



Василь СИВАК

ЄВХАРИСТІЙНА ІКОНОГРАФІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XVII—XVIII ст.

В статті звернуто увагу на формування євхаристійної іконографії в сакральному мистецтві України, простежено її генезис та символічне значення. Схарактеризовано символіко-алегоричні композиції XVII—XVIII ст., які демонструють своєрідний український варіант теми Євхаристії, яка побутувала в різних видах сакрального мистецтва.

Ключові слова: символічність, євхаристійні композиції, сакральне мистецтво.

© В. СИВАК, 2011

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011

Історія української культури XVII—XVIII ст. позначена яскравими і водночас трагічними подіями. Берестейська Унія спричинила полеміку між православними та вірними, злученими з римським престолом. Це своєю чергою призвело розвиток двох Церков Київської традиції. До цієї ж дискусії певною мірою долучились і протестанти [1]. Суперечки всередині розділеної Церкви посилювались майже одразу ж після прийняття більшістю єпископату Київської митрополії Унії в Бересті і продовжувалися з різною інтенсивністю до початку XVIII ст.

В сакральному мистецтві того періоду (чи то в православному середовищі, чи греко-католицькому), відбулися зміни, які охопили всі українські території. Сакральне мистецтво на українських землях того часу не могло уникнути впливів західноєвропейської культури. Іншими словами: відчутний постійний діалог, а інколи й наслідування здобутків європейського мистецтва. Щоправда, здебільшого це стосується лише зовнішньої форми явища, але зберігався її традиційний внутрішній зміст, переосмислення та наповнення, що власне і було притаманне майстрам українського сакрального мистецтва вказаного періоду.

У пропонованій статті розглянемо формування євхаристійної іконографії, звертаючи особливу увагу на зародження Євхаристійних композицій у сакральному мистецтві України XVII—XVIII ст., простежуючи їх генезис та символічне значення. У межах порушеної теми з'ясуємо також регіони розповсюдження іконографічних композицій, звертаючи увагу на синтез традицій і новаторських ідей тогочасних українських художників. Належну увагу приділимо і з'ясуванню процесу взаємозв'язку культурно-мистецьких явищ в Україні у загальноєвропейському контексті.

Вивчаючи Євхаристійну іконографію XVII—XVIII ст. звернемось до джерел її зародження. У зв'язку з цим слід також зазначити, що до центральних ідей бароко належала ідея «символізму», яка ще за часів Середньовіччя панувала у релігійному світогляді та філософській думці. «Символізм», як писав Д. Чижевський, — у загальній формі твердить, що кожне буття у світі є лише «символом», репрезентом вищого буття, вищої правди, вічного та божественного» [2]. Маючи пряме відношення до літератури, поезії і всієї духовної культури, середньовічна символіка глибоко проникла в усі види українського образотворчого мистецтва епохи бароко.

До Старозавітних алегоричних символів у ранньому християнстві належав дуже популярний образ риби



Іл. 1. Ангел. Зі с. Верен, Миколаївського р-ну (1—1375).
Публікується вперше

з вираженим євхаристійним значенням. Євхаристійне значення риби пов'язується з просвітними євангельськими трапезами: наситити народ у пустелі хлібами і рибами (Мт 6:34—44) трапезою Христа й апостолів на Тіверіадському озері після Неділі (Ін 21:9—22), сюжет якої часто зображався у катакомбних церквах поряд із Тайною вечерею. Символ риби ототожнювався із самим Христом.

Інокли християни носили невеликі медальйони із зображенням або ж у формі риби (з металу, кераміки чи перламутру), на яких був напис «спаси». Головним змістом цього християнського символу-медальйона було своєрідне молитовне звернення: «Ісусе Христе, Божий Сину, Спасителю, спаси!». Отже, це була чи не перша форма дуже поширеної на християнському сході Ісусової молитви: «Господи, Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй (спаси) мене, грішного».

Деколи на похоронних плитах присутнє зображення риби, яка споживає хліб, або вона знаходиться біля хліба. Це означало: покійний був християнином і приймав Євхаристію [3].

Найпоширеніше зображення риби відповідає літургійній тематиці, тобто Євхаристії. Кожний раз, коли зображали таїнство Євхаристії (чи то у вигляді

трапези, здійснення самого таїнства, чи ж у вигляді звичайного символу), поряд з хлібом обов'язково зображували і рибу. Щоправда саму рибу ніколи не споживали під час здійснення тайни Євхаристії; її присутність вказувала на значення хліба та вина.

В середньовічному мистецтві України зустрічаємо символ риби на рельєфі саркофага Ярослава Мудрого в соборі св. Софії в Києві. Тут риби символізують хрещення, воду ріки Йордан і третю особу Святої Трійці — Святого Духа [4].

Символічне зображення риби також наявне у досліджуваній період XVII—XVIII ст. Зокрема, різьблені ангели, що прикрашали один із бічних вівтарів храму у с. Верен, Миколаївського р-ну (іл. 1), в руках тримають саме рибу. Ці твори знаходяться нині у збірці монахів-студитів. У цій же збірці увагу привернула різьблена скарбничка у вигляді риби, ймовірно кін. XVIII ст. (іл. 2). Символічне зображення риби присутнє і на керамічних виробах XVII—XVIII ст. [5].

Отож, можемо стверджувати про незгасність східнохристиянської традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Майстри використовували євхаристійний символ риби у різних видах сакрального мистецтва, хоча він у XVII—XVIII ст. й не набув широкого розповсюдження.

Символіко-алегоричним сюжетом на євхаристійну тему є й образ ягняти, якого використовували для жертвоприношення (агнцем називають також частину відокремленої просфори в проскомидії). «Агнець у Святому Письмі (Од. 5—7) є символом Ісуса Христа, який приніс себе в жертву, щоб спокутувати гріхи людей [6]. Паралель між ягням і Христом присутня у біблійних текстах. Зокрема, задовго до Різдва Христового пророк Ісаїя, можливо, найчастіше і бачив у своєму ясновидінні, образ очікуваного Месії. Принаймні у багатьох місцях своєї книги він надивовиж точно описав Христа, Його зовнішність, характер, жертвність. «Він гноблений був та понижуваний, — читаємо у пророка Ісаї, — але уст Своїх не відкривав. Як ягня, був проваджений Він на заколення, а як овечка перед стрижнями своїми мовчить, так і Він не відкривав Своїх уст» (Книга пророка Ісаї, 537). Подібні порівняння Спасителя з тихою, мирною і доброю твариною, яка нікому не робить зла, але приносить багато користі, присутні і в книгах Нового Завіту — Євангеліях від Луки й Івана, в Першому Соборному посланні апос-

тола Петра і понад дванадцять разів — у Об'явленні св. Івана Богослова [7]. Сам Іван Хреститель, побачивши Ісуса біля річки Йордан, засвідчив перед народом, що це ягня: «Наступного дня Іван бачить Ісуса, що до нього йде, та й каже: «Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере!» (Євангеліє від св. Івана, 1:29).

