 р., Чернігівським архієпископом Іоанном Максимовичем. Він став зразком для наступних повторень у гаптуванні на Чернігівщині (воздух (ЧІМ - 1796), фелон 1714 р. з Думницького монастиря (ЧІМ - 1262).

У роботі розглядається процес відокремлення власне плащаниць поміж воздухів у зв"язку з тією роллю, яка відводиться їм у Літургії, формування плащаниці, в якій вигаптовано лише одну фігуру Христа (плащаниця 1655 р. Чернігівського єпископа Зосими Прокоповича, КПЛ - 423, плащаниця 1703 р. Євпраксії, КПЛ - 851, архімандрита Києво-Печерської Лаври Зосима Валкевича 1769 р. та ін.). Атрибуція пам"яток свідчить про їх належність до Києво-Флорівського монастиря.

§ 6."Сюжети "Тайна вечеря", "Празників" та їх інтерпретація у шитві". Розглядається цілий ряд сюжетів літургійного шитва "Тайна вечеря", "Преображення", "Трійця", що мали розповсюдження в гаптуванні XVII та XVIII ст. Вони успадкували дві лінії розвитку - традиції середньовічного мистецтва, що вже згасали у XVII ст., та стилю західноєвропейського бароко, який на Україні завжав своєрідної інтерпретації та місцевого забарвлення. Аналіз гаптування свідчить про те, що протягом століття відбулося змістовне переак-

центування символічної ідеї Триєдиного Бога, що лежала в основі сюжету "Трійця" у ХУП ст. на "Гостинність Авраама" у ХУШ ст. В зв"язку з цим, у композиційному вирішенні на перший план цього сюжету висувається оповідність, інтерес до жанрово-побутової деталі.

Мистецтвознавчий аналіз пам"яток зі сценою "Тайна вечеря" дав можливість авторові виділити фелон 1726 р., який слугував взірцем для подальшого відтворення (фелон з Михайлівського собору Переяслава 1748 р. ігумені Олени, фелон 1776 р. з Успенської церкви та ін.), і віднести ці роботи до майстерень Флорівського монастиря, де вони виконувались. Аналізуються роботи ігумені Олени "Собор архангела Михаїла", її плащаниця із зображенням Михаїла та Варвари з Михайлівського Золотоверхого монастиря та інші твори, в яких знайшов відбиття культ Варвари і Михаїла як святинь Києва, тотожність їх художньо-стилістичного вирішення з роботами лавської іконописної майстерні.

§ 7."Своєрідність місцевого трактування сюжету "Дерево Ієсеєво". На початку ХУШ ст. в українському мистецтві, зокрема гаптуванні, з"являється сюжет "Дерево Ієсеєво", пов"язаний з утвердженням козацького старшинства, гетьманства, формування національної свідомості, потягом до історії свого родоводу. На формування іконографії цього сюжету з Богоматір"ю вгорі "Дерева Ієсеєвого" сприяла також розробка "Древа Государства"Российского" з Володимирською Богоматір"ю.

Декоративно виразний малюнок, що лежав в основі цього зображення у вигляді звивистої гілки, припав до вподоби гаптарницям, і вони відтворили його в яскравому, святково-піднесеному шитті єпітрахилей. Водночас усталена іконографічна схема не давала простору й широких можливостей майстриням для введення нових сюжетів. Саме ідея відображення родоводу святих не передбачала зміни цієї усталеної композиційної побудови єпітрахилей, що й стало причиною згасання інтересу до цього сюжету. Він раптово виник на зламі століть, заявив про себе в серії майже однотипних пам"яток з різних регіонів Гетьманщини і зник у 20-30-х роках ХУШ ст.

Третій розділ "Центри гаптарства та художня освіта" присвячений історії літургійного шитва України. Систематизація, порівняльний аналіз та вивчення архівних, літературних джерел дали

можливість вперше виявити і ввести у науковий обіг широку мережу жіночих монастирів Гетьманщини, що були не лише осередками гаптарства та іконопису, а й центрами освіти і культури.

§ 1. "Братства та їх роль в утвердженні православ"я". Боротьба за збереження православ"я в Україні XVI- на початку XVII ст. набула національного забарвлення і зводилася до дилеми: бути чи не бути українському народові як етнічній спільності (М.Грушевський).

В цей час повсюдно виникають братства, що сприяли розвиткові освіти та культури, консолідації національно-патріотичних сил, насамперед літераторів-полемістів, художників, друкарів, які поклали свій талант на вівтар боротьби за збереження православної віри, розвиток просвітництва. У роботі висвітлюється діяльність львівського та київського братств, наводяться відомості про організацію іконописних малярень при монастирях, що свідчить про інтенсивність художнього життя, яке пульсувало в Україні і формувало, зокрема, високий рівень гаптарської майстерності літургійного шитва.

