

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

УДК 731.3

СИДОР ОЛЕГ ФЕДОРОВИЧ

**ТВОРЧИСТЬ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА І
УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО КІНЦЯ ХУІІ - ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ ХУІІІ ст.**

17.00.04 -- Образотворче мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

ЛЬВІВ - 1994

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Відділі образотворчого мистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М.Т.Рильського
Національної Академії наук України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства і філософії,
професор Д.В.Степовик

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Л.С.Міляєва

кандидат мистецтвознавства, доцент
Х.І.Сапоцька

Провідна організація: Інститут народознавства
Національної Академії наук України

Захист відбудеться "21" *листопада* 1994 р. о *14⁰⁰* год.
на засіданні Спеціалізованої Вченої ради Д 04.12.01 у Львівській
Академії мистецтв, за адресою: 290011, Львів-11, вул.
Кубійовича 38.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Академії.

Автореферат розіслано "20" *листопада* 1994 року.

Вчений секретар
Спеціалізованої Вченої ради
кандидат мистецтвознавства

І. Голод І. Голод

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00777189 (\$)

ім. В. Стефаника
АН України

Актуальність і обґрунтування теми. Українське малярство ХУІІ-ХУІІІ ст. давно привертає до себе увагу дослідників. Головна причина цього - його високі мистецько-естетичні вартості, національно-своєрідний характер, зумовлений поєднанням класичних уже й на той час традицій регіонального іконопису - з імпульсами загальноєвропейського мистецько-стилістичного процесу, тобто - ті важливі якісні зміни, що відбувалися у ньому при переході від середньовіччя до нового часу. Одним із видатних майстрів, у чийй творчості ці зміни особливо відчутні, був маляр кін. ХУІІ - поч. ХУІІІ ст. Іов Кондзелевич. У дисертації досліджуються життєвий і творчий шлях митця - з контексті тогочасного українського малярства. Його майстри, і серед них Кондзелевич, творчо переосмислили досягнення своїх попередників, створивши нове для України мистецтво. Незважаючи на історично зумовлений зв'язок українського мистецтва того часу з церквою, митці вводили у нього мотиви з реального оточення, значною мірою віддзеркалюючи прагнення і духовні потреби свого часу. Усвідомлення цього мистецтва із сучасної точки зору можливе лише з урахуванням розмаїтих чинників, що сприяли появі конкретного твору, аналізу усіх граней його структури. На формування мистецтва часу Кондзелевича вплинули наслідки національно-визвольної війни 1648-1654 рр. під керівництвом Б.Хмельницького, активні мистецькі взаємини України як із православним Сходом, так і з католицьким Заходом, поширення в Україні освіти, розвиток літератури, музики, театру.

Результатом цього були стилістичні зміни, що дозволяють час від сер. ХУІІ до сер. ХУІІІ ст. окреслити як дуже важливий період українського малярства, відзначений безсумнівним впливом барокко. Прокладання нових шляхів у мистецтві ХУІІ-ХУІІІ ст. - явище, загальне для Східної Європи. Особливо яскраво це втілюється у доробку Іова Кондзелевича, внаслідок чого вивчення його творчості на тлі тогочасного мистецького процесу є особливо актуальним.

Метою і завданням дослідження є:

- залучуючи невідомі дотепер дані, якнайповніше реконструювати життєвий і творчий шлях Кондзелевича;
- прослідкувати корені його зв'язків із традицією малярства різних регіонів України: Волині, Галичини, Наддніпрянщини;
- проаналізувати вперше введені автором в науковий обіг твори Кондзелевича, визначити час їх створення й окреслити місце, яке вони займають у творчості майстра;
- здійснити перегляд усього корпусу малярських творів, у створенні яких Кондзелевич приймав участь і визначити міру його індивідуальної участі у їх виконанні;

- розкрити стильову еволюцію його творчості у загальному руслі процесів, що відбувалися у другій пол. ХУІІ - першій пол. ХУІІІ ст. в мистецтві цілої України:

- виявити те нове, що вніс Кондзелевич у формування нових течій українського малярства, й ті наявні у його творах моменти, які набули розвитку згодом.

Об'єкт дослідження складас, передусім, корпус малярських творів, що належать пензлеві Йова Кондзелевича і котрі розглядаються на тлі мистецьких пам'яток кін. ХУІІ - першої пол. ХУІІІ ст. Водночас, у полі зору автора постійно перебуває література предмету, як також - архівні джерела, звідки почерпнуто ряд невідомих дотепер фактів життєвої і творчої біографії маляра.

Методика дослідження. Вказані вище завдання автор вирішував шляхом комплексного опрацювання наявного корпусу матеріалів: дослідив широке коло пам'яток малярства цього періоду у музеях Львова, Луцька, Києва, Рівного, Острога, Одесько, залучив архівні дані й історичні свідчення, простудював відповідну літературу.

Вперше про Йова Кондзелевича як про згоданого реставратора /а не автора/ Богородчанського іконостасу, заговорив В.Дідушинський у 1880 р. Цією згадкою він викликав полемічну статтю В.Лозинського. Думки Дідушинського, у тому числі й помилкові, повторив 1922 р. М.Голубець. Етапною для визначення місця Кондзелевича в історії українського мистецтва була публікація Національного музею у Львові "Скит Маніявський і Богородчанський іконостас" /1926/ зі статтями М.Драгана, В.Пещанського, І.Свєнцицького. Тут вперше зроблено спробу розглянути появу Богородчанського іконостасу на тлі суспільно-політичних умов зламу ХУІІ/ХУІІІ ст., специфіка яких значною мірою відбилася на українському мистецтві того часу. Багато які з положень цих авторів підтримав В.Січинський. А.Дублянський у 1939 р. додав до відомостей про Кондзелевича новий факт. Особа і творчість Кондзелевича привертала увагу М.Драгана й у 1940-і рр. У 1950-х рр. згадує про митця М.Кожин. М.Ватіг публікує базований на уже відомих матеріалах нарис про Кондзелевича. З 1960-х рр. спадщина майстра постійно привертас до себе увагу авторів як видань загального й довідкового характеру, так і спеціальної літератури. Г.Логвин, Ф.Уманцев, В.Свєнцицька, П.Білецький, Л.Міляєва констатують вплив на Кондзелевича місцевих традицій у мистецтві, його ознайомленість із досягненнями західного малярства, постичність і піднесеність духовного світу його персонажів, індивідуалізованість творчої манери.

Вагомий внесок у вивчення біографії Кондзелевича зробили М.Гембарович та Б.Возницький. Останній опублікував відомості

про цілий ряд малознаних й нововідкритих творів митця. Узагальненням матеріалів про творчість майстра були статті Д.Степовика. Згадки про маляра є у працях Г.Островського, А.Жаборюка, угорського дослідника Д.Руша. Помітне місце відводиться митцеві у працях П.Жолтовського.

Однак розгляд творчості митця у працях загального характеру, і навіть окремі статті про нього не знімають з порядку денного мистецтвознавчої науки питання про місце творчості Кондзелевича в українському малярстві в один із найскладніших періодів його історії. В літературі про Кондзелевича набирався немало похибок, що вимагають виправлення або уточнення. Епізодичні висловлювання у працях загального характеру не розглядають творчості маляра комплексно. Написані 10-20 літ тому, ці праці відзначаються розбіжністю поглядів на стильову приналежність творів Кондзелевича.

Наукова новизна праці полягає у тому, що автором дисертації вперше залучаються невідомі раніше твори Кондзелевича, а також архівні свідчення, що дозволяють заповнити декотрі прогалини у життєвому і творчому шляху майстра, уточнити й доповнити численні положення дослідників, що дотепер писали про Кондзелевича.

