

**Тетяна Кара-Васильєва**  
(Київ)

## НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА

**Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Львів, 2019. 528 с.**



Роксолана Косів сьогодні є широковідомою як в Україні, так і за її межами, дослідницею давнього українського мистецтва. У її творчому доробку – ґрунтовні наукові напрацювання в галузі сакрального мистецтва. Вона є серед авторів багатотомної «Історії декоративного мистецтва України (Київ, 2007–2015)». Вихід її монографій «Українські хоругви» (Київ, 2009), «Літургійні покрови на чашу й дискос» (Львів, 2013), «Ікони “Спас – Виноградна Лоза”» (Львів, 2016), а також щойно видана ґрунтовна монографія «Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років» (Львів, 2019) стали значною подією в українському мистецтвознавстві, вони заповнюють істотну прогалину не тільки у фаховій літературі, але й у наших уявленнях про розвиток національних рис української культури, її генезу, особливості світосприйняття і ментальності.

Монографія та її висновки – важливі, оскільки розкривають малодосліджену сторінку української культури, а саме: діяльність майстрів риботицького осередку церковного мистецтва, які були активними наприкінці 1670–1760-х років. Уперше зроблено спробу окреслити цей важливий центр ікономалярства впродовж століття, який, завдяки дослідженню Роксолани Косів, постає нині як художній феномен, цілісне мистецьке явище української культури, як важливий чинник формування релігійної та національної свідомості українців. Авторка цілком справедливо наголошує, що українські ікони впродовж історії були виразником епохи – відображали мистецькі вподобання, культурні традиції та політичну ситуацію в країні.

Складна, трагічна історія і доля українського населення цього краю, яке впродовж століть відстоювало своє право на власну віру, власні святині, давні традиції, право створювати й молитися на ікони, що відповідали їхнім особистим уявленням про красу і радість світосприйняття.

У роботі доведено, що ікони, об'єднані єдиним стилістичним напрямом риботицького ікономалярського осередку, крім високої естетичної вартості, для «українського населення, яке через приналежність до київської княжої традиції та грецького (східного) церковного обряду називали “руським”, були знаменом у боротьбі за відстоювання свого віровчення. Саме церква в цьому регіоні мала особливе значення, адже свідомість і національна ідентичність українського населення значною мірою були сформовані конфесійним чинником. Не випадковим є і вшанування київських преподобних Антонія і Теодосія Печерських, адже родовід свого мистецтва риботицькі малярі бачили в “київській традиції”», – як підкреслює Р. Косів.

Важливим і цінним у дослідженні є те, що до наукового обігу введено значний корпус невідомих і недосліджених пам'яток церковного ікономалярства, обстежено

й опрацьовано майже 2 тис. творів риботицьких малярів, з'ясовано нові імена художників, які працювали в цьому осередку. Складність полягала насамперед у тому, що сьогодні твори розпорочені в різних музеях, частково – у церквах і приватних колекціях, що охоплюють Львівську, Закарпатську, Івано-Франківську області України, а також території Польщі, Словаччини, Угорщини. Така широка географія знаходження творів і відповідно залучення їх до мистецтвознавчого аналізу свідчить про наукову активність Р. Косів, її глибоку обізнаність із колекціями споріднених музеїв за межами України, її міжнародні контакти, авторитет серед колег і знання іноземних мов, що сьогодні є важливим чинником. Це підтверджує також і опрацювання широкого кола іноземної літератури, комплексного опрацювання архівних джерел, уважне вивчення фотодокументів, передовсім польських науковців 1960-х років, які дають змогу відновити первісну структуру іконостасів, іконографію творів у зруйнованих, нині вже не існуючих церквах.

Важливим науковим твердженням є те, що ікони риботицького ікономалярського кола зараховано і введено до наукового обігу не як «ікони карпатські», «ікони словацькі», «ікони малопольські», як це зазначали зарубіжні дослідники, а як «приналежність церковних пам'яток цього регіону до української культури» (с. 61).

У роботі створено цілісну картину становлення та розвитку церковного малярства риботицького осередку, а головне, – уведення його в контекст усього розвитку українського мистецтва. Набуток риботицьких ікономалярів, як наголошує авторка, варто розглядати нарівні з діяльністю київської лаврської ікономалярні, судово-вишенського, острозького осередків. Саме тому, на наш погляд, здобутки цієї праці виходять далеко за межі лише мистецтвознавчого дослідження, мають широке історико-культурологічне значення.