§ 2. "Організація та спрямування гаптарських цехів." Аналіз численних пам"яток шитва XVII-XVIII ст., вивчення описів майна та посагу представників знаті, зіставлення портретів духівництва, вищої козацької старшини та їх родин свідчать про небувалий розквіт шиття кольоровими шовками, гаптування золотом і сріблом. Поширенню і високому рівню гаптарства сприяла організація ремісничих цехів, а також постійні торгово-економічні контакти між Києвом, Львовом, Володимиром, Луцьком, Кам"янець-Подільським тощо. У роботі наводяться архівні матеріали XVI-XVII ст. (скарги купців на митницях, реєстри їх товарів), що стосуються продажу гаптованих виробів з оксамиту, шовку. Крім організованих цехів з чітким устроєм, системою навчання, існували гаптарські майстерні в маєтках. Описи майна Марії Голштанської з Луцька називають як гаптарів, так і вироби, як декоративного так і літургійного шитва.

§ 3. "Центри гаптарства та іконопису Києва." Ретельне вивчення архівних документів, зіставлення їх з датованими, підписними роботами дали можливість ввести у науковий обіг матеріали, що розкривають історію утворення жіночих монастирів Києва, які були провідними центрами гаптарства та іконопису.

Величезна кількість речей, різний ступінь їх майстерності свідчать про широке розповсюдження гаптарства і про те, що існували провідні центри, в яких виконувались складні, почесні замовлення на високохудожньому рівні, а поряд з ними - існували монастирі, де гаптували прості сюжетні та орнаментальні вироби для оздоблення церков навколишніх сіл.

Одним з найдавніших осередків гаптування був Вознесенський жіночий (Києво-Вознесенський Печерський паненський) монастир, заснований в кінці XVI- на початку XVII ст. Найбільшого розквіту монастир зазнав у другій половині XVII ст., особливо за часів ігуменства матері гетьмана Івана Мазепи. Авторові дисертації вдалось атрибутувати роботи Марії Магдалени Мазепиної та її найближчих родичів Мокієвських, що за аналогією дозволило окреслити широке коло пам"яток цього центру. Це був значний освітній осередок шитва, де крім гаптарства і різних ремесел, приділялась увага філософії, логіці, літературі, а також навчали співу і музики. Це відзначали в своїх спогадах Павло Алеппський, який відвідав монастир 1654 році, та Боплан, котрий жив у Києві в 1632-1648 рр. Те, що монастир знаходився поблизу Лаври, безперечно, впливало на його духовне життя. Митці брали участь у розробці "прорисів" для літургійного шитва. В майстернях Вознесенського монастиря виконувались найвідповідальніші й найкоштовніші вклади як до Києво-Печерської Лаври, так і до інших церков та монастирів України. У 1688 р. до Вознесенського монастиря було приєднано як філіал Глухівський Преображенський монастир. Монастир проіснував до 1712 р., коли його було перенесено на Поділ і з"єднано із Флорівським (Києво-Флорівський Вознесенський жіночий монастир).

Архівні матеріали дають можливість простежити, що собою являли виробничі майстерні у жіночих монастирях, їх устрій, стосунки між гаптарками, ігуменями і окремими майстринями. Найбільшим центром гаптування XVIII ст. був Флорівський жіночий монастир, що мав низку приватних майстерень, організованих власним коштом черниць. Різний ступінь майстерності зумовлював і різну складність творчих завдань, які вони виконували.

Особливого розквіту Флорівський монастир набуває у XVIII ст. за часів ігуменства Олени, яка була надзвичайно яскравою пос-

тattю в українському гаптарстві. Автору пощастило розшукати низку підписних робіт ігумені Олени, що характеризують її як талановиту майстриню, уточнити біографію та етапи творчості.

Одним із значних центрів українського гаптарства та іконопису був Києво-Йорданський жіночий монастир, заснований у 1615-1616 рр. Проіснував він до кінця XVШ ст., коли його було переведено до Золотоношського жіночого монастиря. У роботі наводяться чисельні архівні документи, в яких розкривається соціальний стан черниць Києво-Йорданського монастиря, рівень їх освіти, конкретно виділяються ті майстрині, які займалися гаптуванням та іконописом.

§ 4."Осередки літургійного шитва Гетьманщини." Жіночі монастирі засновувались заможними особами, опікувались гетьманами, митрополитами, впливовою козацькою старшиною. Знайдені автором в архівах матеріали доводять, що в усіх жіночих монастирях знялися на шитві. Серед них Сумський Предтечівський, Покровський Шуморовський, Макошинський Покровський, Козелецький Богословський, Кам"янський Успенський, Новомлинський дівочі монастирі та інш. Визначним центром гаптарства був Чернігівський П"ятницький жіночий монастир. З 1712 року протягом 40 років його ігуменею була Фотинія Максимовичевна. Пощастило розшукати її підписні роботи і за аналогією окреслити широке коло пам"яток цього центру.

Відомими центрами гаптування на Чернігівщині були Козелецький Богословський та Ніжинський Введенський жіночі монастирі, засновані на початку XVП ст. У Ніжинському монастирі здавна займались золотошвейною справою, а в 1848 році відкрили училище та майстерні з іконопису і гаптування. Навчання гаптарству в монастирях здійснювалось у вигляді келійного навчання, а з кінця XVШ-початку XIX ст. розповсюдженою формою стає утворення майстерень золотного шитва та училищ при монастирях. В Україні такі училища існували в Ладинському Покровському, Києво-Флорівському, Красногорському Богословському Спасо-Преображенському, Лебединському Миколаївському жіночих монастирях.