Оскільки творчість маляра пов'язана передусім з Волинню, у дисертації вперше зроблена спроба вивчення численних, наразі ще невідомих науці пам'яток волинського малярства ХУІІ-ХУІІІ ст. Узагальнення цього матеріалу дозволяє говорити про те, що провідна течія волинського малярства розвивалася тоді під впливом барокових тенденцій. Поширеність цього стилю у мистецтві цілої України підтверджується прикладами з різних її регіонів, зокрема, рядом галицьких ікон, які уперше розглядаються у дисертації.

Щодо виконаних під керівництвом й за участю Кондзелевича іконостасів, то щойно сказане наочно ілюструється вперше проведенням у дисертації загальним аналізом еволюції архітектонічної структури й характеру різби українських іконостасів епохи барокко.

Практичне значення дисертації. Проведене дослідження дозволяє з достатньою певністю говорити про Кондзелевича як провідного майстра українського барокко, чия мистецька спадщина - одна із вершин національного мистецтва. Простежена еволюція його творчості віддзеркалює загальніші закономірності українського мистецтва ХУІІ-ХУІІІ ст., ілюстровані, зокрема, станом майже невивченого волинського малярства того періоду. Аналіз волинських ікон дає можливість заповнити одну з білих плям в українському мистецтвознавстві, доповнити картину формування нового етапу українського сакрального малярства

вказаного часу, усвідомити роль і значення Кондзелевича у цьому процесі.

Апробація матеріалів дисертації відбувалася у доповідях і виступах автора на наукових конференціях в Олеському замку (25-27.IX.1986), у Кисво-Печерському державному історико-культурному заповіднику (29-30.IX.1986), у Москві (ВНДІР, 17-22.II.1987), Львові (Інститут суспільних наук, 20-22.IV.1988; МХП АН України, 19-21.XII.1990), на засіданнях Відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М.Рильського АН України.

Дисертація складається із ВСТУПУ, зміст якого викладений вище, ТРЬОХ РОЗДІЛІВ, ЗАКІНЧЕННЯ й АЛЬБОМА ІЛЮСТРАЦІЙ.

У ПЕРШОМУ РОЗДІЛІ "ХАРАКТЕР ТА ОСОБЛИВОСТІ ЗМІН В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ ДРУГОЇ ПОЛ. ХУІІ - ПЕРШОЇ ПОЛ. ХУІІІ СТ. ВОЛИНСЬКЕ МАЛЯРСТВО ЦЬОГО ПЕРІОДУ" розглядається українське малярство від сер. ХУІІ - до сер. ХУІІІ ст. Цеї столітній часовий відрізок - період значних якісних змін, викликаних як попередньою еволюцією малярства, так і суспільно-політичними обставинами в Україні. Національно-визвольна боротьба, що охопила у першій половині ХУІІ ст. Україну й розбудила сили та почуття народу, знайшла втілення й у мистецтві. Відображення цих подій вимагало нових мистецьких форм. На зміну ренесансній врівноваженості образного ладу малярства приходять бажання увічнити постійну змінність світу, передусім - багатство й динаміку духовного життя людини. Така тенденція найорганічніше могла реалізуватися у мистецтві барокко. В аналізованій період бароккові тенденції переважають не лише в українському малярстві, але і в архітектурі, скульптурі, графіці, літературі, музиці.

Тематично-сюжетний репертуар переважно пов'язаного з церквою малярства був доволі обмеженим. Тому малярі зосереджуються на розробці змістової грані твору, підкреслюючи його алегоричність, символічне значення епізодів і персонажів священної історії, у яких вгадуються земні події та люди. В секуляризації українського малярства ХУІІ-ХУІІІ ст. усе помітнішу роль відіграють безпосередні життєві враження і спостереження. Чуйно сприйнявши потреби своєї сучасності, шанобливо використовуючи рідну мистецьку спадщину, українські митці створили мистецько-естетичні вартості, що відповідали духовним потребам епохи.

Економічне поживлення в Україні ХУІІ-ХУІІІ ст. сприяло й активізації культурного процесу. Національно-визвольна війна стала ідеологічною, а багато в чому й естетичною основою українського барокко, у тому числі - й у малярстві. Нерідко явища українського барокового мистецтва вбирали у себе елементи образної мови маньєризму. Однак їх засвоєння було поверхо-

вим, оскільки світоглядні позиції маньєризму, що відобразив кризу ренесансної культури, були далекими для українських майстрів. Їх твори, змінюючись формально, зберігали значимість гуманістичного ідеалу. Митці попереднього етапу створили цілісні, класично ясні характери, для їх творів більше властивий споглядальний тип особистості. Майстри епохи барокко в естетичному освоєнні людини пішли далі.

Загострення боротьби католицизму з православ'ям, посилення реакції та шляхетського гніту на Західній Україні - з одного боку, пожвавлення економічного й культурного життя на об'єднаній з Росією Наддніпрянській Україні та її контакти з Галичиною - з другого, сприяли виникненню своєрідної духовної атмосфери барокко, а також - загальноукраїнським тенденціям у розвитку мистецтва, зокрема - малярства.

Іконостаси збагачуються новими сюжетами, цілими циклами, а канонічні сюжети - трактуються по-новому. Попереднє розуміння формальної системи іконопису як лінійно-площинної взаємодії контурів і локальних колірних плям заступається об'ємною ліпкою форми, відтворенням глибини простору, зачатками нових для українського малярства жанрів. Виразальні можливості малярства розширюються за рахунок олійних фарб, які широко вживаються й Кондзелевичем.

Висп барокко наочно проступають уже в іконостасі 1650 р. з церкви Св.Духа в Рогатині Івано-Франківської обл.: і в його декоративній різьбі, й у характері малярства ікон, особливо - ікон намісного ряду. Відображаючи естетичні запити активних тепер середніх прошарків населення, цей іконостас - типовий твір українського мистецтва сер. ХУІ ст.

Головне в українському бароковому малярстві - нове трактування людського характеру, що подається в русі, в емоційній багатогранності, так відмінній од колишніх відсторонено-усталених характеристик персонажів, "осучаснення" небожителів через надання їх ликам рис місцевого етнічного типу, зодягання в одіж ХУІ ст., перенесення дії в оточення реального інтер'єру, міста, сільського ландшафту.

Іконографія ряду нових сюжетів прийшла, - як це відбувалося й у мистецтві інших східноєвропейських країн того часу, - із зарубіжної й вітчизняної гравюри. Автор дисертації виявив кілька ікон, сюжети яких є репліками гравюр з українських стародруків. Були й протилежні впливи, коли малярство слугувало зразком для гравера.

Барокова алегоричність, ускладнено-символічний зміст проявився у символічних сюжетах "Христос - виноградна лоза", в ускладненості образної мови. Провідну роль у формуванні українського барокко у різних галузях культури належала Києву. Завдяки активній діяльності Києво-Печерської лаври й

Кисво-Могилянської академії, місто стало інтелектуальним центром України. Вслід за аналогічними явищами у літературі й графіці, тут також виникло ядро "вченого" барокового малярства, проілюструвати яке може виконаний у другій пол. ХУІІ ст. іконостас Софійського собору.

Якоюсь мірою до нього близьке й оздоблення Троїцької церкви Кисво-Печерської Лаври, що дає уявлення про головну течію українського барокового малярства. Не сприйнявши занадто ускладненої алегоричної мови європейського барокко, українські майстри переважно задовольнялися символічністю, іманентно закладеною у сюжетах Святого Письма. Бажання втілювати пафос актуальних подій, участь у них людини і багатство та складність її внутрішнього світу підказувало художникам барокове рішення композицій - з контрастним протиставленням мас і форм, з пафосом руху, з широким відкритим простором, багатою палітрою.