Своєрідною канонізацією цієї алегорії стала знама мозаїка у римській базиліці Санта Марія Маджоре і не менш відома мозаїка Ягняти з дванадцятьма ягнятами (Христос з апостолами) в Константинопольському патріаршому Соборі — св. Софії після побудови цього храму в VI ст.

В українському іконописі ця тема розвинулась в серед. ХХ ст., у містах Західної України поширюється традиція випікати Пасху у вигляді лежачого ягняти — символу Ісуса Христа [8]. Також зображено сцену «Поклоніння агнцю» у святині храму Христа Чоловіколюбця у Жовкві, робота Ю. Буцманюка; наявний цей символ і у розписах Вірменської церкви у Львові, та у Володимирівському соборі Києва.

Одним з найдавніших і найвідоміших євхаристійних символів в історії християнського мистецтва, який зберігся донині, є виноград у вигляді лози або грона ягід. Цей символ поширений у мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, у гравюрі, малярстві, гаптуванні тощо. Виноград і зерно — євхаристичні символи. Мотив виноградної лози широко представлений і в українському сакральному мистецтві XVII—XVIII ст.

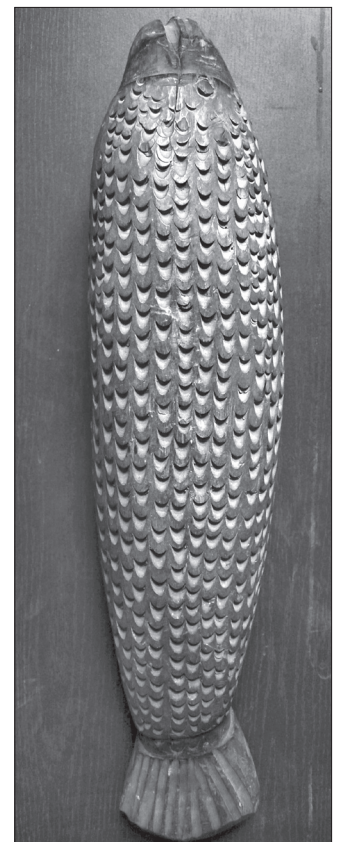
Виноградна лоза — загальноприйнятий символ Євхаристії, символ Христа і християнської віри, його крові, пролитої за відкуплення людства від гріхів, заснований на біблейській метафорі, а саме у притчі Христа про виноградну лозу:

«Я є істинна виноградна лоза...» (Ів. 15:1—17). Далі Ісус каже своїм учням: «Я правдива Виноградина, а Отець мій — Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає; але всяку, що плід родить обчищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в Вас! Як вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в Мені перебувати не будете. Я — Виноградина, ви — галуззя! Хто в Мені перебуває, а я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви (Ів. 15:1—5).

Дуже ймовірно, що Христос, представляючи учням таку алегорію про виноградну лозу, мав на увазі Тайну вечерю, що тільки закінчилася, на якій Він пив зі своїми учнями вино, і під виглядом цього вина подав їм Свою кров. Є безсумнівний взаємозв'язок притчі про виноградну лозу і Тайної вечері. Після помноження хліба Ісус говорив про справжній хліб із Неба, що його Він дасть, таким чином далеко наперед розтлумачуючи про сутність хліба євхаристійного. Тому притча про лозу й має євхаристійне тло. Отож, без виразної про неї згадки Євхаристія стає незрозумілою в усій її глибині та величі [9].

У період Ренесансу набули значного поширення такі орнаментальні мотиви як дуб, акант, пальмова гілка. В українському бароковому мистецтві був поширений мотив орнаменту виноградного грона. Виноградне грона символізує Євхаристію (таїнство перетворення вина у кров Ісуса). Навіть італійська барокова культура, що широко використовувала рослинні орнаменти, включаючи виноградну лозу, не зображувала виноградне грона [10].

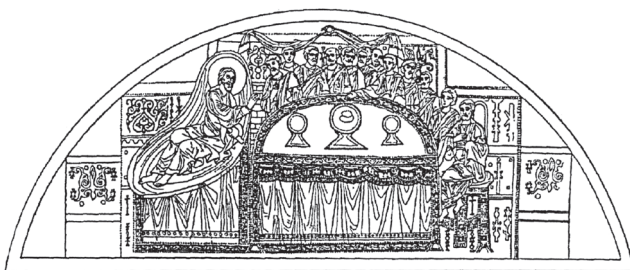
У світському мистецтві грона винограду є атрибутом Бахуса (бога вина) і персоніфікації осені — однієї з чотирьох пір року [11]. У XVII—XVIII ст.



Іл. 2. Риба. Кін. XVIII ст. Збірка студитів. Публікується вперше



Іл. 3. Тайна вечеря. VI ст. Мозаїка Сан Аполінаре Нуово



Іл. 4. Тайна вечеря. XI ст., фреска Собору Софії Київської

в Україні важливим джерелом алегоричної іконографії був виданий Києво-Печерською друкарнею у 1712 р. філософсько-моралістичний твір «Ифика ієрополитика, или философия нравоучительная символами и приудоблениями изъяснена к наставлению и пользы юным», в якому наявна гравюра із зображенням Бахуса, поряд з яким на бочці зображено евхаристійну композицію Жертвоприношення Авраама [12]. Отже, філософські та релігійні ідеї того часу знайшли свій вираз у різних алегоріях. На думку українського мистецтвознавця Павла Жолтовського, українські художники вклали цілу систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів в оболонку алегоричних зображень, що становили основу культури їхньої доби [13].

У ранньохристиянському мистецтві були відомі Євхаристійні сюжети зі сценами жертвоприношення в основі яких лежав глибокий образно-символічний зміст. До них передусім належали сюжети Старозавітної тематики, а саме: «Жертва Авеля», «Жертвоприношення Авраама», «Жертва Єфвая», «Жертва Мельхіседека», «Гостинність Авраама» («Старозавітна Трійця») тощо [14]. Але поступово відповідні сцени відходять на другий план, а їхнє місце займають сцени із зображенням Новозавітної жертви,

які посіли основне місце як у поліхромії вівтарної частини храму, так і в інших частинах та складових його інтер'єру. Смысловим центром евхаристійної теми є розписи центральної вівтарної апсиди, де презентовано Службу Святих Отців. Відображення у розписах теми Євхаристичної жертви було традиційним для мистецтва візантійської традиції. Однак у різні історичні епохи в монументальному малярстві ця тема втілювалася по-різному. Лише у розписах храмів Києва, що були виконані в різну історичну добу, присутні різні варіанти відображення цієї теми.