Ладинський Покровський Підгорський Пушкаровський жіночий монастир був заснований сестрою архімандрита Захарія Копистенського - Олександрою, яка була його першою ігуменею. Родина Іосафа Горденка постійно опікувалась монастирем. Архівні пошуки дали

можливість з"ясувати, що саме тут у 1754 р. на замовлення батька Іосафа Горленка його тітка черниця Анастасія створила плащаницю на смерть митрополита.

Крім Ладинського на Полтавщині центрами гаптарства були Великобудищанський Преображенський монастир, заснований у 1689 р., Благовіщенський Золотоношський, Чигиринський Свято-Троїцький, Гамаліївський Харлампіївський дівочі монастирі.

Одним з найбільших на Слобожанщині був Хорошевський Вознесенський дівочий монастир, заснований у 60-х роках XVII ст. Мистецтвом гаптування цей монастир уславився за часів ігуменства Анатолії Веревкіної та черниці Антоніни на початку XIX ст.

Українські монастирі XVII-XVIII ст. проводили велику культурно-просвітницьку роботу, були центрами освіти і мистецтва. Остаточна втрата українською церквою своєї самостійності у кінці XVIII ст. завдала значної шкоди монастирському життю і розвитку гаптарства.

Четвертий розділ "Еволюція стилю українського шитва XVII-XVIII ст." охоплює широке коло питань: загальний історико-культурний контекст та соціально-політичні чинники, що зумовлювали особливості літургійного гаптування цього періоду, аналогії з творами живопису, гравюри, іконопису, різних видів декоративного мистецтва, образотворчого фольклору, філософсько-теологічної та естетичної думки, особливості народного світосприйняття, що впливали на формування гаптування. Головна мета розділу - дати аналіз літургійного шитва як мистецького феномену, позначеного рисами яскравої національної своєрідності, художньо-образна система якого зазнавала еволюції художніх напрямків і стилів.

§ 1. "Художні особливості гаптування XVI-XVII ст." Українське гаптування XVI-XVII ст. є настільки оригінальним, самобутнім, що його не можна сплутати з шитвом інших народів візантійської сфери впливу. Це виявляється насамперед у підвищеній декоративності твору, що досягається за рахунок превалюючої ролі орнаментальних форм.

Пам"ятки гаптування XVI-XVII ст. - це зв"язок абстрактно-символічних образів іконографічної системи, що в своїй ідейній та формально-стилістичній основі споріднена з візантійською традицією і живої пульсуючої галузі декоративних форм орнаменту. Вони живились життєдайними джерелами народної творчості з його підкресле -

но декоративним ставленням до орнаменту, розвинутим почуттям міри в його побудові, органічній єдності з площиною виробу, досконалим поєднанням матеріалу і технік виконання. В основі свого художньо-образного мислення народне мистецтво зберігало праслов"янські міфологічні образи, символи, конгломерат складних взаємовпливів мистецтва Заходу і Сходу, що формував високу орнаментальну культуру, яка знайшла свій яскравий вияв у гаптарстві.

Прикладом є епітрахилі XУП ст., які за сюжетами формуються в святительські, апостольські та пророчі серії з включенням найбільш популярних місцево шановних святих. Аналіз епітрахилей XУП ст. різного іконографічного типу свідчить, що за принципом композиційної побудови постатей, їх розміщенням та співвідношенням, а головне, тією роллю, що відіграє орнамент у структурі художнього образу, ці пам"ятки можна поділити на три групи. До першої слід віднести ті, в яких рослинний орнамент виконує домінуючу роль і суцільно вкриває безперервним гнучким стеблом все тло, утворюючи своєрідні картуші, де вміщено окремі оцени (Явлення Іоакиму і Анні в епітрахилі 1640 р. з с. Пухівка) або окремі святі (епітрахиль 1674 р. з Видубецького монастиря). Другу групу становлять пам"ятки, в яких орнаментальні мотиви композиційно заповнюють лише умовний прямокутник і є ніби візерунковим заповненням між зображеннями (епітрахилі 1640, 1642, 1643, 1673, 1674 рр.). Третя група - це парні зображення в арках, що розподіляються по вертикалі окремими мотивами рослинного орнаменту. Якщо перша група побудови композиції епітрахилі мала перспективний характер і знайшла свій яскравий розквіт у гаптарстві наступної доби, як один з найбільш придатних принципів для розвитку барокових форм орнаменту, то дві останні групи вичерпали свій потенціал у межах XУП ст. і лише як віджилі старі схеми існували на початку XУШ ст.

Вивчення орнаментації рукописної і друкованої книги XУ-XУП ст. дає можливість говорити про паралельні процеси, що відбувалися у гаптарстві, а також виділити графічний і "живописний" напрямок українського шитва XУП ст. (орар 1651, 1673, епітрахиль 1640 р.). Це був останній сплеск візантійської традиції, що панувала до того часу у гаптарстві й стосувалася ідейних і формально-типологічних основ цієї законсервованої художньо-образної системи канонічного відтворення християнського культу. Якщо внутрішні

процеси саморозвитку її структура протягом XVII ст. залишалися незмінними, то зовнішні фактори формування мистецького образу поступово зазнавали змін. Дедалі відчутнішою стає роль орнаменту в декоративній організації всього твору. Саме на цьому образно-емоційному рівні відбувається асиміляція елементів різних художніх напрямків у єдиній іконографічній системі. У кінці XVI- на початку XVII ст. провідним осередком гаптарства в Україні був Львів, де формувався й утверджувався гуманістичний характер української культури, її ренесансний світогляд. Саме звідси випромінювалось сяйво ідей Відродження (В.Овсійчук).