Деякі з цих чинників, притаманних естетичним уявленням народних мас, проявилися й у народній творчості. Одна із поєднуючих ланок народного й професійного мистецтва в Україні - ділянка орнаментальних мотивів, розквіт якої пов'язаний з епохою барокко.

Спостерігається й перехід до барокової концепції кольору: система координації рівновартісних кольорів замінюється вигонченістю й розширенням градації вальорів, широкою шкалою проміжних тонів. Активна життєва сила, що надає образам внутрішньої рухливості й динаміки характерів, відзначає роботи авторів Святодухівського іконостасу з Рогатина, малярство Білокамінського майстра і Стефана Дзенгаловича, іконостаси Софійського собору і Троїцької надбрамної церкви у Кисві, церков у Великих Сорочинцях і Березні.

Барокко, яке сплавило воедино національні традиції з елементами західноєвропейського мистецтва, було визначальною, але не єдиною мистецькою течією. Нововведенням протистояли консервативно настроєні митці, чії ікони сприймаються особливо архаїчними - при порівнянні із творами майстрів, зорієнтованих на барокове естетичне. Виділяється ще один тип ікон. Автори їх враховували велівня часу, однак залишалися більш традиціоналістськими, аніж малярі провідного напрямку (приклад такої групи - празничні іконки з Войниллова Івано-Франківської області).

Оволодівши широкими можливостями кольору, рисуку, перспективи, анатомією людини, українські малярі ХУІІ-ХУІІІ ст. глибше естетично осмислили і мистецькі втілювали образ людини. Це підвело їх до відтворення реального оточення, ілюзії світлоповітряної перспективи, до мистецького освоєння крассивду. Усе це яскраво виявляється й у роботах Кондзелевича.

Українське барокко мало вплив на мистецтво сусідніх країн, зокрема - Сербії, Болгарії, Росії, причому, мистецькі взаємодії України й Росії були двосторонньою плодотворними. Впливом російського малярства пояснюються деякі риси волинського іконопису.

Як свідчать вперше вивчені автором у музеях України твори волинського малярства, у ХУІ-ХУІІІ ст. воно переживало пору розквіту, передумовою якого були стійкі місцеві традиції іконописання. Економічне поживання сприяло появі нових та зміцненню дотихчасових міст - центрів торгівлі й культури. Регулярні контакти з Москвою, Києвом, містами Наддніпрянщини, Галичини, Польщі активізували плодотворні взаємодії й в галузі мистецької творчості. Волинь була ареною важливих подій війни 1648-1654 рр. Сони спричинили той пафос, що став фундаментом становлення барокко у малярстві Волині. Усе це вплинуло й на творчість Кондзелевича - найпомітнішого майстра з тих, що працювали тоді на Волині.

Пам'ятки давньоволинського малярства виявлені на території нинішніх Волинської, Рівненської, частково - Житомирської і півночі Тернопільської області. Однак провідними центрами були Володимир-Волинський, Острог, Луцьк, монастирі. Паралельно з традиціями високого професіоналізму, від ХУІ ст. на Волині розвивається течія, витoki якої лежать у пласті народної культури. Їй належить важлива ролі у прокладанні нових шляхів розвитку іконопису.

Нові тенденції заповнюють і малярів, зорієнтованих на освячені традицією норми, приміром, автора ікон першої третини ХУІІ ст., серед яких - виконаний 1630 р. "Георгій Місборець з житієм". Їх відзначає віртуозний рисунок, стриманий колорит, традиційне трактування образу людини, типаж якої свідчить про знайомство із російським малярством.

Напочатку ХХ ст. М.Петров відзначав наявність у ХУІІІ ст. на Волині самобутньої школи мистецтва, одна з особливостей якої - своєрідна іконографія Христа, наділеного оптимістично-життєрадісним характером й антропологічно-місцевими рисами обличчя, що втілювали нове розуміння народом естетичного ідеалу.

Північноволинським малярем (т. зв. "Малоритським майстром") створені три ікони, що зберігаються тепер у Мінську. Мабуть, північноволинський Михнівський монастир на зламі ХУІІ/ХУІІІ ст. був одним із центрів малярства, представник якого - Майстер ікон із Михнівки. Його манера відзначається і майстерністю технічного виконання, й точністю психологічного стану, втіленням у кількох його збережених творах. Епоха барокко виявляється у Майстра ікон із Михнівки у піднесеності образного ладу, глибини просторової побудови, значному тональ-

ному багатстві при загальній декоративності колориту. Ті ж риси - у створеному його товаришем по майстерні "Георгієві Зміборцю" 1684 р. При співставленні цих робіт зі згаданими іконами першої третини ХУІІ ст. явно помітні стилістичні зміни, що відбувалися у малярстві Волині.

Характер світського барокового твору має і "Георгій Зміборець" кінця ХУІІ ст. із с.Бобли, що відзначається високопрофесійним виконанням й осучасненням сюжету. Подібна стилістика властива й творам народних малярів, які приваблюють щирістю самовислову і своєрідною експресивністю мистецької мови, навіть при порушенні правильності анатомічних пропорцій чи відтворенні перспективних скорочень і глибини простору. Динаміка мистецького образу як суттєва особливість мистецтва барокко проявляється тут, передусім, у внутрішній характеристиці і менше - у зовнішньому рухові або афектованій жестикуляції ("Георгій Зміборець" кінця ХУІІ ст. з церкви м.Любомль Волинської обл., "Св.Параскева" кінця ХУІІ ст. з Камінь-Каширського та "Григорій Двослов" середини ХУІІ ст. - з Шацького районів тієї ж обл.).

Нерідко біблейським персонажам надавалися портретні риси реальних людей, і це ілюструє "Поклін трьох царів" кінця ХУІІ - початку ХУІІІ ст. - твір майстерні, що знаходилася, можливо, у районі міста Острога. Її роботам властива життєрадісність, оптимізм, суголосні до патетики барокко. Відповідно трактувався тут і сюжет "Христос - виноградна лоза", найбільш популярний в Україні від сер. ХУІІ - до сер. ХУІІІ ст. Прихильністю барокко до протиставлень і контрастів можна пояснити й поширення на Волині зображень св.Онуфрія, серед яких виділяється ікона із с.Новосілки Турійського району, датована 1750 р. В Турійському районі локалізується цілий ряд творів цього ж майстра, що відзначаються емоційністю, поєднаною із деякою зовнішньою грубуватістю манери.

Барокові тенденції проявляються на Волині як у сюжетах, близьких до мистецтва Заходу, так і в традиційно-українському - "Антонієві й Феодосієві Печерських". Однойменна ікона пензля народного маляра другої пол. ХУІІ ст. із с. Хворостів Любомльського району Волинської обл. сповнена мажорного звучання.

Сюжетний репертуар волинського малярства збагатився рядом нових мотивів. Дуже важливим моментом був той творчий потенціал, що дозволяв малярам і в традиційних сюжетах досягнути живої пульсації думки й почуттів. Автори приділяють більше уваги характеристикам окремих персонажів, відтворенню деталей оточення, доповненню основної події другорядними.

