

Світлана Оляніна Svitlana Olianina

Доктор мистецтвознавства, Навчально-науковий видавничо-поліграфічний інститут, НТУУ «Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського»

Doctor of Art Studies, Educational and Scientific Institute for Publishing and Printing, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"

e-mail: s.olianina@ukr.net | orcid.org/0000-0002-0628-146X

Мистецтво контрреформації на службі православ'я

Зміни художньої концепції українського іконостаса в другій чверті XVII століття

The Counter-Reformation Art Serving the Orthodoxy

The Changes in the Artistic Concept of Ukrainian Iconostasis during the Second Quarter of the 17th Century

Анотація. Проаналізовано причини, які в другій чверті XVII століття зумовили конструктивно-пластичні зміни українських іконостасів і заклали підвалини формування художнього образу українського іконостаса періоду Бароко. Перед серединою XVII століття український іконостас набуває монументальності й ускладненої пластичності трактування фасадної поверхні завдяки введенню розкріпованого ордера, глибоких ніш для ікон і проходів у вітар, а також здобуває винятково багате рельєфне різьблене оздоблення, що в цілому додало просторовості його архітектурній композиції. Зазначені конструктивно-пластичні характеристики іконостасів з'являються в період архієпископської каденції митрополита Петра Могили та фіксуються в тих іконостасах, створення яких відбувалося за його безпосереднього або непрямого сприяння. У статті висловлено гіпотезу, що концепцію нового художнього образу іконостаса як монументальної та просторової архітектурної рами сформулював Петро Могила в контексті розгорнутої ним програми з реновації Православної церкви України, яка, зокрема, охоплювала сферу церковного мистецтва та художнього оформлення храмів. Задум Петра Могили щодо оновлення архітектурного образу іконостаса ґрунтувався на прагненні надати більшої художньої виразності його формам та експресії різьбленому декору. Ці риси на той момент були властиві вітарям католицьких храмів Речі Посполитої, створеним у бароковій стилістиці. Прийоми значного емоційного впливу на вірних, вироблені постриденським мистецтвом як інструмент боротьби католицької церкви з ідеями Реформації, виявилися доречними для православного мистецтва Київської митрополії, яка після Брестської унії зіткнулася з проблемами, схожими на проблеми католицької церкви, що виникли з поширенням Реформації.
Ключові слова: іконостас, конструкція, монументальність, архітектурні форми, концепція.

Постановка проблеми. Стилiстичнi особливостi українського барокового іконостаса давно визначено та неодноразово описано в літературі. Властиві іконостасам другої половини XVII століття риси, такі як монументальність, збільшення пластичності форм та посилення загальної декоративності за рахунок появи об'ємного дерев'яного різьблення, давно означено як вплив стилю бароко. Процес набуття іконостасом нового, барокового архітектурного образу традиційно осмислюють як результат творчої адаптації українськими різьбярями художніх ідей, прийомів і декоративних

мотивів європейського бароко [9, с. 73–94; 3, с. 141–151; 2, с. 368; 35, с. 109]. Очевидно, що суттєві зміни, які відрізняють архітектурно-пластичну композицію барокових іконостасів другої третини XVII століття від іконостасів перших десятиліть XVII сторіччя, відбулися внаслідок переосмислення концепції їхнього художнього образу. Однак ідейні передумови, унаслідок яких ці риси з'явилися на іконостасах доби Бароко, багато в чому залишаються нез'ясованими, що не дає змоги адекватно оцінювати міру впливу стилістичних інновацій серед інших, не менш важливих чинників. Пошук відповідей

щодо суті цих ідей неминуче ставить два головні питання: кому вони належали, і хто сприяв їх утвердженню в церковному мистецтві України.

Як головний літургійний об'єкт православного храму іконостас формувався та змінювався з урахуванням його богослужбових функцій та еволюції теологічної думки. Саме вони, ймовірно, з XIV століття, зумовили розвиток іконостаса як суцільної стіни з ікон, яка замінила відкрити вівтарну огорожу ранньовізантійського періоду [42]. Утім, не лише заповнення іконами вівтарної огорожі та формування їхніх розгорнутих іконографічних програм було теологічно обґрунтовано. Очевидно, таке обґрунтування лежало в основі трансформації конструкції іконостаса, які перетворили його на монументальну раму для ікон, а також визначало репертуар архітектурних елементів і орнаментальних мотивів, призначених його декорувати. Це показують здійснені на теперішній час дослідження архітектурно-пластичної рами українського барокового іконостаса. Вона акумулювала безліч символічних смислів і була важливим інструментом для трансляції актуальних богословських концепцій, що визначали загальну композицію та декоративну програму іконостасів [19].

Очевидно, що використання іконостасів як інструменту візуального богослов'я передбачає провідну участь церковних ієрархів у складанні їхніх проєктів. Однак цей аспект діяльності церковних інтелектуалів України залишається недослідженим, тому з'ясування ролі Церкви у процесі змін українського іконостаса є одним із найважливіших аспектів його вивчення. У зв'язку із цим питання про участь митрополита Петра Могили, видатного церковного діяча та реформатора, у процесі становлення нового художнього образу українського іконостаса у другій чверті XVII століття набуває особливої актуальності.