Літургійне шитво львівського осередку XVI- початку XVII ст. відзначається високою професійною майстерністю, самобутньою художньою мовою.

З другої половини XVII ст. знамено провідного гаптарського осередку, що формує художні смаки і мистецькі напрями, як уже зазначалося, переходить до Києва і його Вознесенського монастиря. Програмним напрямком київської школи гаптарства був захист старих форм мистецтв, що диктувалося ідейними міркуваннями в умовах загостреної соціально-політичної та релігійної боротьби за утвердження чистоти "грецької" віри, її відстоювання від експансії уніатства. Гаптарство цього періоду оперувало обмеженим колом сюжетів. Характерним є певна герметичність середньовічної мистецької іконографічної системи, закритої до широких структурних нововведень.

Протягом XVII ст. найбільшого поширення в оздобленні фелонів набули Деісуси, Богородичні композиції з драматично підкресленим пафосом розв"язання теми. Художньо-типологічне вирішення цих сюжетів продовжувало найбільш давні пласти образотворчого гаптування, вироблені у попередній період. Їх композиція залишалася незмінною. В її основі лежала симетрично повторена вертикаль фігури, її спокійно-розмірений ритм. Постаті предстоячих обабіч Христа, Богоматері статичні, позбавлені індивідуальної характеристики. Виконували їх цілком площинно, без моделювання бганок одягу та частин тіла, основна увага приділялась чітко окресленому лінійному контуру. Композиційна статика, побудована на ритмі, симетрії прямокутних, видовжених фігур, лежала в основі художньо-образної системи золотного гаптування. Це підсилювалось позна-

ченістю дії в одному напрямку, підкресленням паралельності постатей відносно нижньої горизонтальної лінії опліччя.

Композиційно всі сюжети гаптування ХУП ст. - це сцени з ірреальним, позапросторовим середовищем, надчуттєвим простором, "світом у собі самому". В їх побудові ще повністю зберігається двомірний іконний простір, умовна масштабна невідповідність архітектурного тла пропорціям людини, обернута перспектива, символіка золота і срібла.

Роботи Києво-Вознесенського монастиря та його Глухівського філіалу були злетом того напрямку шитва, що розв"язував ідейно-образні настанови суто "гаптарськими" у своїй основі художньо-виражальними засобами. Це був останній етап середньовічної художньо-образної системи українського гаптарства, що зберігала свою типологічну модель.

§ 2."Гаптування кінця ХУП- початку ХУШ ст. Раннє бароко, дуалізм художньо-образної системи". Українське гаптарство на здамі століть складне, багатогранне явище культури. Його розвиток відбувається на тлі важливих соціально-економічних, політичних процесів в історії України. Кінець ХУП ст. - це блискучий період розквіту Гетьманщини, започаткований національно-визвольною боротьбою під проводом Богдана Хмельницького. Після подій 1654 року Західні землі України та Правобережжя залишились у складі Речі Посполитої. Тут відбувалися складні процеси загострення ідеологічної боротьби, наступ на православ"я. Лівобережна Україна в кінці ХУП ст. відчула себе на короткий час "самостійним організмом, здатним до політичного існування" (М.Єфіменко). Починається піднесення духовної культури, освіти, мистецтва. Процес формування національної свідомості відбувається на тлі виділення козацької старшини як привілейованої частини суспільства. Добувши про своє утвердження, вона пишно оздоблює свій побут, яскраво прикрашає одяг щедро орнаментованим золотним гаптуванням та яскравим кольоровим шитвом, опікується церквами, монастирями.

Кінець ХУП- початок ХУШ ст. - це формування національних рис українського шитва, коли оптимістичне, яскраво піднесене декоративне світовідчуття та його народно-естетичні ідеали були тим свіжим подихом, що наповнювали радісною святковістю український живопис, гаптування, шитво.

У літургійному шитві спостерігається поєднання трьох художніх систем, які співіснують поряд, маючи різні часові параметри виникнення і життєздатності. Так, ще доживали у своїй останній фазі розвитку середньовічні традиції (фелони з Деісусними, Богородичними сюжетами), водночас на повну силу звучали спокійні, класично врівноважені твори, позначені ренесансними рисами. Цей дуалізм художньо-образної системи найбільш яскраво виявився у створенні епітрахилей. В той же час у передових гаптарських осередках з пожвавленим мистецьким життям в кінці XVII ст. з"являються роботи з першими ознаками бароко.

Естетичні настанови теологічно-філософської думки доби (Д.Ростовський, А.Радивиловський, І.Галятовський, І.Максимович, Л.Баранович та ін.) яскраво виявляються у гаптуванні, у змінах іконографії, типології, стилістики.