Малярі частково черпали композиційні ідеї із західного мистецтва (відповідно їх трансформували), а також із суміжних мистецтв, особливо - графіки. Відома гравюра І.Щирського "Йоан Златоуст", приміром, стала зразком для "Св.Миколая" Майстра з Ікон із Михнівки, для "Св.Василя Великого" ХУІІІ ст. з церкви в м.Турійську, для декотрих інших ікон. Значення самостійних ікон набувають життійні сцени (як "Св.Миколай рятує потопаючих" - з с.Жаднівки Корецького району Рівненської обл.). Побутовують рідко подібувані зображення св. Євстафія, Афанасія, Якова. Популярні іконографічні варіанти традиційних композицій, приміром, "Богородиця Римська", що зустрічається у різних районах Волині (в т.ч. й у Кондзелевича), а також і в Галичині. Подібні паралелі, як відображення багатоміжових культурних зв'язків Галичини й Волині - багаточисельні. Серед підтверджень контактів поміж ними - і творчість Йова Кондзелевича.

Волинське малярство у ХУІІ-ХУІІІ ст. залишається переважно анонімним. До нечисленних відомих сьогодні імен волинських малярів треба додати луцького майстра Мартина, Федора Марковича з м.Степані, Афанасія, Станіслава Михальського і його сина Томаша, Василя Головенського, кількох малярів з Острога (Маєра, Процка, Гавриловича Лазка, Духинича, Богдана, Федора, Харитона). Ряд волинських митців дотримувались архаїзуючої орієнтації, що якоюсь мірою було в тих умовах формою опору католицько-шляхетській експансії й, водночас, прагненням зберегти високий рівень майстерності місцевого мистецтва минулих століть.

Питання про конкретні центри малярства на Волині мало вивчене, але в той час українські митці мали кращі можливості працювати поза межами великих міст зі значним відсотком польського населення. Існували малярські майстерні в Михнівському монастирі, причому, сфера його впливу поширювалася й на південні землі нинішньої Білорусі. Осередки іконописання були в районах міст Турійська, Степані, Острога.

Характерними особливостями волинського малярства ХУІІ-ХУІІІ ст. був значний вплив на його характер народного світосприймання, індивідуалізація образів персонажів, їх лірична м'якість та життєствердний характер. Релігійне малярство еволюціонує в напрямі привнесення у нього особливостей портрета, побутового трактування багатьох сцен. Численні його зразки перетворюються у малярство, близьке за духом до світського. Суттєві чинники цього процесу - нова колористична система, багатство орнаментальних мотивів, розширення сюжетного репертуару. Яскравим прикладом цих змін може служити творчість Йова Кондзелевича.

Реконструкції життєвого шляху й освітленню першого волинського періоду діяльності маляра присвячений 2-ий РОЗДІЛ „ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА. РАННЯ ТВОРЧІСТЬ І ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ МАЙСТРА”, який узагальнює уже знані відомості про митця, а також і вперше введені автором у науковий обіг. Згідно опублікованого М.Гембаровичем фрагменту із протоколу візитації Білостоцького монастиря, Кондзелевич народився біля 1667 р. у м.Жовкві - осередку українського малярства і різьби, помітному культурному центрі Галичини. Як можна здогадуватися із певідомого дотепер пізнішого впису Кондзелевича до Помянника Скиту Манявського, батьки майбутнього митця мали імена Андрій і Текля. У рідному місті він міг отримати перші уроки майстерності в Ю.Ш.Імоновича-Семигиновського, І.Рутковича, познайомитися з малярством М. Альтомонте, інших західноєвропейських майстрів.

Приблизно 1686 року Кондзелевич приймає монашій постриг, мабуть - у Білостоцькому монастирі недалеко Луцька, ієромонахом якого він був понад п'ятдесят літ (ієрейські свячення отримав біля 1693 р.) . Тут довгий час містилася резиденція єпископів, обитель була одним із осередків культури й освіти, поряд із давніми і знаними на Волині Пересопницьким і Загорівським монастирями. З Білостоком пов'язаний перший етап творчості Кондзелевича (іконостас монастирської церкви), а в Загорівському монастирі два рази працював Кондзелевич над значними замовленнями. Мабуть, однією з причин монашого постригу Кондзелевича була гарантована там можливість творчої діяльності, а саме Волинь могла приваблювати його як один із оплотів православ'я.

Виявлений недавно на рукописному Ірмологіоні 1687 р. автограф Кондзелевича свідчить, що наприкінці 1680-х - на початку 1690-х років митець перебував у Турійську, де існував осередок іконописання, і де молодий маляр удосконалював свою професійні навикі.

В середині 1690-х рр. Кондзелевич працював у Загоріві: збереглося два стилістично ідентичних вівтарі, один з яких (тепер - в Національному музеї у Львові) підписаний митцем 1696 р., а другий був обстежений автором дисертації у церкві с.Хорів Волинської обл. Вівтарі завершують перший період творчої діяльності і передують головному творінню майстра - т.зв. Богородчанському іконостасові.

Він створювався для Скиту Манявського у Прикарпатті, від 1698 - до 1705 р. Наочні паралелі між ним і малярством Наддніпрянщини свідчать про контакти Кондзелевича із Києвом. Опосередковано на користь цього промовляє і сам факт

запрошення майстра до Скиту Манявського, що постійно утримував тісні зв'язки з Києвом.

Паралельно із виконанням іконостасу Кондзелевич обновляв тут давню ікону св. Миколая, працює над іконами (можливо - й над цілим іконостасом) у с.Свистілиньки Рогатинського району на Івано-Франківщині, створює мало знану наразі ікону Спаса із підписом: "ІОВ / ВО СКИТІ / року 1705". Перебування у Скиті з його високою духовно-моральною атмосферою мало помітний вплив на формування громадянської й етичної позиції Кондзелевича.

Вона проявилася уже на Волині, де митець, після завершення праці у Скиті, вибирається ігуменом Луцького Братського монастиря, а Братство відіграло помітну роль своєю суспільною і культурно-просвітницькою діяльністю. Активна участь у справах Братства забирала багато часу в Кондзелевича-майяра. Якраз у цьому сенсі період кінця 1700 - початку 1710-х рр. дотепер виглядав білою плямою у його біографії. Сьогодні ж можна вважати безсумнівним, що й тоді Кондзелевич виконував іконостаси, рештки яких виявлені на Волині - в с.Городище біля Луцька та у м.Локачі.

В 1722 р. Кондзелевич завершив іконостас для церкви Загорівського монастиря, що незадовго перед тим прийняв унію. У ці роки уніатська церква отримує на Волині значну перемогу. Кондзелевич, людина з усталізованими життєвими принципами й переконаннями, очевидно, з болем повинен був сприйняти це руйнування своїх світоглядних і суспільних ідеалів. Можливо, це було одним із чинників, які призвели до деякого спаду майстерності у творчості останнього періоду (1720-1730-і рр.), до певного ослаблення внутрішньої одухотвореності, властивої працям попереднього періоду. Окремі твори ("Нерукотворний Образ" 1722 р., "Розп'яття з пристоячими" 1737 р.) безперечно мають на собі печать трагічних роздумів митця і людини.

Ми, безумовно, знаємо лише частину творчої спадщини майстра. Як свідчить різьблене вівтарне обрамлення з підписом Кондзелевича (в с.Махнівці Золочівського району на Львівщині), він міг і проектувати вівтарі, а то й цілі іконостаси. Можливо, він був автором іконостасу для Братської Хрестовоздвиженської церкви у Луцьку, а в 1720-і роки був задіяний при оздобленні Луцької кафедральної церкви, що саме тоді реставрувалася.