У дослідженні Р. Косів ставиться з глибокою повагою і толерантністю до напрацювань своїх попередників і водночас має свою принципову позицію, що викликає глибоку повагу до авторки. Це стосується як атрибуції творів, так і термінологічних понять щодо українського церковного мистецтва. Від самого початку вона дає чітку відповідь на теоретичне питання, яке постійно дискутується в колі науковців – яким терміном окреслювати ікони XVI–XVIII ст., що їх донині зараховували до зразків «народного малярства», користуючись термінами «народна ікона», «народна течія в іконопису» тощо. Авторка підкреслює: «Якщо “народне” має означати “сільське”, то для більшості ікономалярів воно не актуальне, бо вони або самі були міщанами, як риботицькі майстри, або були пов'язані з осередком, що діяв у місті». І далі ще конкретніше: «Якщо термін “народне мистецтво” у контексті дослідження етнографії є виправданим, то для ікон XVII–XVIII ст. намальованих для церкви на спеціальне замовлення не є відповідним. Малювання ікон для майстрів того часу було стабільним заняттям, це була їх професія» (с. 60). Це роботи професійних майстрів, з «високим або низьким рівнем виконання» (с. 62). Відповідь Р. Косів чітка й обґрунтована: термін «народна ікона» в роботі не використовується, що, нарешті, поставить остаточну крапку в цій науковій дискусії.

Творцями ікон риботицького осередку, як свідчить дослідниця, підтверджує альбом і видана монографія, були вихідці з найдемократичних верств, які і творили для цих верств. Вони адаптували на зниженому рівні й відповідно ідеалам, потребам, – а головне, з очікуваннями свого середовища, – досягнення професійного ікономалярства. Принагідно зауважимо, що певна спрощеність форм художнього вислову нічого спільного не має з їхньою мистецькою неспроможністю. Саме в таких формах митці уявляли красу світу. Його творці були добре обізані з іконографією, Святим Письмом, з ілюстрованими друкованими книгами, переважно львівських і києво-лаврської друкарень, копіювали їх, змінювали, варіювали. Р. Косів уперше наводить ряд імен переписувачів Євангелія з Риботичів, серед них – ієрей Андрій, попович Прокопій XVI ст. Ікони риботицьких ікономалярів, як пласт іконописання, на нашу думку, варто розглядати як «знижений вид церковного мистецтва» і як мистецтво професійних митців.

Р. Косів зазначає, що риботицькі майстри не входили до певного цеху, що надавало їм більшої свободи творчості. Постає питання: що лежало в основі організаційного укладу, як відбувалися творчі стосунки із замовниками, за яким принципом об'єднувалися майстри при виконанні робіт?

Авторка цілком справедливо наголошує, що українське ікономалярство впродовж історії було виразником епохи – відображало мистецькі вподобання, культурні традиції та політичну ситуацію в країні.

Цінною рисою роботи є те, що Р. Косів з належною ґрунтовністю розглядає функції побутування ікон і загалом усього церковного облаштування, не лише з точки зору обрядовості, а й у контексті глибинного, сакрального значення, церковної символіки та богословського віровчення. Саме такий підхід дозволив дослідниці розкрити ті аспекти інтерпретації пам'яток, які були найважливішими і для їх творців, і для середовища. Знання богословських ідей, обрядових традицій та соціального контексту того часу дозволило авторці пояснити наявність певних сюжетів чи образів, їх зміну, символіку та художні особливості церковного облаштування, з належною глибиною розкрити культурний і символічний зміст пам'яток, особливості церковного вжитку.

Завдяки дослідженню Р. Косів риботицький осередок постає як унікальний центр, майстри якого могли комплексно облаштувати церкву. У розділі «Діапазон творчості майстрів 1670–1760-х рр.» (у чотирьох підрозділах) вона детально аналізує структуру та програму іконостасів, особливості пристінних вітарів, дарохранильниць, хоругв, процесійних ікон, хрестів, свічників і патериць із мальованими сюжетними зображеннями, що були об'єднані єдиними художніми прийомами і загалом з іконостасом та іконами створювали цілісний образ храму.

На жаль, не виявлено, як зазначає Р. Косів, жодної мальованої плащаниці, хоча їхню присутність фіксують візитації початку XVIII ст. Цікаво, якого стилістичного спрямування було літургійне шитво в цих сільських церквах, за чиїми малюнками і в яких монастирях гіпотетично воно могло б виконуватися?