Так, зазвичай у евхаристійних темах починають домінувати: «Тайна вечеря», «Причастя апостолів», «Літургія Отців Церкви», «Небесна Літургія». Домінування цих тем, починаючи з XI ст. і до XIV ст., Церква розглядала як своєрідну ікону, яка певним чином відображала головну подію, до якої зводилася вся Літургія — Євхаристію.

Зображенням Тайної вечері у VI ст. є найбільш відома композиція, що прикрашає головну наву базилики Сан-Аполінаре Нуово у Равенні, виконана у мозаїчній техніці (друга чверть VI ст.) [15] (іл. 3), а також Тайна вечеря XI ст., фреска Собору Софії Київської (іл. 4). Ця тема набуває значного поширення й у XVII ст., і займає центральне місце в іконостасі пов'язана із іншою евхаристійною композицією, а саме з «Причастям апостолів».

Тема «Причастя апостолів» — ще один із варіантів евхаристійної тематики, виникнення якої майже збігається з історичним варіантом зображення Тайної вечері. Різниця між ними полягає в тому, що сюжет причастя апостолів не зображує історичної події. Ця сцена скоріш за все нагадує дійство у церкві, коли священник причащає християн.

Український мистецтвознавець Володимир Овсійчук твердить, що перше зображення Тайної вечері було літургійним і відоме нам з мініатюри VI ст. сирійського манускрипту, який зберігається в Лауренціані, що у Флоренції, де зображені дванадцять апостолів, які стоять один за одним в очікуванні своєї черги для прийняття Причастя, Христос зображений із чашею у лівій руці, а правою розпроділяє апостолам просфору. Подібні композиції Причастя апостолів зустрічаємо на двох срібних патерах (дискосах) з VI—VII ст., знайдені на території Сирії [16].

Проте починаючи зі серед. XVI ст., сцена Причасття апостолів з'являється в іконостасі на Царських Вратах або над ними (іл. 5), до того часу, більшість композицій зображувалися на стінах храму та в святилищі. Принаймні найбільш пізнім зображенням Причасття апостолів, що розміщувалось у святилищі, є фреска із Посади Риботицької (XV—XVI ст.). Пізніше ймовірно, під впливом європейської гравюри, композиція Тайна Вечеря витісняє традиційну схему Причасття апостолів і займає постійне місце в ансамблях вівтарної перегородки в центрі празникового ряду.

Своєрідною інтерпретацією теми Євхаристії є Літургія Отців Церкви, сцена, яку розміщували в апсиді під Причасттям апостолів, а Небесну Літургію розташовували в барабані під зображенням Христа-Пантократора в оточенні ангельських сил, або в апсиді вівтарної частини храму під Богородицею і над Євхаристією. У Небесній Літургії замість святих зображували ангелів. Наприклад, уже в XIV ст. в сценах Небесної Літургії зображують плащаницю, яку несуть трое ангелів. Справді, тоді на Літургії у храмі виносили Плащаницю, яка символізувала собою покладання Ісуса Христа у гріб. Але ця традиція проіснувала недовго. І все ж завдячуючи їй, до нашого часу збереглося таке іконографічне зображення на Антимінсі, як покладання у гріб.

З темою Євхаристії також пов'язаний Образ Нерукотворного Спаса. У XIV ст. зображення «Гостинності Авраама», що розглядається як прообраз Євхаристії; у складі храмової декорації воно змінюється образом Нерукотворного Спаса на східній стіні в багатьох церквах Південної Греції і Криту [17]. Увага до Нерукотворного Образу Спасителя у зв'язку з полемікою із латинянами про природу євхаристичної жертви ще зі серед. XI ст. не була випадковою, і пояснення цьому явищу міститься у глибинах полеміки іконоборчого періоду. Для православної традиції стає важливим вказати на онтологічний зв'язок між Тайнством та образом, підкреслити, що Христос у Святих Дарах присутній, а в образі зображений, а також те, що ікона є видимою гранню реальності євхаристичної жертви. У такому контексті слід розглядати розміщення над царськими вратами саме Нерукотворного образу Спасителя, першого образного доказу історичності Боговтілення і образу євхаристичної жертви — Тіла Христа.

З темою жертви євхаристії Христа був пов'язаний і сам матеріал первісного образу Нерукотворного Спаса. Використання при здійсненні Божественної Літургії тих або інших священних предметів, виготовлених із тканини, підпорядковувалося строгим правилам. Рубрики літургійних чинів докладно регламентували час і спосіб використання шитих покривів для св. Дарів і для інших предметів літургійного призначення. Кожна дія була наділена особливим сенсом і символічним значенням. Одним з найбільш важливих і значимих літургійних покривів була так звана «плащаниця». Подібно до Нерукотворного Спаса, цей покров був також облямований бахромою¹, проте на відміну від нього, плащаниця, як правило, мала на собі зображення померлого Христа.

Унікальне зображення плащаниці знаходиться у храмі Живоносного джерела в Мессенії (XII ст.) у центральній вівтарній апсиді, під образом Богоматері з немовлям. Тут представлено мертвого Спасителя, що по-

¹ Бахрома (араб. «musharramat» — мереживо) — тасьма з нитками, що висять з одного боку, м'якими волокнами, шнурками або будь-якими іншими підвісками. Використовується як обшивка країв одягу, скатерті і інших виробів.



Іл. 5. Царські врата. Зі с. Клеців Сарненського р-ну. XVI ст. Історико-краєзнавчий музей, Рівне



Іл. 6. Волинська ікона Спас Нерукотворний зі сценою Причастя апостолів, 1621 р. Художній музей Харкова

коїться на платі, прикрашеному бахромою з обох боків. Середню частину його мертвого тіла закриває літургійний покров. Значення євхаристії зображення розкриває напис, виконаний над ним: «Ядущий Мою Плоть і пиющий Мою Кров перебуває в Мені і Я в ній» (Ін. 6, 56) [18]. Плащаниця, представлена на цій фресці, відразу викликає у пам'яті образ Нерукотворного Спаса, що, в принципі, не дивно, позаяк обидва плати однаково пов'язані зі страстями і Воскресінням Спасителя. Щодо Нерукотворного Спаса, то розміщення його у вітварі храму відображає розуміння образу, як жертви євхаристії.