Розширюється коло сюжетів, які дають можливість в усталені релігійні сцени вводити цілком конкретні персонажі, одягнуті в український національний одяг, замість видовжених облич з"являються округлі, з великими очима і лагідним виразом.

У позапросторове та ірреальне середовище українських гаптованих сюжетів вводяться окремі архітектурні елементи (Введення до храму, ЧІМ - 4719). В сценах "Тайна вечеря" (КПЛ - 195), "Трійця" (КПЛ - 205, ПКМ - 1405) з"являються предмети повсякденного побуту, пейзажі, портретні зображення. В організації внутрішнього простору ще зберігається площинність у побудові композиції, множинність точок зору, розташування предметів один над другим. Але вже відчутною є несвідоме намагання подолати площинність поверхні. Замість неглибокого двомірного простору і розміщення дії уздовж однієї передньої лінії, що означає єдиний, максимально наближений план, в гаптуванні на грані століть вводиться перспективне скорочення вглиб, з"являються природні пози персонажів. Споруди набувають вигляду конкретних будівель. Так, зображення Єрусалимського храму в руках Соломона перетворюється на трибанну українську церкву (епітрахиль 1674 р.), а палиця (МУОМ - 481) набуває конкретних рис Петропавлівського глухівського собору, з нагоди якого її було створено. Вся сцена "Успіння" (ЧІМ - 1173) відбувається на тлі муру з двома баштами і церквою. Серед апостолів вигаптовано кілька зображень цивільних молодих людей.

На опліччі "Зішестя Святого Духа" (ЧІМ - 1989), який, на думку автора, створено у П"ятницькому Чернігівському монастирі, серед апостолів вигаптовано дванадцять різних за своїм зовнішнім виглядом жінок у чернечому вбранні. Це репрезентує новий підхід до образу людини, її місця і ролі у суспільстві. Художньо-стилістичний аналіз та атрибуція фелону "Успіння Богородиці" (1685 р.), палиці "Покрова" (1692 р.), та "Богоматір вручає ікону" (1689 р.) дали можливість автору з"ясувати не лише з якої нагоди і в який рік вони були створені, а й те, що вони походять з Києво-Вознесенського монастиря і на всіх трьох вигаптовано портретні зображення гетьмана Івана Мазепи і його матері ігумені Марії Магдалени. Твори літургійного шитва, що пов"язані з меценатською діяльністю Івана Мазепи, позначені живим струменем, подихом стилю бароко. Нові тенденції помітні лише в окремих пам"ятках (пелена "Різдво Марії" 1682 р. та "Покладення до труни" 1689 р.), в яких виявлено ті важливі творчі проблеми та новації, що поступово розгорнулись і ускладнилися в наступний період.

З кінця XVII ст. українське гаптарство зазнає дедалі відчутнішого впливу західноєвропейської культури. Відбувається це як на синхронному, так і діахронному зрізі. На основі атрибуції пелени 1682 р. "Різдво Марії" автор доводить, що вона була зроблена Марією Магдаленою. Це перша робота, яка започаткувала на терені гаптарства перші ознаки барокової стилістики. Майстер намагається відійти від площинності й композиційно об"єднує всіх п"ятьох дійових осіб за формою кола. Пам"ятка компромісна у своїх мистецьких здобутках і є прикладом подолання уявлення про двомірну середньовічну іконну площинність і перехід до тримірного барокового зображення. Графічно виразний малюнок всієї сцени свідчить про високу професійність виконавця.

Пам"ятки літургійного шитва - це поєднання творчих спрямувань іконописців, які створювали мистецький образ, та гаптувальниць, що безпосередньо втілювали його в матеріалі. Майстрині при цьому розкривали свої здібності, виявляли ініціативу та свободу у виборі технічних засобів шитва, виявленні декоративних можливостей золота і срібла, кольорового шовку, широкого введення орнаментальних форм.

Художньо-образна система гаптування XVII ст. передбачала лінійно-площинне відтворення зображень, принципи організації шитої

поверхні, що вимагали орнаментально-декоративної розробки площин різними видами стібків (шов "у прикріп"), побудованих на світлотіньовій грі геометричних візерунків. Ця образна система шитва дає підстави вважати, що шитво на грані століть було цілком оригінальним, самобутнім видом мистецтва, оскільки створювало саме ті художні ефекти, яких можна досягти лише засобами гаптування. Техніки шитва є тими художньо-виражальними засобами, що найбільш рухливі й сприятливі до появи інновацій, які відбувались у гаптарстві. У роботі аналізуються технічні прийоми виконання, ті зрушення і зміни, що відбулись в кінці XVII- на початку XVIII ст.