Основний набуток дослідження – це з'ясування кола майстрів, яких, на підставі опрацювання архівних джерел і підписних творів, авторкою виявлено: 16 ікономалярів, 25 анонімних майстрів та 5 різьбярів, які в столітній проміжок часу працювали в Риботичах. Серед них – майстри Тимотей, Яків, Іван Крулицький, Іван Середиський, Федір Хронов'ят. Треба зазначити, що вперше в українському мистецтвознавстві з такою ретельністю і скрупульозністю вивчено різноманітні архівні матеріали XVII–XVIII ст., що стосуються цього центру ікономалярства, зіставлені авторські написи на іконах, проаналізовано твори, об'єднані спільними прийомами виконання. Саме це дозволило Р. Косів об'єднати їх у єдиний риботицький осередок, який функціонував упродовж 1670–1760 років, виділити спільне і водночас підкреслити індивідуальні манери виконання. Цілком слушно авторка наголошує, що, на відміну від жовківського чи львівського центрів іконопису, де діяли майстри одного, доволі високого, рівня майстерності, риботицький осередок об'єднував майстрів, що «мали різний фаховий рівень мистецтва – від доволі високого до низького, позначеного рисами наївного мистецтва». Це виразно виявилось при аналізі еволюції художньо стилістичних особливостей ікон, адаптації ними надбання мистецтва бароко. Саме у проблемі «високе і низьке бароко» бачимо вияв останнього. На нашу думку, це особливо виразно проявилось у створенні композиції «Преображення» Федора Хронов'ята 1733 року (іл. 583). Надбання «високого бароко», запроваджені у творчості київського гравера Леонтія Тарсевича, довго жили не лише графіку, іконопис, але й усі галузі українського мистецтва, першочергово – гаптарства (згадаймо фелони Києво-Флорівського монастиря «Вінчання Богородиці», «Преображення» 1764 р.). Динамічна фігура оголеного Христа, зображення в складному бароковому ракурсі S-подібної фігури, золоті промені, що відходять від нього – усе це адаптовано в зазначеній іконі на рівні «низького бароко», намальовано відповідно до місцевих смаків сільських споживачів.

Важливою частиною праці є розділ, у якому дослідниця цілком аргументовано, з глибоким знанням історії іконопису розглядає іконографію творів, її зміну впродовж століття. Це передусім образи Христа, Богородиці, найпоширеніших святих; розкрита специфіка євангельських тем, підкреслена їх адаптація з відомих друкованих богослужбових книг Києва і Львова. Водночас авторка виділяє ті сюжети, що були притаманні лише цьому осередку – особлива іконографія Різдва Христового з історією його дитинства, яка сягає синайської ікони XI ст., теми Страшного Суду з уведенням конкретних дійових осіб, зокрема духовенства.

Аналіз ікон з тисненим орнаментальним тлом і багатими узорними тканинами, з виразними ренесансними та бароковими орнаментальними мотивами в одязі персонажів, у першу чергу Богородиці, св. Миколая, виявляє цілий пласт декоративного мистецтва, який потребує свого подальшого дослідження.

Розглядаючи столітню діяльність риботицького осередку, Р. Косів зазначає, що в другій половині XVIII ст. мистецькі смаки змінюються, важливими стають критерії реалізму академічної виучки професійних митців, орієнтованих на західноєвропейське мистецтво, і саме це, як зазначає авторка, призвело до припинення діяльності осередку. Можемо припустити, що тут насамперед відігравали роль конфесійні чинники, постанови Замоїського собору 1720 року та інші церковні орієнтири.

Головне досягнення роботи Р. Косів полягає в тому, що риботицький осередок ікономалярства виявлено як визначне мистецьке явище, художній феномен, позначений яскравими рисами художнього виразу. Дослідження є значним внеском у розвиток українського мистецтвознавства, доводить органічну єдність малярства цього осередку з художніми процесами всього українського мистецтва цього періоду. Авторка наголошує, що творчість розглядуваного локального осередку варто розглядати в контексті діяльності київської лаврської іконописної майстерні, судово-вишенського, острозького та інших осередків, а головне, – заповнює істотну прогалину не тільки у вітчизняній фаховій літературі, але й у наших уявленнях про це яскраве художнє явище культури, уведення його в контекст розвитку української культури.

Висловлюю щирі радість, що ця книга побачила світ. Вона видана на високому поліграфічному рівні, її художній макет зроблено з тонким смаком і трепетним ставленням до кожної роботи, як високого витвору мистецтва. Очевидно, що видання стане значним підґрунтям у вивченні українського, зокрема церковного, мистецтва.