Цікавим є поєднання образу Нерукотворного Спаса зі сценою Причастя апостолів на волинській іконі, датованій 1621 р. На думку Василя Пуцка, виникло це поєднання, під впливом західних гравюр [19] (іл. 6). Поєднання цих двох іконографій не є випадковим, зважаючи на їхній глибоко-релігійний зміст та спільну значимість, тобто уособлення теми Євхаристії.

Такий короткий перегляд євхаристійної іконографії упродовж її розвитку та розташування у певному місці храму, дозволяє перейти до євхаристійних композицій XVII—XVIII ст. Слід зазначити, що нас найперш цікавитимуть композиції символіко-алегоричного характеру. Зауважимо, що ці композиції в настінних розписах не набули широкого поширення але натомість, знайшли належне місце в таких видах сакрального мистецтва, як ікона, гравюра, різьба, гаптування, кераміка тощо.

У XVII ст. в Україні формується мережа мистецьких осередків із навчанням іконопису. Серед них помітне місце посідає іконописна майстерня Києво-Печерської Лаври. Тоді цей осередок духовної культури українців акумулював традиції не лише східнохристиянської культури, а й перебував у тісних контактах з

західнохристиянським світом. Про це, зокрема, свідчать численні твори не тільки в царині філософії та богослов'я, а також і пам'ятки сакрального мистецтва. Зокрема, відомо, що в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври використовувалися альбоми західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми. Маярі та їх учні мали до них вільний доступ і дозвіл змальовувати обрані сюжети на власний розсуд [20]. Використання цими художниками західноєвропейської гравюри як прототипу в своїх композиціях стало у XVII—XVIII ст. досить розповсюдженим в українському мистецтві явищем. У цьому контексті доцільно згадати видання ілюстрованої Біблії Йоганна Пискатора середини і другої пол. XVII ст., яке на той час набуло значення важливого джерела для лаврських іконописців [21].

В цьому виданні знаходилися також гравюри нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Особливо привертає увагу його композиція «Розп'яття з виноградною лозою». Цей сюжет міг бути взірцем для створення композиції «Христос — Виноградна Лоза». Українські іконописці використовували гравюру для того, щоб на основі графічної композиції створити власний іконографічний образ, який би відповідав духовній атмосфері того часу, а також задуму художника. Таким чином творилися нові, оригінальні варіанти того чи іншого першовзору в українській іконографії.

Під впливом зацікавленості до страсних тем в українському сакральному мистецтві починаючи з другої пол. XVII ст. з'являються невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: «Христос — Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недремне Око», «Пелікан», «Плоди страждань Христових», «Дерево життя», які мали своїм завданням розкрити християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Як зазначав Павло Жолтовський, «поширення таких композицій в українській іконографії кінця XVII ст. і особливо в XVIII ст. було зумовлене розвитком на Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, а також із захопленням алегоричним і символічним засобом літературного та мистецького висловлення» [22].

Одним із найпопулярніших символічних сюжетів є «Христос — Виноградна Лоза». Основою цієї композиції є Христос, котрий сидить на краю кам'яного

саркофага; за його плечима зображений хрест; із пробитого боку Христа проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест. Обома руками Христос вичавлює гроно, з якого стікає сік у чашу. На деяких композиціях ще зображується знаряддя мук Христа (іл. 7). Не можемо погодитись з припущенням П.М.Жолтовського про те, що цей сюжет найімовірніше пов'язаний із працею і побутом хлібороба, ніж з містичною євхаристійною темою [23]. Передусім тому, що у ранньохристиянський період таїнство Євхаристії поєднувалося з вечерею любові — трапезою після богослужіння. Христос говорив апостолам «Я — правдива виноградина, а отець мій виноградар. Як та вітка не може вродити плоду, сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в мені перебувати не будете, я — виноградина, ви — галуззя» (Єв. Іоанна. 15.І. 4.5.). Отже, Христос називає себе виноградною лозою, Бога Отця — виноградарем, апостолів — галуззям; можемо висновувати, що звідси й символічне трактування виноградної лози, як таїнства Євхаристії.

Про перше відоме сьогодні іконографічне зображення композиції «Христос — Виноградна Лоза» в українському мистецтві, яке було в системі стінопису Трапезної церкви Київського Братського монастиря, повідомляє Павло Алепський у 1653 р. [24].

Зображення зазначеного сюжету в стінописах є досить рідкісним явищем. Варто згадати й гравюри Никодима Зубрицького у львівському виданні «Службника» 1691 р. [25] та «Акафістів» 1699 р. [26]. Поява цих іконографічних варіантів на думку українського мистецтвознавця Олега Сидора, і була важливим чинником розповсюдження сюжету «Христос — Виноградна Лоза» в Україні [27]. Однак сама іконографія у різних інтерпретаційних видозмінах на українських землях набула значного поширення лише у першій половині XVIII ст.

Сюжет «Христос — Виноградна Лоза» міг урізноманітнюватись в деталях, наприклад, у кількості зображуваних ангелів тощо. Однак, найбільш характерною ознакою, що впадає у вічі, є положення рук Христа. В одному випадку він руками натискає на рану у своєму боці, в іншому вичавлює сік з виноградного грона у потир (чашу), яку тримає ангел. Проаналізувавши європейські та українські варіанти сюжету, можна констатувати, що перший варіант більше властивий для західноєвропейського мистецтва, другий варіант, а саме вичавлювання виноград-

ного грона Христом, є в своїй суті переосмисленням українських іконописців, він незнаний західноєвропейській іконографії [28].

Складовими елементами композиції «Христос — Виноградна Лоза», на думку відомого українського дослідника у сфері сакрального мистецтва Данила Щербаківського, є елементи «Пієти», «Дерева Єсеевого», «Зтікання крові у потир», сюжети яких відомі в українському мистецтві з кін. XVI — поч. XVII ст. [29]. На заході композиція «Пієта» часто зустрічається у німецьких й особливо італійських майстрів XV—XVII ст. (наприклад, у творчості Антонелло да Мессіні) [30], Джованні Белліні (який неодноразово опрацьовував цей сюжет), Андреа дель Сарто та ін.). На цих зображеннях «Пієти» Христа зазвичай зображали мертвим, сидячим на гробі, два ангели підтримували його під руки.

На відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим. Лик Христа виражає не муки і страждання, а до певної міри оптимізм, надію і навіть легку посмішку [31]. Це свідчить про східнохристиянські традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст., бо ж відомо, що образ Христа у візантійській культурі був позбавлений страждальницьких рис².