В 1737 р. для Спасопреображенської церкви у с.Черчиці під Луцьком 70-літній майстер виконав на полотні "Розп'яття з пристоячими", а три роки згодом ще просить виділити йому учня. До похилого віку зберігши творчу енергію, він намагався до кінця виконати свій обов'язок перед мистецтвом і перед

своїм сумлінням. Останні роки життя він, напевно, провів у Білостоцькому монастирі, з яким пов'язаний і початок творчості майстра.

Після прибуття сюди біля 1686 р. Кондзелевич наприкінці 1680-х років прийняв участь у створенні іконостасу для церкви монастиря. Після цього він був у Турійську, де не пізніше 1689 р. відбув якусь форму вдосконалення своїх фахових навиків, оскільки ряд ікон, знайдених у нинішньому Турійському районі, виявляють паралелі з вівтарями, що створені Кондзелевичем вже 1696 р. у Загоріві.

З ранніх ікон, створених Кондзелевичем для Білостока, уцілїли: "Богородиця Елеуса", "Успїння Богородиці", "Зїшестя св. Духа", а також - шість ікон з побудійокими зображеннями апостолів (фрагмент Деїсусно-апостольського ряду). У межах загальноприйнятої композиційної схеми при зображенні апостолів (Марка, Андрія, Варфоломія, Іоана, Якова й Симона) Кондзелевич втілює своє уявлення про морально-етичний ідеал людини. Увага до внутрішньої характеристики образів сприяла їх індивідуалізації, яка надає євангельським персонажам переконливої життєвості.

Засади нового розуміння сакрального мистецтва, принципово інші (порівняно з попередньою епохою) стильові й техніко-технологічні ознаки притаманні більшості праць Кондзелевича, у тому числі - створенням для Загорівського монастиря у 1696 р. двом вівтарям. Зі спеціальної літератури відомий той, що зберігається у Львові, а другий перебуває у церкві с.Хорів Локачівського району Волинської області, і вперше вивчений автором. Віртуозна ажурна різьба утворює на кожному вівтарі пишній декор для двох десятків різного розміру й форм малярських композицій. Творчі прагнення маляра й різьб'яра цілком співпадали: вони продовжили співпрацю в Богородчанському іконостасі. Кондзелевич брав участь у проектуванні загального укладу вівтарів й іконостасів, а також характеру їх різьби й форм окремих клейм, оскільки малярство дуже органічно вписано у складну конфігурацію призначеного для них місця.

Центральні ікони вівтарів не збереглися. У вівтарі з Національного музею у Львові нею була, напевно, "Богородиця з дітями" (Одигітрія або ж - Елеуса), бо зображення верхньої частини вівтаря тематично пов'язані передусім із історією Богородиці. В одному з клейм звертає на себе увагу незвичний іконографічний варіант Нерукотворного Образу, плат із яким підтримують Федір Гирон і Федір Стратилат. Це можна пояснити тим, що замовником вівтаря був Феодосій (Теодор) Волинець, соіменник святих воїнів, а також і бажанням закликати до військової стійкості у складних обставинах того часу. Аналогічна причина

й у широкій популярності на Волині у ХVII-ХVIII ст. композиції "Св. Георгій Змієборець".

Центральною іконою вітвара з Хорова було, мабуть, зображення св. Миколая, оскільки у ряді клейм, що оточують профіму для неї, містяться життєві сцени цього святого. Іконографічний ряд вітвара включає зображення, що є рідкісними або ж такими, що відомі в українському малярстві лише на цьому прикладі (святий Афанасій та Кирило Александрійські, "Дванадцятилітній Ісус серед книжників у храмі", св. Ісронім, Діонісій Ареополіт тощо).

Твори Кондзелевича приваблюють нероздільним сплавом глибокого змісту й майстерного формально-пластичного виконання. Професіоналізм митця змушував висувати припущення про його навчання за кордоном. Скоріше всього, він отримав міцну основу майстерності у Жовкві, а вдосконалювався на Волині, невпинно працюючи над своїм всестороннім зростанням.

Уже ранні роботи Кондзелевича демонструють анатомічно правильний рисунок, впевнену постановку фігур, вміння справлятися з різними ракурсами обличчя, рук, тіла, з положенням й позами фігур. Композиції його продумані, персонажі вдало розміщені у середовищі реалістично потрактованого краєвиду, або ж в інтер'єрі приміщення.

У ряді випадків зовнішня динаміка несподівано переплетена з поетично тонким характером декотрих персонажів. Ця властива для мистецтва барокко прихильність до контрасту буде проступати у Кондзелевича і згодом. Протиставлення етичних характеристик людей здійснюється Кондзелевичем без гротескного підкреслення рис негативних персонажів, які у нього завжди являють собою людей із ренесансно розвиненим почуттям власної значимості. Однак наближчий ідеалові Кондзелевича - тип задумливо-поетичної натури. У створеній ним образній галереї переважають різні варіанти якраз цього характеру. Такими є і великомучениці Катерина й Варвара, що значною мірою повторюють іконографію царівни на іконі останньої чверті ХVIII ст. "Св. Георгій Змієборець" із с.Бобли Турійського району. Можливо, у майстерні її автора і вдосконалювався Кондзелевич під час свого перебування в Турійську.

Якщо у типажах Білостоцького іконостасу переважають округлі лики, часто з короткуватими носами й невеликими очима, то тепер дещо видовжується овал лица, а також і форма правильного, з легкою горбичкою, носа. Широко розкритими робляться очі, контур яких часте наближується до овалу. Персонажі переважно мають невеликі повні уста, порівняно великі вуха, делікатні кисті рук з тонкими пальцями. Більше уваги надається рисункові, але він перебуває у гармонійній

рівновазі з можливостями вислову кольору. Колорит Кондзелевича значною мірою будується на тональній розробці кольору.

Кондзелевич поєднав досягнення західного малярства з глибокою змістовністю, одухотвореністю образів, створивши тим самим непроміняючі мистецькі вартості.

Аналізу Богородчанського іконостасу присвячено 3-ій РОЗДІЛ ("МАЛЯРСТВО ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА У СКИТИ МАНЯВСЬКОМУ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ БАРОККОВИХ ІКОНОСТАСІВ НА УКРАЇНІ"). Процес формування високого іконостасу з багатьма композиціями й однофігурними зображеннями завершився в Україні у ХУІ ст. Це відкрило перед митцями нові можливості у тематично-сюжетному репертуарі, у прагненні до розмаїття образних характеристик, а тим самим - і введенні до структури твору безпосередніх спостережень реального життя.

Органічно поєднуючи малярство й архітектонічно-різьб'ярську конструкцію, іконостас став переконливим показником стильових змін при переході від ренесансних до барокових форм. Властива для барокко динаміка внутрішнього світу у малярському зображенні людини посилюється рухливістю декоративних форм обрамлень. Контрастні характеристики персонажів мають підтвердження й у поєднанні (чи - співставленні) розмаїтих зображень ікон. Масивність загальної площини іконостасу перегукується з традиційно-величавими позами небожителів і контрастує з напруженням пластики окремих частин різьби. Якщо у раних іконостасах домінувало малярство, то у барокових комплексах ХУІ-ХУІІІ ст. архітектонічно-декоративна структура - неодмінний компонент створення мистецького образу, рівноправний, а то й провідний компонент синтезу різних видів мистецтва. Найдавніший зі збережених - іконостас 1630-х рр. у церкві с.Грибовичі Великі біля Львова, що має чітку ордерну систему ренесансного членування, з доволі площинною різьбою. В ансамблі з П'ятиницької церкви з'являється уже наскрізна (ажурна) різьба, яка використовується більш щедро, а картуші пророчого ряду набувають досить вибагливого рисунку. Ренесансна основа цих комплексів проявляється у стриманому характері декору й у рівновазі горизонтальних і вертикальних членувань.