§ 3."Гаптування XVIII ст. Зріле бароко." Українське декоративне мистецтво цього періоду розвивалось у складних взаємозв"язках і взаємодіях культур Заходу і Сходу, з посиленою орієнтацією на досягнення західноєвропейського стилю бароко. Маючи міцне фольклорне підґрунтя, з певними, виробленими упродовж століть морально-етичними нормами та сформованими ідеалами краси, оновлені ясністю та гармонією Ренесансу, українське гаптарство не сприйняло механічно художні настанови нового стилю. Переплавлений з місцевими традиціями, стиль бароко був тим каталізатором, що збуджував і виявляв прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості. Своєрідно трансформуючись, він перетворився в яскраво виражений національний стиль. Літургійне шитво у XVIII ст. опановує барокову стилістику. Внаслідок цього відбувається кардинальна зміна художньо-образної моделі на структурно-типологічному рівні. Це виявляється у новому ставленні до орнаментальних форм, їх трактування, широкому використанні кольору, світлотіньових ефектів золотного гаптування. Головною ознакою XVIII ст. стає формотворча роль орнаменту в загальній структурі всього художнього образу, узгодження і органічна єдність з сюжетною частиною. Підвищена декоративізація була характерною прикметою всієї художньої культури, і стиль бароко як відкрита система образного мислення був надзвичайно чутливий до цього. Саме це дало можливість Д.Чижевському відзначити, що "основна духовна риса бароко, це "декоративність". Проникнення барокової орнаментики в художню структуру релігійного сюжету сприяло підвищенню декоративності, пишності, а також приземленню високих абстрактно-симво-

лічних понять і сюжетів, надання їм життєвого вираження. Звідси і зростання у гаптуванні ХУШ ст. інтересу до конкретно-побутових подробиць, деталей інтер"єру, реального життєвого оточення, ототожнення біблійних сюжетів із сучасністю. Нарешті, це зумовлює переосмислення понять простору й часу, а відтак - переходу від площинної організації сюжету до барокового просторового середовища. Новий естетичний ідеал викликав до життя зміну як художньо-композиційних рішень, так і технічних засобів шитва (техніка "за картою"), що підкреслює металевий блиск золота і срібла, сприяє виявленню підвищеної рельєфності.

У гаптуванні чернігівської школи початку ХУШ ст. підкреслюється емоційна змістовність творів, акцентується полісемантичність зображень. Аканф, виноградна лоза вважаються обов"язковими, їх образний зміст набуває символічного трактування, пов"язаного з жертовністю Христа. В гаптарських роботах Чернігівщини вперше було започатковано принцип барокової стилістики, особливістю якого є те, що орнамент стає основним елементом формотворення, який організує всю композицію. Стилістичний аналіз пам"яток доводить, що в Чернігівському П"ятницькому жіночому монастирі в 20-х роках було створено низку робіт, які започаткували нову еру українського гаптарства з яскраво вираженими рисами національних форм мистецтва. Цей новаторський підхід виявився на всіх рівнях створення художнього образу - як у появі нових технічних засобів шитва, так і у впровадженні олійного живопису для малювання рук, облич, що було новим словом на той час, а також у розвитку художньо-композиційних засобів побудови. До кола пам"яток чернігівського осередку належить ряд пам"яток, позначених єдністю стилю, що свідчить про руку одного митця (епітрахиль 1713 р., ЧІМ - 1379; епітрахиль 1714 р. та парний до неї фелон з Думницького монастиря, ЧІМ - 1353, 1262; епітрахиль 1714 р. з Покровської церкви м. Березного, ЧІМ - 1382), а також воздух "Покладення до труни" (ЧІМ - 1796), виконаний за зразком антимінса чернігівського архимандрита Іоанна Максимовича за гравюрою І.Щирського.

Аналіз підписних робіт ігумені Фотинії Максимовичевни, їх атрибуція, зіставлення з архівними та літературними джерелами дають можливість автору стверджувати, що вони виконувались у П"ятницькому Чернігівському монастирі, а також зробити припущення, що

небуденний талант І.Ширського розкрився в царині літургійного шитва, що саме він по-новаторськи підійшов до розв"язання художньо-стилістичних завдань, які висувало мистецтво бароко перед гаптарством.

У середині 20-х років ХУШ ст. Києво-Флорівський жіночий монастир стає тим осередком, що формує художні смаки цієї доби, сприяє розбудові нових форм мистецтва по шляху утвердження бароко в його розвинутому варіанті. Аналіз доробку виявляє нове розуміння стилістики, іконографії, нові художні ідеали, спрямовані на досягнення західноєвропейського мистецтва, поєднання і органічний сплав з місцевою традицією (фелони 1726 р. - "Тайна вечеря", "Зішестя Св. Духа", "Обмивання"). Відбувається кардинальне оновлення всієї художньо-образної системи літургійного шитва. Шитво ХУШ ст. йшло шляхом втрати специфічної художньої мови і освоєння засад образотворчості, яка в конкретно-життєвих образах і середовищі передавала зміст біблійних сцен. Віднині індивідуальність митця, його смаки і уподобання зумовлюють характер робіт Флорівського осередку.

Завдяки аналізу творів гаптування ХУП-ХУШ ст. у музейних колекціях, виявлено ряд ідентичних за своєю композицією та іконографією робіт (фелони "Тайна вечеря", "Успіння" та ін.). Це дало підставу авторові знайти першоджерело походження, відділити основні стилеутворюючі зразки від вторинних, а також з"ясувати специфіку творення літургійного шитва, коли майстер робив первісну "прорись", яку повторювали у численних наступних варіантах. У зв"язку з цим, автором поставлена проблема "канону" та індивідуальних пошуків митця, відмінність творчого методу художника і вишивальниці, що остаточно переводила "прорись" у матеріал.