² Візантійська іконописна традиція у страсних життєвих сценах Христа (особливо тоді коли йдеться про Розп'яття) уникала зображення його з закритими очима,



Іл. 7. Спас-Виноградар, с. Полонична, Львівська обл. НМЛ, І-866, Кв-30676. 1741 р.



Іл. 8. Фелон (фрагмент). Оксамит, срібні нитки, обличчя мальовані. 1773 р. (КПЛ-47)

Євхаристійна тематика у XVII—XVIII ст. знайшла відображення і в одному з видів декоративного мистецтва України — літургійному гаптуванні, в якому чільне місце посідає тема Страстей. Проте в шитві Євхаристійна тема не набула послідовного розвитку. Увагу привертає цікава іконографічна композиція Євхаристійного змісту: це поодинока пам'ятка, що не має ні попередніх, ні подальших зображень в українському гаптуванні — фелон 1773 р. (іл. 8) (КПЛ-47). В оточенні гнучкого барокового орнаменту вишита сцена «Пієта». Богородиця тримає на колінах дорослого Христа, обабіч — ангели із знаряддями мучеництва. На перший погляд, перед нами сцена «Пієта», але майстриня зображує Христа з потиром в який стікає кров, а всю сцену вміщено в круглу таріль. Це надає їй євхаристійного відтінку і саме цією символічно-богословською ідеєю можна пояснити те, що

чи підкреслено страждальницьким виразом. Ця іконографія мала стати традицією ще з V ст. Богословський зміст Розп'яття у візантійській іконографії ґрунтується на ідеї торжества та перемоги Христа над смертю. Вперше страждальницький образ Христа в європейському мистецтві зустрічається на іконі Розп'яття пізанського живописця Джунте Пізано. Ця робота виконана в 1236 р. на замовлення францисканського монаха Іллі Кортинського, яка в повній мірі реформувала, як богословський, так і іконографічний цикл страчних тем в західноєвропейському живописі і вплинуло на подальший розвиток візантійської іконографії. Див.: Перриг А. Живопись и скульптура в период Позднего Средневековья / Искусство Итальянского Ренессанса / Под ред. Р. Томана. — Madrid, 2000. — С. 36—37.

постать Богородиці, вираз її обличчя позбавлені того трагізму, відчаю, суму, що передбачає сцена «Оплакування». В овальних медальйонах — на колінах Іван Предтеча у волосяниці та св. Борис, що було, мабуть, пов'язане з вкладниками цього фелону. В круглих медальйонах зображені євангелісти [32]. Ця Євхаристійна композиція є цікава не тільки своєю новою, невідомою євхаристійною іконографією, але й поєднанням двох тем: 1) Вплив іконографічного сюжету «Христос-Виноградна лоза», що засвідчує композиційне розміщення тіла Христа, з пробитого боку якого проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест і спускається до Його рук, якими Христос видавляє сік із грона винограду у чашу; 2) Тема Пієти. Отож автор на основі західноєвропейського сюжету Пієти і української іконографії Христа Виноградної Лози, створив нову іконографічну композицію поєднаною між собою Євхаристійною тематикою.

До відомих сюжетів на тему Євхаристії в українській іконографії належить і символічна композиція «Христос у точилі». Цей сюжет поширений переважно в західноєвропейському мистецтві XVI—XVII ст., особливо в Німеччині, звідти, мабуть і був запозичений українськими іконописцями. Символізував він тайну перетворення виноградного соку (вина) у кров Христа. Та нагадував про «точило люті Божої, сповнене гріхами людей». Одна з ікон цієї тематики зберігається у Національному художньому музеї України. Походить вона з церкви с. Мотижина що на Київщині (іл. 9) і датується серед. XVII ст. Композиційно пам'ятка пов'язана з гравюрою нідерландського гравера Ієроніма Вірікса (1558—1619). Проте всі образи в ній переосмислені через традиції української ікони, а не голландської ілюстрованої графіки, як у Вірікса. Анонімний автор також використовував суто іконну колористичну систему, чого не могла дати чорно-біла гравюра.

У центрі іконографічної композиції зображено постать Христа з набедреною пов'язкою. Спаситель стоїть у круглому виноградному точилі, зігнувшись під тиском досить таки масивного хреста, утримуючи його припіднятими догори руками. Як видно із зображення, хрест у нижній частині наскрізь проткнутий гвинтовим пресом, який прокручує Бог-Отець обома руками. У верхній частині хреста зображений Святий дух, якого традиційно символізує голуб. У

правому нижньому куті ікони сидить Богоматір із схрещеними на грудях руками і символічним мечем, який має пронизувати її серце. На передньому плані ікони, перед точилом, один навпроти другого сидять два ангели, котрі руками утримують велику чашу, в яку має стікати виноградний сік, перетворений на кров Христову, що витікає з точила. На дальньому плані композиції збирають виноград. Звідти до точила підійшли три апостоли, за спинами яких зображені кошики з виноградом. Між апостолами та ангелами на передньому плані у нижній лівій частині сюжету зображено три маленькі постаті дітей, двоє з яких про щось розмовляють. Як зазначає у своїй статті Л.М. Сак, з посиланням на роботу французького дослідника Е. Маля, фігури дітей уособлюють душі християн, що чекають на очищення кров'ю Христовою [33]. Д. Щербаківський фігури дітей прийняв за донаторів, зазначаючи, що в них чомусь завеликі голови [34].

Грона винограду в точилі поперемінно то рожеві, то зелені, що створює основний мотив загального колористичного вирішення ікони у теплій гамі. Різні відтінки цих двох кольорів постійно варіюються в одязі Богородиці, пристоячих, ангелів у лісистому пейзажі далекого плану. Це — символ переходу земного в небесне, трагедії і триумфу, вмирання і воскресіння. Вохристо-жовтий колір хреста та точила підкреслює колористичний стержень композиції. Мотижинська ікона «Христос у точилі» є наочним прикладом того, в якій складній взаємодії перетиналися часом в українському ікономалярстві XVII ст. різні мистецькі напрями та яким своєрідним шляхом прямували вони до переборення канонічних форм середньовічного художнього світогляду й наближення створюваних ним образів до життя. Подібні за сюжетом композиції були поширені на Поділлі та Чигиринщині.