Стильові зміни помітні і в іконостасі 1650 р. церкви св. Духа в Рогатині; ікони намісного та деісусно-апостольського рядів поміщені в глибокі, соковитої різьби обрамлення, з'являються окремо поставлені круглі різьблені колонки на волютованих консолях і завершені виступами (рескриповками) антаблемента. Утворені при цьому світлотіньові ефекти порушують геометризм членувань, надаючи переддвітарній стіні динамічної пластичності.

Ці риси послідовно проявилися в архітектоніці пізніших іконостасів, особливо - у Наддніпрянській Україні ХУІІІ ст. Вони є своєрідним і високомистецьким втіленням стилю барокко. Наскрізно-різьблена площина іконостасів Східної України здавалася золотоканною завісою, у якій простежується наростання динаміки архітектурних форм у напрямку до центра, посиленою центральною вертикальною домінантою. Збільшується розмаїття в обрисах форм, з'являються кручені колонки. Розвиток цих принципів демонструє і Богородчанський іконостас, виконаний під керівництвом Йова Кондзелевича.

Типологічно близькі до пам'яток Придніпров'я, західноукраїнські комплекси більш стримані у насиченні декором іконостасної стіни, її не відзначаються такою нестримною динамікою форм, як їхні аналоги з Київщини чи Полтавщини. Послідовне виділення центра вертикальним акцентом і декоративними елементами, відхід од чітких горизонтальних членувань демонструють ансамблі з Буська, Поморян, а особливо - створені майстрами із Жовкви переддвітарні стінки у селах Завадові, Смолині, Підгірцях, Скориках. Їхні шедеври - іконостаси Троїцької церкви в Жовкві, Миколаївської - у Бучачі, втрачений монументальний ансамбль із с. Краснопуці. Бароккові іконостаси Західної України зберегли конструктивну прозорість побудови, незважаючи на багатство і сладисть декору. У цілому ж і в них знецінюється властивість лінії окреслювати прості форми. Вони позбуваються чіткої означеності ліній і площин, створюють враження рухомої змінності, коли елементи цілого не сприймаються відокремленими, а сплітаються у динаміці великої "надформи".

Досконалість українських іконостасів виявила вплив і на декоративне мистецтво сусідніх народів: Білорусії, Росії, Польщі.

Богородчанський іконостас у хронологічному і стилістичному сенсі стоїть посередині розвитку барокко в українському мистецтві. Зберігаючи ренесансну традицію із тяжінням до окресленості форм і чіткого структурного поділу, він усе ж таки насичений різьбою, особливо - у центрі: кручені колонки, картуші складної конфігурації, волотоподібні форми і типові для барокко розрізані фронтони.

Найскладніша архітектонічна структура, найбагатша різьба і довершене малярство - у намісному ряду. На пределлах його шести ікон містяться вісім невеликих композицій. Над дяконськими дверима і розташованими побіч них чотирма іконами - також невеликі композиції в оточенні різьби. Подібне збагачення структури намісного ряду відоме нам лише на прикладі Богородчанського іконостасу.

Розташовані **ЛНБ ім. В. С. Степанів** вратами "Нерукотворний Образ" слугує переходом до празничного ряду, у центрі якого - **АН України**

“Тайна вечера”. Центр третього яруса займає фланкований крученими наскрізнорізьбленими колонками “Деїсус”, під яким - невелике, видовжене по горизонталі “Моління про чашу”, а по його боках - по три півкругло завершені ікони, на кожній із яких - два апостоли. Четвертий ярус складають картуші з “Богородицею Знаменням” (над “Деїсусом”) і, - над обидвома половинками апостольського ряду, - по три картуші із зображеннями одного, двох і трьох пророків. П'ятий ярус іконостасу - це закріплене на картуші зі “Знаменням” вирізане по контуру “Розп'яття з пристоячими Богородицею та Йоаном”.

Зберігаючи традиційну основу, структура Богородчанського іконостасу має суттєві своєрідні риси: включення у площину намісного ряду невеликих композицій, незвичне розміщення картушів пророчого ряду, а особливо - подібні до самостійних вітгарів бокові композиції “Успіння Богородиці” й “Вознесіння Господнє”. Кондзелевич виступає тут одним із перших в Україні виразників властивого для барокко прагнення до “великого” стилю, реалізованого, зокрема, у популярних тоді на Заході монументальних вітгарних образах.

Поставлені митцем дати (1698 і 1705) визначають початок і кінець роботи над іконостасом, причому, вирізьблена в левкасі разом із орнаментом перша дата й підпис Кондзелевича може свідчити, що майстер власноручно різьбив орнамент на тлі ікон намісного ряду. Не виключено, що він приймав участь і в проектуванні архітектонічної структури та форм декоративної різьби іконостасу, отже, масштабність його мистецької індивідуальності ще більше зростає.

Дотепер видається невирішеним важливе питання про міру індивідуальної участі Кондзелевича у виконанні малярства Богородчанського іконостасу. Демонструючи безсумнівну єдність стилю, воно створене не самим лише Кондзелевичем. Його роботи намагалися визначити В.Пещанський і Б.Возницький, приписуючи майстрові ряд композицій. Проте внаслідок різних причин поза увагою залишилися композиції, що безперечно належать пензлеві Кондзелевича. Окрім того, недавно виявлені й уперше вивчені автором раніше невідомі твори майстра розширюють наші знання про манеру маляра й уточнюють оцінювальні критерії при визначенні авторства Кондзелевича щодо складових частин Богородчанського іконостасу.

Детальне їх вивчення дозволяє приписати Нову Кондзелевичу: всі шість великих ікон намісного ряду й дияконські двері; композиції над іконами намісного ряду - “Коронування Богородиці”, “Увірування Фоми”, “Зцілення розслабленого”, “Христос і самарянка”, “Старозавітна трійця (Гостинність Авраама)”; на пределлах - “Апостоли при гробі Богоматері”, “Похорон Антонія Печерського”, “Зустріч Марії та Єлисавети”, “Христос і Нико-

дим", "Явлення Христа в Еммаусі", "Спокуса Христа в пустині"; всі зображення на внутрішніх площинах обрамлення ікон "Богородиця з дитям", "Спас", "Антоній і Феодосій Пежерські", "Воздвиження Хреста" й на одвірках царських врат; "Нерукотворний Образ", "Тайна вечеря", "Молитва про чашу", "Деїсус", "Богородиця Знамення", "Розп'яття з пристоячими". Кондзелевич, безперечно, виконав лики постатей апостольського ряду, а, можливо, й окремих пророків. Настільки значний за об'ємом роботи внесок Кондзелевича легко пояснюється восьмилітнім періодом часу між крайніми датами створення іконостасу.

Талант митця проявився тут у втіленні складного світу почуттів й одухотвореності персонажів, у високому фаховому рівні виконання. Порівняно з іконами із Білостока, пропорції людських фігур стали витонченішими навіть якщо говорити про найбільш традиціоналістські "Спаса" й "Богородицю з дитям" (з намісного ряду). Інші частини ансамблю менше зорієнтовані на узаконені традицією форми. Фігури - при їх стрункій легкості - набувають вагової матеріальності і впевненої стійкості. Точність рисунку надає їм вільного розміщення у просторі, позбавляє ієратичної непорушності. Майстерно відтворено одяг, з передачею щільності різних матеріалів, мальовничості бганою.