Період 40-60-х років ХУШ ст. - доба розквіту Флорівських майстерень, оновлення образної мови гаптарства, пов"язаної з діяльністю ігумені Олени, поглиблення зв"язків з лаврською іконописною майстернею, митці якої створювали проекти для літургійного шитва. В дисертації проведено атрибуцію та мистецтвознавчий аналіз робіт ігумені Олени, які пощастило розшукати в музеях України. Художньо-стилістичний аналіз їх свідчить про сміливу відмову від традиційних вирішень, давніх іконографічних канонів, яскраво виражену мистецьку індивідуальність у розв"язанні композицій, у

трактуванні образів (плащаниця з Михайлівського Золотоверхого собору, фелони "Собор Архангела Михаїла", "Тайна вечеря", катапетасма 1756 р.).

У роботах Флорівського центру стиль бароко знайшов своєрідну інтерпретацію. Бурхливого розвитку набуває рослинна орнаментація, форми якої наповнюються соковитістю, динамікою внутрішнього руху, посиленням об"ємно-пластичного і живописного вирішення. Вишивка гладдю різнокольоровим шовком зумовила нове розуміння трактування орнаменту. Це виявляється у відході від декоративного зіставлення локальних площин кольору і зверненні до тонкої градації колірних нюансів, застосуванні проміжних тонів для досягнення чуттєво-пластичної виразності. Це роботи Нектарії, Ніори, Агафії та інших гаптувальниць, що відзначаються яскравою індивідуальною манерою виконання.

У середині XVШ ст. у Флорівських майстернях чітко окреслилося два художньо-стильових напрямки - живописний та графічний. Перший тяжів до образотворчого в своїй основі розв"язання сюжету. Роботи цього напрямку лише розвивали, вдосконалювали і доводили до найвищих досягнень те, що було закладено в середині 50-х років у творах київської школи гаптарства. У пам"ятках другої половини XVШ ст. (фелони 1764 р. "Коронування Богоматері", "Преображення" та ін.) доводяться до абсолюту образотворчі можливості гаптарства, створюються грандіозні як за композиційною побудовою, так і за художньо-технічним виконанням зразки, в яких одночасно співіснують різночасові сюжети, демонструються нові підходи у створенні репрезентативних образів, трактуванні характеру, який подається через рух, динаміку, велика увага приділяється символіці кольору, написам. Це - багатофігурні сцени з контрастним протиставленням мас, повним освоєнням перспективи, анатомії людського тіла, підкресленням патетичності, урочистості образів, що створює враження поліфонії загального звучання.

У роботах київського осередку гаптарства простежується тотожність з творами Л.Тарасевича, які продовжували живити протягом XVШ ст. не лише образотворче мистецтво, а й літургійне шитво. Нова техніка "за картою" набуває свого найвищого розвитку і розкриття художньо-технічних можливостей, поєднується з олійним живописом.

У шитві другої половини XVШ ст. посилюється інтерес до архітектурних споруд, зображення інтер"єру, ландшафтного пейзажу з цікавими побутовими деталями (палиця 1780 р.).

Фелон 1754 р. "Успіння Богоматері" репрезентує графічну лінію розвитку літургійного шитва з орієнтацією на доробок майстрів Києво-Печерської Лаври. Вкладні роботи архімандрита Зосими Валкевича, що очолював малярню Києво-Печерської Лаври, демонструють нові підходи у розв"язанні композиції, трактуванні орнаменту, опануванні рокайлевою стилістикою. Автор виділяє ряд робіт, що належали Ніжинському Введенському монастирю і які також сприяли розвитку стилю рококо у гаптарстві.

Українське літургійне шитво впродовж XVШ ст. повністю опанувало мистецько-виражальні засоби бароко, насамперед його світське світосприйняття, що лежало в основі цієї художньої системи. В кінці XVШ ст. у гаптуванні відбуваються процеси, що зумовлюють поступове збільшення дистанції між "низовим" та "високим" бароко. Мистецтво Флорівського центру цього часу формує мистецтво еліти з яскраво вираженими аристократичними смаками. Кінець XVШ ст. - це доба поступової втрати гаптарством специфіки його "вишивальних" засад і перетворення у царину, що повністю імітує образотворче мистецтво.

У висновках підбито загальні підсумки здійсненого автором систематичного аналізу еволюції літургійного шитва протягом XVI-XVШ ст. Вперше в українському мистецтвознавстві висвітлено становлення та розвиток літургійного шитва, виділено його як художній феномен, позначений рисами яскравої своєрідності в системі українського мистецтва. Художньо-образна система українського гаптарства виявляє безперервний шлях розвитку, зберігаючи упродовж століть міцне фольклорне підґрунтя . Аналіз та атрибуція пам"яток дали можливість з"ясувати, що гаптувальне мистецтво відбивало актуальні суспільно-політичні, релігійні ідеї та естетичні настанови свого часу, пов"язані з формуванням національної свідомості, українського менталітету.

Знайдені автором невідомі до цього часу архівні документи XVI-XVШ ст., зіставлення їх з літературними джерелами, фактологічним матеріалом дозволили розкрити широку діяльність в Україні провідних осередків гаптування та іконопису.