У Західній Європі, тема «Христос у точилі» розроблялась реалістичніше, з більшою кількістю символічних подробиць. За твердженнями Д. Щербаківського, у Мюнхенському музеї зберігалась ікона, дуже подібна до мотижинської: Христос стоїть у точилі з хрестом на спині, а нижню частину хреста пригвинчує Господь Бог. Щоправда, в німецькому варіанті сюжету підкреслено пасійний момент — страждання Христа, котрий зігнувся під тягарем хреста, що придавлює Його. Окрім усього іншого у цьому сюжеті багато побутових подробиць, зокрема

робітники в одязі німецьких селян щідають з точила у відро виноградний сік, наливають його у бочки і упаковують. У Нюрнберзькому варіанті ікони, Христос стоїть не під хрестом, а під виноградним пресом, тоді як двоє чоловіків загвинчують верхню дошку преса. Христос у муках зігнувся, а Божа Мати, страждаючи з п'ятьма мечами у серці, старається підтримати Христа. «Майже в усіх іконах на Заході, — стверджує Д. Щербаківський, — стільки непотрібного, інколи зайвого реалізму, значної кількості фігур, написів та всяких подробиць, що немає місця для мистецького трактування сюжету [35]. Вся ця перенасиченість відсутня в іконографії українських майстрів. Вона зведена до мінімуму, лише найбільш характерне, символічне виявляється в іконографічному зображенні.

Не менш цікавим як у композиційному, так і в колористичному вирішенні є сюжет ікони «Соглядатаї землі Ханаанської» (іл. 10). Одна із таких ікон намальована невідомим майстром у 1730-х рр. на Полтавщині, с. Сулимівці (Київська обл.). Ікона зберігається у Національному художньому музеї України в Києві.

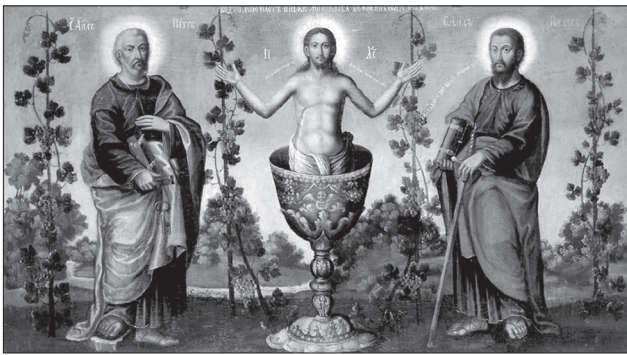
Сюжет ікони побудовано на біблійній розповіді про подорож ізраїльтян з Єгипту до землі Ханаан-



Іл. 9. Христос у точилі. Кін. XVII ст. с. Мотижин, Київщина. Національний художній музей України



Іл. 10. Соглядатаї землі Ханаанської. 1730 р. с. Сулімівці, Полтавщина, (Київська обл.). Національний художній музей України



Іл. 11. Христос у чаші. Київський майстер середини XVIII ст. Національний художній музей України



Іл. 12. Христос Недріманне Око. Церква св. Онуфрія в Посаді Риботицьких (Польща) кін. XV — поч. XVI ст.

ської. Коли євреї прийшли в пустелю Фаран, Господь велів Мойсею послати 12 чол., по одному з кожного коліна Ізраїлевого, соглядатаями у землю обітовану, аби переконатись у її багатстві та родю-

чості. Після сорокаденної подорожі Ханааном вони повернулися з найкращими дарами тієї землі — виноградом, гранатовими плодами та смоквами. Серед них були Ісус, син Навина, та Халев, син Іефонії, які правдиво розповіли про бачену землю.

Згідно з біблійним сюжетом, на іконі зображено двох соглядатаїв, котрі несуть на плечах жердину з величезним виноградним гроном. Композиція запозичена з Біблії Пискатора. Але український майстер значною мірою переосмислив її, відкинув жанрові подробиці і зосередив увагу на пейзажі. Глибинна композиція, побудована зі знанням лінійної та повітряної перспективи, зелена гущавина з м'якими градаціями від жовтого до темно-коричневого, майстерність у передачі прозорих і об'ємних ягід винограду дають змогу зарахувати цей твір до найвищих досягнень українського пейзажного малярства першої пол. XVIII ст.

Відомою символічною композицією, поширеною в українській іконографії, що символізує Євхаристію, був сюжет «Христос у чаші». Христос у чаші³ був дуже розповсюджений як іконографічний мотив на церковному посуді, який використовують під час Таїнства Євхаристії, а також на покрівцях, воздухах, дисках та жертвниках. Як і інші композиції цього циклу, цей сюжет, правдоподібно, взято із гравюри, на якій він зустрічається уже в XVII—XVIII ст. Іконографія сюжету має неканонічне вирішення. Христа зображено у самій чаші для причастя, а поряд, на фоні краєвиду з виноградниками, — монументальні постаті апостолів Петра і Павла. Такою за змістом та сюжетом є робота київського майстра середини XVIII ст. (іл. 11). Над Христом є напис «Ядъй мою плоть и пияй мою кровь во мнѣ пребывает и азъ въ немъ». Саме на цих теренах вона і була найбільше розповсюджена, як і на території Перемишльщини.

Іншою символічною композицією, що нагадувала про викупну жертву Христа, був сюжет, відомий в

³ У християнській релігії найважливіша роль відводиться чаші Євхаристії (причащання) — золотому або срібному церемоніальному келиху, в якому міститься освячене вино, що алегорично представляє кров Христову, пролиту на хресті. З цієї чаші, символізуючої спокутування гріхів людства Ісусом Христом, віруючі причащаються під час таїнства Євхаристії. При цьому вони не лише п'ють божественну кров, але і куштують символічну плоть Христа. Чаші застосовувалися християнськими священиками не лише для Євхаристії, але і при освяченні, конфірмації (миропомазанні) і в інших таїнствах.

українській іконографії як «Христос — Недріманне Око». Це відомий пізньовізантійський сюжет походить з XIV ст. і міститься на стінописах афонських монастирів, саккосах, воздухах. За каноном, Христос зображався у вигляді трирічного дитяти, що спить на хресті з розплющеними очима, ніби прозираючи своє майбутнє. Довкола розкидані знаряддя його майбутніх страждань: цвяхи, молоток, різки, терновий вінок. На деяких сюжетах «Христос — Недріманне Око» зустрічаємо мотив виноградної лози та грона винограду, як символу Євхаристії. Образ Христа на цій іконі зворушливий, ліричний.

Найбільш раннє зображення цієї композиції на українських землях зустрічаємо в церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицьких кін. XV — поч. XVI ст. [36]. Цікаво, що композиція ця знаходиться між постатями святих в правій частині північної стіни святилища (іл. 12, власне фото). На цій євхаристійній композиції наявне також зображення Богородиці та ангела, який сповіщає Богородиці про майбутню долю Христа, його жертву за спасіння людей, що підсилює сутність цієї сцени та її виразне євхаристійне значення.