Кондзелевич випрацьовує індивідуальні особливості зображення очей, носа, уст. Ці властиві для нього й надалі прийоми можуть слугувати одним із орієнтирів при атрибуції й подальших творів майстра. Значної уваги надає він виразності очей, що віддзеркалюють і динаміку внутрішнього світу людини. Подібне враження посилюється статичністю фігур й напруженням їх духовного життя ("Антоній і Феодосій Печерські").

Поширена в Україні схильність до алегорії й символіки проявилася, зокрема, в ускладненні структури ікони "Воздвиження Чесного Хреста" із Богородчанського іконостасу. Можливо, таке її вирішення було підказане Кондзелевичу ілюстраціями "Требника" 1646 р. (Київ, друкарня Лаври). Зображені на іконі ієрархи наділені безперечно портретними рисами. Не маючи нині безсумнівних доказів щодо праці Кондзелевича у жанрі станкового портрета, все ж таки зі значною мірою вірогідності можемо припустити існування портретів його роботи. Зокрема, пензлеві Кондзелевича можна приписати втрачений тепер портрет Сучавського митрополита Досифея, а також - портрет Єрусалимського (насправді - Константинопольського) патріарха Якова з Національного музею у Львові.

Що стосується ікони "Воздвиження...", то внаслідок "багатожетності" її композиція ілюструє кілька аспектів творчих інтересів митця: портретні характеристики персонажів; сцени,

дія яких розгортається в інтер'єрі (зображення семи таїнств) й на тлі краєвиду ("Зняття з хреста"), причому, характер трактування краєвиду суголосний до події духовного життя людей.

Іконографічний склад іконостасу розширюється мініатюрними зображеннями на широких внутрішніх гранях обрамлень чотирьох ікон намісного ряду: пророків - при іконі "Богородиця з дитям", апостолів - при "Спасі", пустельників - при "Антонії та Феодосії", старозавітними та євангельськими сценами - при "Воздвиженні...". В останніх приваблює впевнена майстерність компоювання, точний рисунок, соковите малярство, що перетворюють їх, фактично, вже майже у картини, де релігійний сюжет potrаkтований як суто життєва ситуація у такому ж реальному оточенні. Мітець знайомий із жанровими особливостями натюрморту, вміє по-малярськи соковито й свіжо передати ландшафтну панораму, перспективу й просторову глибину. Тим самим Кондзелевич успішно розвиває вже існуючу в Україні традицію. Головне для нього - засобами малярства втілити людсько-етичний аспект Євангелії, що ввібрала у себе життєвий досвід і мудрість багатьох поколінь, передати розуміння кожного значного мистецького образу як інструменту емоційного й інтелектуального спілкування між поколіннями людського роду. Звідси впливає й відчуття безперервної тривалості внутрішнього життя персонажів Кондзелевича, динаміка їх психологічної характеристики. Бароккове розуміння мистецького образу посилюється зовнішньо-формальними ознаками декотрих творів, зокрема - їх трактуванням як віварів - улюбленого виду малярства барокко. Однак у роботах Кондзелевича зберігаються й традиції Ренесансу, особливо - в композиційній побудові.

У Богородчанському іконостасі (приміром, в "Успінні") зображено дуже багато персонажів, рухи яких уміло аранжовані, а загальне ускладнення й укрупнення композиції, прагнення до монументалізації - ще одна риса бароккової орієнтації Кондзелевича. Показове порівняння апостольських рядів Богородчанського 1698-1705 рр. (роботи Кондзелевича) і Жовківського 1697-1699 рр. (пензля Івана Рутковича) іконостасів. Майже одночасні, стилістично вони належать до різних епох українського мистецтва. Цілісні й окреслені характеристики персонажів Рутковича зумовлені ще ренесансним антропоцентризмом. Апостоли ж Богородчанського іконостасу зображені у змішній, перехідній моменті душевного стану, що виражено й у зовнішньому русі, в динаміці неспокійного ритму банок одягу. Настільки ж показова і сама конструкція цих апостольських рядів у цілому, й особливості малярської техніки. На відміну од локальної колірної плями у Рутковича, палітра Кондзелевича відзначається більшою

тональною розтяжкою кольору. Для Кондзелевича внутрішній світ людини - лише складова частина всезагального цілого, його змінності, конфліктності його стану та зовнішніх обставин (апостольський ряд, "Успіння Богородиці", "Тайна вечере"). Характеристики дійових осіб у Кондзелевича - підкреслено емоційні, хоч і без зовнішньої афектації.

Характерна особливість малярства майстра - широке використання архітектурних та інтер'єрних мотивів, частина із яких безперечно спричинена конкретними, реально існуючими об'єктами, п'ї міром, Успенським собором Клево-Печерської Лаври.

Очевидно, у найбільше змістовно насичених частинах іконостасу ("Воздвиження" й "Антоній і Феодосій", разом із мініатюрами довкола них на обрамленні) замовники і маляр заклали ідеїну програму ансамблю, пов'язавши її з прославленням непорушності основ православ'я та апологією монашества, піднесенням до рангу еталона певних морально-етичних якостей, втілених в образах відданих своїм ідеям пустельників. В умовах посиленої шляхетсько-католицької експансії апеляція до прикладів подвижництва, морального самовдосконалення, високих етичних чеснот далеко переростало вимоги релігійно-дидактичного порядку, набувало широкого громадянського звучання.

Прагнення виявити кращі вартості людини притаманне малярству Кондзелевича упродовж цілого його шляху, що проявляється й на прикладі вперше вивчених автором фрагментів іконостасів із с.Городище й м.Локачі. З уцілілих у с.Городище Кондзелевичу належить малярство на одвірках царських врат й обох дяконських дверей (Василій Великий, Іоан Золотоуст, півфігури св.Миколая та Григорія Богослова, постаті св. Стефана, Лаврентія та двох ангелів зі знаряддями мучеництва Христа, "Нерукотворний Образ", серафими) та центральна ікона деіусно-апостольського ряду (усі - в колекції Волинського краєзнавчого музею). Крім того, в нинішньому іконостасі церкви с.Городище є невідомі дотепер намісні ікони Богородиці Одигітрії та Спаса, що походять із того ж комплексу роботи Кондзелевича. Напевно, він був створений в 1710-і рр., після роботи у Скиті Манявському, бо тут помітна певна іконографічна залежність від Богородчанського іконостасу. Однак центр деіусно-апостольського ряду являє собою незвичну (за іконографічними ознаками) для цього яруса й видатну за силою психологічного виразу ікону Христа, що сидить на веселці. Вона прикметна і впевненістю рисунка, гармонійністю колориту, тонким моделюванням форми.

До 1710-х рр. слід відносити і створення іконостасу, ікони із пророчого ряду якого виявлені у м.Локачі. В погрудних зображеннях пророків Кондзелевич йде шляхом психологізації обра-

зів, що в образі Ісаїї, приміром, досягла дивовижної полум'яності душевного піднесення. Скоріше всього, тим же періодом треба датувати ще дві невідомі дотепер намісні ікони (Богородицю з дитям та Спаса) Кондзелевича, що збереглися у Святогеоргіївській церкві у м.Дубно (на "Сурмичах"), а також - ікону з проникливим образом Богородиці Елеуси, що зберігається у церкві в Білостоку, й композиційно повторює однойменну ікону з раннього, "Білостоцького" періоду творчості.

Остання відома нам значна за обсягом мистецька робота майстра - завершений 1722 р. для Загорівського монастиря іконостас. Кондзелевич виконав тут: "Спаса", "Богородицю з дитям"(типу "Римської"), "Різдво Марії", "Введення у храм", дяконські двері із зображеннями ангела-хоронителя й архангела Михаїла, що перемагає сатану, "Нерукотворний Образ", Деїсусно-апостольський ряд. Участь Кондзелевича безсумнівна й у декотрих композиціях під іконами намісного ряду (на пределлах).