Літургійне шитво розвивалося в єдиному руслі із загальним напрямком українського образотворчого мистецтва, насамперед іконопису, гравюри, стінопису. Про це свідчать сюжети та іконографія творів, мистецькі аналогії з роботами Л.Тарасевича, І.Ширського та ін. За ескізами митців і, в першу чергу, художників Києво-Лаврської іконописної майстерні, виконувались твори шитва в жіночих монастирях України.

Дослідження літургійного шитва виявляє, що ХУП та ХУШ ст. - це два яскраво окреслених етапи українського гаптування, які кардинально відрізняються один від одного своїми кінцевими здобутками. Якщо ХУП ст. - завершальний етап попереднього розвитку гаптарства, характерний зв"язком і продовженням поствізантійських традицій, а подекуди і ренесансних, які своєрідно переплавились і знайшли місцеве оригінальне трактування, то ХУШ ст. - доба рішучої кардинальної зміни всієї художньо-образної системи гаптування відповідно до принципів барокового світобачення.

Аналіз художньо-образної системи українського гаптування дав можливість авторові простежити стильову еволюцію художніх напрямків - Ренесансу, бароко, рококо. Дослідження іконографії, виявлення типології та стилістики літургійного шитва, розгляд його в контексті всього образотворчого та декоративного мистецтва України дозволили автору зробити висновок про те, що українське гаптарство у своєму поступі, хоч і не синхронно, а синхронностадіально, проходило ті самі стильові етапи, що й в цілому вся українська, ширше - західноєвропейська культура. Важливим висновком є те, що ці стильові напрямки - своєрідно інтерпретувались і розвивались відповідно до специфіки художньо-виражальних засобів творення гаптарства.

У гаптуванні стиль бароко виявився в пишності і розкоші декоративного оздоблення виробів, сповнених соковитості, динаміки внутрішнього руху, у новому ставленні до орнаментальних форм, їх трактуванні, насиченості символікою. У ХУШ ст. відбувається переосмислення поняття простору і часу, а відтак - перехід площинної організації до розв"язання сюжету тримірного просторового середовища, перехід від ікони до світської картини на релігійну тематику. Стиль бароко найкраще відповідав національному характеру, якнайглибше виявляв український менталітет. Інновації бароко заче-

пили найглибші структури української культури, знайшли своєрідну інтерпретацію як в народному, так і професійному мистецтві, їх національному забарвленні. Він сприяв формуванню на території Гетьманщини так званого "рушникового стилю". Своєрідно трасформуючи барокові форми, народні майстри до нашого часу донесли цей оптимістичний, наповнений соками рослинний стиль вишивки. Шиття різнокольоровим шовком настільки яскраво і повно виявило національну специфіку, що до цього пласта культури звернулися на зламі XIX та XX ст. митці українського модернізму. Саме ці два загальноєвропейські стилі - бароко і модерн на Україні здобули яскраво виражену національну специфіку, були найяскравішим виявом української ментальності.

Основні положення дисертації викладено у роботах:

1. Українська вишивка. - Київ: Мистецтво, 1993. - С. 5-50.

2. Українське гаптування XIУ-XУШ ст. (еволюція художньо-образної системи). - Київ: Наук. думка (машинопис, С. I-400).

3. Літургійне шитво України /іконографія, типологія, стилістика/. - Київ. - 1993. - С. I-321. (Деп. в ДНТБ України від 22.06.93, № II86 - Ук. 93).

4. Національна своєрідність золотного шитва кінця XУI- початку XУШ століття. - Київ. - 1993. - С. I-20. (Деп. в ДНТБ України від 01.II.93. № 2146 - Ук. 93).

5. Мистецтво бароко та українське літургійне шитво XУШ століття. - Київ. - 1993. - С. I-47. (Деп. в ДНТБ України від 01.II.93. № 2149. - Ук. 93).

6. Центри золотного шитва на Україні в XУП-XУШ ст. - Київ. - 1993. - С. I-51. (Деп. в ДНТБ України від 01.II.93. № 2148. Ук. 93).

7. Стилева еволюція українського літургійного шитва XУ-XУП ст. - Київ. - 1993. - С. I-31. (Деп. в ДНТБ України від 01.II.93. № 2147. Ук. 93).

8. Образно-символічна змістовність шитва у літургії православної церкви // Київська старовина. - 1994. № 3. - С.I-30.

9. Центри гаптарства та художня освіта // Архіви України - 1993, № 3-6. С. I-44.

10. Національна своєрідність літургійного шитва XVП-XVШ ст. // Народна творчість та етнографія. - 1994. - № 1. - С.1-24.

11. Значення орнаментів давньоруського шитва для розвитку традицій української вишивки. // Традиції народно-побутової культури українців. - Київ, Наук. думка, С. 311-330. (рукопис).

12. Українське гаптування XVI-XVШ ст. Т. П. // Українці: історико-етнографічна монографія в 5 кн. Опішня: Українське народознавство. - 1994-1995 р.

Кара-Вс

46094.9

Ав 29.436

К-21

Підписано до друку 23.11.93. Формат 60x84 1/16
Ум. друк. арк. 1.86 Обл. вид.арк. 2.0
Тираж 100. Зам. 44 1994 р. Безплатний

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України АН України
Київ-1, Грушевського, 4