У XVII ст. сюжет Недріманне Око відомий у стінописі церкви Спаса на Берестові 1644 р. Києво-Печерської лаври, що виконували грецькі малярі на замовлення митрополита Петра Могили. О.В. Адамович вважає, що художнє втілення історико-культурної традиції афонськими майстрами на загальному тлі українського мистецтва серед. XVII ст. можна розглядати як останній крок старого церковного іконопису, тісно пов'язаного з мистецтвом тогочасного греко-слов'янського світу [37]. Хоча, як зауважив Данило Щербаківський, у цій композиції з'являється елемент виключно українського характеру — напис: «ИСПЕРЕТ ВИНО ОДЕЖДУ СВОЮ Й КРОВЬЮ ГРОЗДИЯ ОДИЯНИЕ СВОЕ» (Битіє, 49, 11), чого не зустрічається у грецьких пам'ятках [38]. Отож композиція «Недріманне Око» у церкві Спаса є свідченням розвитку цього сюжету в українському ікономалярстві.

Сюжет «Недріманного Ока» був поширений на північ через Балканські країни; цю іконографію Христа-немовляти знали також майстри з Новгороду, Твері та інших міст [39].

В українському мистецтві композицію «Недріманного Ока» збагатили новими деталями: на тлі міг бути



Іл. 13. Розп'яття з виноградною лозою. Церква Воздвиження Чесного Хреста із Скиту Манявського (1698—1705). Йов Кондзелевич

краєвид з архітектурою, Голгофою, драпіруванням, по-тирами, хмарами та ін. Треба зазначити й інше, що на варіантність цієї іконографії в українській іконі мали значний вплив й апокрифи та легенди [40].

Найбільшого поширення сюжет «Христос — Недріманне Око» набув на Київщині та Черкащині. Особливо цю іконографічну тему опрацьовували народні майстри, які продукували її у своїх роботах у досліджуваний період.

Символічна композиція на тему «Розп'яття з виноградною лозою» (іл. 13), або, як її ще називають «Дерево життя» розкриває у символіко-алегоричній формі один із головних догматів християнства — спокутувальну жертву і таїнство Євхаристії. Ця композиція була широко представлена у гравюрі на Заході. Згідно з апокрифічними текстами («Сказання про дерево хресне» й інші), хрест було виготовлено з дерева, яке виросло з гілки дерева пізнання і зла. Тому, Ісуса розп'яли не на хресті, а на дереві, яке одночасно названо і деревом життя, і деревом пізнання добра і зла. В українській іконографії XVIII ст. ця тема розроблялася в колах, пов'язаних з Києво-Печерською лаврою і Могилянською колегією.

Поширеною символіко-алегоричною композицією в українській іконографії XVIII — поч. XIX ст. є сюжет «Пелікан», що символізував самопожертву Христа, уособлюючи тему Євхаристії.



Іл. 14. «Пелікан». Дерев'яна пластика, XVII — поч. XVIII ст.; збірка монахів студитів

У візантійському мистецтві такі образи присутні тільки в пізню добу, наприклад, в атенському монастирі апостола Павла. У Західній Європі, навпаки, вони були розповсюджені, починаючи з XVIII ст. Але все-таки там ця композиція не мала того поширення, як на землях України. На Заході вона обмежується тільки образом пелікана з пташенятами, а іноді і самим пеліканом, а на українських землях образ ускладнюють ще й знаряддям тортур Христових — хрест, спис, тростина з губкою, серце з полум'ям, інколи із серця стікає кров у чашу, або зображали окремо чашу й серце, Адамову голову, змія. З приводу останнього, то відома притча про боротьбу пелікана із змієм, що символізує боротьбу Христа з дияволом. Образ пелікана присутній на саккосах, панагіях, дарохранильницях, а також як прикраса на меблях та килимах. Окрім іншого, цей символ інколи був у композиції Страшного Суду, Розп'яття, в іконі Божої Матері, а також самостійно [41]. Варіант такого сюжету в українській іконографії представлений роботою невідомого майстра з Наддніпрянщини, початку XIX ст.; зберігається у Національному художньому музеї України. Побутував сюжет «Пелікана» і у дерев'яній пластичі, про що засвідчує робота XVII — поч. XVIII ст. (іл. 14); знаходиться у збірці монахів студитів.

Ікони українських майстрів, котрі звертались до цієї тематики, знаходяться нині в музеях Львова, Києва, Луцька, Івано-Франківська, Одеси, містах

Польщі (Перемишль, Сянок, Варшава), а також у м. Свиднику (Словаччина). Композиційне вирішення українських ікон, що тепер зберігаються у Польщі, певною мірою єднає їх з Волинськими та Галицькими іконами досліджуваного періоду. Характеристика євхаристійних композицій демонструє своєрідний український варіант теми Євхаристії, яка побутувала в різних видах сакрального мистецтва.

Отже, підсумовуючи сказане, можемо стверджувати про тривалість східнохристиянської традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Як з'ясувалось, майстри барокко зверталися до євхаристійно-алегоричних символів (риба, виноград та інше), у різних видах сакрального мистецтва, хоча окремі з них (зображення риби) у XVII—XVIII ст. не набуло широкого поширення. Проте мотив виноградної лози широко представлений в українському сакральному мистецтві епохи бароко. Цей символ присутній в мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, гравюрі, малярстві, гаптуванні.

З другої пол. XVII ст. в українському сакральному мистецтві виникли невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: «Христос — Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недрімане Око», «Пелікан» тощо. Зразки цих алєгоричних композицій символізували найбільше християнське таїнство — Євхаристію.

При зверненні до проблем євхаристійних сюжетів в Україні XVII—XVIII ст. виявлено такі чинники, які зумовили зародження та генезис цієї іконографії:

- розширення меж образно-символічної системи і пошук нових форм виразу та ідейного змісту, що спричинили захоплення ілюстративністю, алєгоричною образністю;
- серед основних тенденцій відмічено введення схем прямої перспективи, світлотіньового моделювання, драматичного психологізму тощо. Як наслідок, релігійні сюжети отримали зовсім нове образно-художнє трактування, відмінне від їхнього зображення в класичній іконописній традиції;
- активний розвиток народної ікони в Україні, який зумовив посилення впливу народного мистецтва на іконопис і появу в ньому елементів світського характеру;
- звернення до західних гравюр з метою збагачення традиційних іконографічних композицій, формування нового художнього середовища, що сприя-

ло використанню в українському іконописі художніх прийомів, вироблених в західноєвропейському образотворчому мистецтві. Євхаристійна іконографія, засобами візуально-мистецького втілення, виявилася відображенням тих ідей, що жили у тодішньому суспільстві, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не копіюючи, а тільки аналізуючи й творчо переосмислюючи їх у власній мистецькій творчості, дотримуючись визначальних засад українського сакрального мистецтва.