Хоча окремі твори цього ансамблю уступають одухотвореності образів Богородчанського іконостасу, Кондзелевич тут робить новий крок у напрямку поєднання з іконою елементів світського малярства, що найбільше відчутно в композиціях намісного ряду "Різдво Марії" та "Введення у храм". Але й тут Кондзелевич, як і давніше, здатний проникнути у глибини людської психології, створити проникливий твір мистецтва ("Нерукотворний Образ"). Це стосується й "Розп'яття з пристоячими" 1737 р. - останнього відомого сьогодні датованого твору видатного митця.

Твори останнього періоду творчості Кондзелевича підтверджують тезу про еволюцію його індивідуальної манери у напрямі до нового трактування сакрального малярства, що цілком узгоджувалося з еволюцією основної течії українського малярства першої пол. ХУІІІ ст. Іконостас 1722 р. (передусім малярство дяконських дверей) свідчить на користь і думки про посилення у творчості Кондзелевича бароккових тенденцій, простежуваних й у зовнішньо-візуальному вирішенні композиції, в характері рисунку й колориту, а передусім - у внутрішній динаміці характерів дійових осіб на іконах Йова Кондзелевича.

ВИСНОВКИ підсумовують зміст дисертації, суть якого зводиться до наступного. Середина ХУІІ ст. була ознаменована в Україні переможним завершенням національно-визвольної боротьби, що стала каталізатором формування українського барокко у малярстві, як і в інших видах мистецтва. Одним з найпомітніших його майстрів на зламі ХУІІ/ХУІІІ ст. був Йов Кондзелевич, творчість якого віддзеркалює характер процесів, що відбувалися в українському мистецтві.

Основою українського барокко були місцеві традиції, але воно розвивалося і внаслідок взаємодій з культурою сусідніх народів. Прагнення барокко до ансамблевості, до синтезу різних мистецтв відчутно проявилось в еволюції українських барокових іконостасів, що поєднують декоративну різьбу й суголосне до неї малярство. Важлива ознака українського барокового малярства - нове розуміння людського характеру, його динаміка, поєднана з пошквалюванням і форми, яка сприймається візуально. Структура ікони збагачується введенням у неї ряду досягнень західноєвропейського малярства: не лише жанрово-сюжетних моментів, але й професійно-технічних навиків.

Такий процес охопив різні сфери культури цілої України, однак у ХУІІ-ХУІІІ ст. набувають своєрідності й регіональні осередки малярства, зокрема - на Волині. Тут остаточно сформувався як митець Йов Кондзелевич, котрий отримав уроки мистецтва отримав в Галичині, був знайомий з мистецькою традицією Києва, як і - з творами західноєвропейського малярства. Переосмисливши ці імпульси, Кондзелевич створив високі мистецько-естетичні вартості, втілював життєво правдивий, психологічно складний внутрішній світ людини, помістив своїх персонажів у реалістично-конкретне середовище, використавши для цього досконало засобні можливості композиції, кольору, рисунку, нові сюжетно-тематичні вирішення.

Незмінно присутня у творіннях Кондзелевича висока морально-етична програма найповніше реалізована художником в синтетичній формі вівтаря й іконостаса, передусім - у Богородчанському іконостасі. У виконаних самим художником найважливіших частинах цього ансамблю повною мірою проявилася професійна майстерність Кондзелевича, оригінальність його мистецької манери. Динамічність, внутрішня напруженість духовного світу образів Кондзелевича, у поєднанні з особливостями формального втілення, логічно вводять творчість майстра у мистецтво українського барокко другої пол. ХУІІ - першої пол. ХУІІІ ст.

Йов Кондзелевич - тип митця в Україні, породженого умовами ХУІІ ст., коли діячі культури беруть участь у суспільному житті сучасників. Це живило творчість Кондзелевича передовими для його часу ідеями, забезпечувало його творам активну емоційну дію на людей того часу. Єдність глибокої змістовності і високої майстерності формально-пластичного втілення у творах Кондзелевича забезпечило його спадщині велику історико-пізнавальну й мистецько-естетичну вартість, що зберігає своє значення дотепер.

Основні положення дисертації висвітлені у наступних публікаціях:

1. Міські краєвиди й інтер'єри у творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. - Київ, 1983. - С. 67-73.

2. Рогатинської церкви св.Духа іконостас // УРЕ, II вид. - Т. 9. - Київ, 1983. - С. 417.

3. Художня спадщина Йова Кондзелевича // Образотворче мистецтво. - 1985, # 5. - С. 29-30.

4. Орнаментальні мотиви в давньому українському малярстві // Народна творчість та етнографія. - 1985, # 5. - С. 53-57.

5. Шедевр волинського малярства // Образотворче мистецтво. - 1987, # 3. - С. 29-30 (у співавторстві).

6. Йов Кондзелевич і Хрестовоздвиженське братство в Луцьку // Прогресивна суспільно-політична думка в боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні: Тези республіканської науково-теоретичної конференції, 20-22 квітня 1988 р. - Львів, 1988. - С. 143-145.

7. Волинське малярство ХУІІ-ХУІІІ століть // Образотворче мистецтво. - 1988, # 2. - С. 18-21.

8. Очима народу // Вітчизна. - 1988, # 11. - С. 201-205.

9. Еволюція українського барокового іконостасу // Мистецькі студії. - 1991, # 1. - С. 28-34.

SYDOR Oleh Fedorovych.

Works of Iov Kondzelevych and the ukrainian painting at the end of the XVII - the first half of the XVIII century.

The thesis for obtaining a scientific degree of the candidate of art history in speciality 17.00.04 - the fine arts.

The Lviv's Akademy of Art, Lviv, 1994.

The typescript to be defended later provides a research of the life and art works of Iov Kondzelevych (near 1667 - after 1739), one of the most outstanding painters of the epoch. There have been established a number of new moments of Kondzelevych's biography, discovered some unknown before works by him.

The thesis provides an overview of Kondzelevych's works in the context of a little studied until recently Volyn's icon painting, and evolution of the Ukrainian's baroque iconostasis of the XVII-XVIII centuries, the Bohorodchany iconostasis by Kondzelevych representing one of the stages.

Key words: innovatory activity; psychology of the artistic image; baroque iconostasis.

СИДОР Олег Федорович.

Творчество Иова Кондзелевича и украинская живопись конца XVII - первой половины XVIII ст.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности: 17.00.04 - Изобразительное искусство.

Львовская Академия искусств, Львов, 1994.

Защита рукописи, содержанием которой является исследование жизненного и творческого пути Иова Кондзелевича - одного из наиболее значительных украинских иконописцев эпохи. Установлен ряд новых моментов биографии Кондзелевича, выявлены неизвестные ранее его произведения, рассмотрено его творчество в контексте малоизученной на сегодня вольнской иконописи, проанализирована эволюция украинского барочного иконостаса XVII-XVIII ст., одним из важных этапов которого является исполненный Кондзелевичем Богородчанский иконостас.

Ключевые слова: новаторська творчість; психологізація художнього образу; бароковий іконостас.

Підписано до друку 15.II.94. Формат 60x84/16. Папір друк. N I.
Друк офсет. Умовн. друк. арк. 1,5. Умовн. - фарб. відб. 1,5.
Обл.-вид. арк. 1,7. Тираж 100. Зам 391.
Машинно-офсетна лабораторія Львівського державного університету
ім. І. Франка. 290602 Львів, вул. Університетська 1.

455216

AB 31.355

AB 31.355