Аналіз вище зазначеної теми також засвідчив, що Євхаристійні композиції під впливом нових елементів усе ж не втратили ідейного наповнення української ікони, отож зміни, що наявні у цих євхаристійних сюжетах, не можна трактувати лише як такі, що є похідними від католицького малярства. Як справедливо зазначають дослідники, українські малярі іконники, особливо XVII—XVIII ст., надали ікономалярству якісно нового імпульсу розвитку. Через практиковане ними продумане поєднання традиційного богословсько-ідейного фундаменту ікони з елементами тогочасного європейського малярства вони спромоглися не на випадковий компроміс, а витворили органічно-переконливе, цілісне історико-культурне явище, що сприймається важливим етапом історії іконопису загалом [42].

Уважне вивчення кожного доступного нам твору євхаристійної іконографії загалом і в деталях дало можливість визначити комплекс характерних явищ і хоч частково розкрити закономірності творчого пошуку.

1. Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII — поч. XVIII ст. / Р. Зілінко — (див. за <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/rareg/7/>).
2. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Д. Чижевський. — К.: Обереги, 2003. — С. 189.
3. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. — Львів: Свічадо, 2005. — С. 32.
4. Овсійчук В. Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 51.
5. Чміль Л.В. Київська кераміка XVI—XVIII ст. / Л.В. Чміль. — (див. за <http://archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.htm>).
6. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М. Станкевича. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 8.
7. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. — С. 55.
8. Словник українського сакрального мистецтва. — С. 9.
9. Рацінгер Й. Венедикт XVI. Ісус з Назарету. Частина перша. Від хрещення в Йордані до Переображення / Йосиф Венедикт XVI Рацінгер; пер. з нім. Конкевича О. — Львів: Місіонер, 2009. — С. 267.
10. Федь І.А. Гуманістично-перетворювальна функція сакрального мистецтва / І.А. Федь. — (за <http://www.filosof.com.ua/Jornel/M-42/Fed.htm>).
11. Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл. — Москва: Крон-Пресс, 1996.
12. Жолтовський П. Художнє життя на Україні. XVI—XVIII ст. / П. Жолтовський. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 24.
13. Там само. — С. 26.
14. Покровский Н. Очерки памятников христианского искусства / Н. Покровский. — СПб., 1999.
15. Там же.
16. Овсійчук В. Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. — С. 278—279.
17. Герстель Ш. Чудотворный Мандилюн. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах / Ш. Герстель (див. за <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/linebreak/gerstel.htm>).
18. Там же.
19. Пуцко В. Українська ікона на тлі палеологіського та італійського ренесансів / В. Пуцко (див. за <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2003/N3/Art04.htm>).
20. Див. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог / П.М. Жолтовський. — К., 1982. — С. 288.
21. Свенціцька В.І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / В.І. Свенціцька. — К., 1966. — С. 47.
22. Жолтовський П. Художнє життя на Україні. XVI—XVIII ст. — С. 7.
23. Там само. — С. 38.
24. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в пол. XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским. — М., 1897. — Вып. 2. — С. 79.
25. Украинские книги кириллической печати XVI—XVIII вв. — М., 1981. — Вып. 2 — Л. 1324; 3, 104.
26. Свенціцький І. Початки книгодрукування на землях України / І. Свенціцький. — Львів, 1924. — Л. 408.
27. Сидор О.Ф. Барокко в українському живопису / О.Ф. Сидор // Українське барокко та європейський контекст / відп. ред. О.К. Федорук. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 178.
28. Сивак В.В. Українські ікони «Христос — Виноградна Лоза» зі збірки «Студіон» / В.В. Сивак // Галицька митрополія 1303—1807—2007: статті і матеріали. — Львів: Логос, 2008. — С. 112.
29. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві / Д. Щербаківський // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. — Т. 1. — К., 1921.
30. Див.: Граценков В.Н. Антонелло да Мессина и его портреты / В.Н. Граценков. — М., 1981. — Л. 36.

31. Василевська С. Матеріали до каталогу Волинської ікони XVI—XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею / [Василевська С. Вигонік А., Єлісеєва Т., Низькохат О.] // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI Міжнародної конференції по волинському іконопису. — Луцьк, 1999.
32. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. / Т. Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — С. 107.
33. Сак П.М. Українська ікона «Христос у точилі» (XVIII ст.) та її нідерландський графічний прототип. Українське мистецтво у Міжнародних зв'язках / П.М. Сак. — К., 1983.
34. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. — С. 57.
35. Там само. — С. 58—59.
36. Козак Н. Проблемні питання вивчення галицького монументального малярства поствізантійського періоду / Н. Козак // Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури. Додаток — Бюлетень 10. — Львів, 2008. — С. 63.
37. Адамович О.В. Стилiстика iкон «Недрiманне око» на матерiалах колекцiї Нацiонального Києво-Печерського iсторико-культурного заповiдника / О.В. Адамович // Образ Христа в Українській культурі. — К. : Видавничий дiм «КМ Академiя», 2003. — С. 130.
38. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. — С. 71.
39. Адамович О.В. Стилiстика iкон «Недрiманне око»... — С. 132.
40. Там само. — С. 136.
41. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків / Новицький О. // Записки НТШ.

Т. 141—145. Праці історично-філософiчної секцiї / під редакцiєю Iвана Крип'якевича. — Львів, 1926.

42. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві / О.М. Сидор. — Львів : Місіонер, 2008. — С. 16.

Vasyl Syvak

EUCCHARISTIC ICONOGRAPHY IN UKRAINIAN SACRAL PAINTINGS XVII—XVIII CENT.

In the article an attention has been paid to formation of eucharistical iconography in the sacral art of Ukraine with tracing its origin and symbolic meaning. Characteristics have been given to symbolous allegorical compositions of XVII and XVIII cc. that demonstrate quite original Ukrainian variant of Eucharist theme spread in various kinds of sacral art.

Key words: symbolization, Eucharist composition, sacral art.

Василій Сивак

ЄВХАРИСТИЙНА ІКОНОГРАФІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XVII—XVIII ст.

В статтє обрацєно вниманіє на формірованіє євхаристическої іконографієє в сакральном іскусствє України, прослєженє єго генезис и символіческє значеніє. Охарактеризовано символіко-алєгоріческіє композиції XVII—XVIII вв., которіє демонструють своєобразний український варіант теми Євхаристієє, которає бытовала в різних видах сакральном іскусства.

Ключевые слова: символічність, євхаристическіє композиції, сакральне іскусство.