Мета статті: показати, що зміну художньої концепції українського іконостаса, яка відбулася до середини XVII сторіччя, ініціював митрополит Петро Могила в контексті його реформаторської діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Про пізньосередньовічні іконостаси України відомо небагато, оскільки їхні конструкції не збереглися. Однак, за непрямыми свідченнями, можна зазначити дві їхні основні характеристики: у XV і в першій половині XVI століття іконостаси були невисокими і мали вигляд стіни з двох-трьох ярусів ікон без обрамлень, тобто архітектурно-конструктивну складову іконостаса було приховано.

Щодо висоти цих іконостасів, то можна зробити про неї припущення за доволі повними комплектами іконостасних ікон XV–XVI століть, що збереглися

на Галичині. Відповідно до реконструкцій Іларіона Свенціцького, вона не перевищувала 4 м [26, с. 89–92]. Принагідно зазначимо факт, який далі стане нам у нагоді: збережені царські врата XV–XVI століття мали висоту від 1,1 м до 1,5 м [32, с. 376].

Найвірогідніше, поява обрамлень для ікон і перетворення іконостаса на монументальну різьблену раму відбувається в другій половині XVI століття [19, с. 66–78]. Причини, унаслідок яких змінилася концепція українського іконостаса з безрамної конструкції на рамну, поки що не вивчені, але очевидно, що це стало поворотним моментом подальшої історії його розвитку. Водночас галицькі іконостаси, що збереглися, та їхні фрагменти перших десятиліть XVII століття свідчать, що до того часу іконостаси ще не відрізнялися значною висотою, хоча стали вищими порівняно з попереднім століттям. Наприклад, іконостас П'ятницької церкви у Львові 1610-х років має висоту близько 6 м¹ до розп'яття, іконостас Спасо-Преображенської церкви в Любліні 1633 року — 5,6 м [47]².

Щодо Київського та Чернігівського регіонів, то нечисленні збережені там від початку XVII століття іконостасні ікони та царські врата також не мають значної висоти. Наприклад, храмова ікона святителя Миколая (поч. XVII століття) з іконостаса церкви Миколи Набережного в Києві має розміри 119 x 68 см [30, с. 68, 508]. Це свідчить про спільну для Київської митрополії традицію споруджувати у перших десятиліттях XVII сторіччя пропорційні зросту людини іконостаси, щоб вірянин цілком міг роздивитися ікони верхніх ярусів.

На початку XVII століття також уперше зауважуємо особливості в розвитку архітектурної рами українського іконостаса — вона вже набуває деяких окремих рис просторової структури: його конструкція явно тяжіє до тривимірності, що спостерігаємо в уже згаданому іконостасі П'ятницької церкви у Львові. У ньому ікони апостольського ярусу занурені в ніші, а проходи до вівтаря ведуть через глибокі арки. Однак цей іконостас усе ще залишається плоским екраном, що відокремлює вівтар. У ньому ще немає архітектурного ордера, який з'явиться у наступних десятиліттях і стане неодмінним в оформленні українського іконостаса у XVII–XVIII століттях. Утім, сама по собі поява ордера і трансформація іконостаса в тривимірну конструкцію з об'ємних деталей не перетворила український іконостас на вівтарну огорожу, що вражала уяву глядача (він стане нею у другій половині XVII століття). Наприклад, в іконостасі Спасо-Преображенської церкви в Любліні 1633 року ордер вже є, а колони наявні у двох ярусах: на високих базах у місцевому ярусі та на консолях — в апостольському.

¹ Автор дякує професорові М. Бевзу за надану інформацію про габарити іконостаса П'ятницької церкви у Львові.

² Ми не розглядаємо випадки, коли іконостас в середині XVII століття обмежувався по висоті конфігурацією вівтарної частини храму.

Проте за загальної «пропорційності» іконостаса і, відповідно, «мініатюрності» його ордеру така архітектурна рама не створює сильного емоційного впливу на глядача. Усе зміниться вже в наступних десятиліттях XVIII століття.

Вражаюча монументальність

Упродовж 1630–1640 років відбувається переосмислення засобів виразності та формування нової концепції українського іконостаса. Головним у задумі було надання йому небаченої раніше монументальності у поєднанні з уже засвоєною практикою збагачення структури ордером, об'ємного різьблення та посилення тривимірності всієї конструкції. Центром реалізації нових тенденцій стає Київ. Уявлення про те, які на вигляд були іконостаси, створені за новою концепцією, дають письмові свідчення.

Перші згадки про монументальність українських іконостасів належать до 1654–1655 років. Їх знаходимо у дорожніх нотатках Павла Алеппського. Описи побачених ним іконостасів у головних храмах Києва, а також Київщини та Чернігівщини є єдиним джерелом інформації про ці втрачені пам'ятки. Іконостаси, які особливо вразили його увагу, Павло Алеппський описував надзвичайно докладно. Зокрема, саме таким є опис іконостаса в головному храмі Київської метрополії — Софійському соборі в Києві, який наводимо повністю: *«Іконостас при воротах цих вівтарів пречудовий, величний; ще новий, надзвичайно великий, вражає увагу глядача. Не до снаги нікому описати красу й розмаїття різьблення й позолоти. Царські ворота, заввишки шість ліктів, завширишки два лікті¹, нагадують арку міської брами, як правило, двостулчасті й заглиблені в подобищу склепіння, прикрашені різьбленням і позолотою. На одній стулці зображено срібного лелеку; він продовжав собі дзьобом бік, і кров скапує на лелечат під ним; ніхто не відрізняє це зображення від карбівки. Ікони, числом двадцять, благоліпні, великі, ніби заглиблені в ніші, що їх утворюють товсті бокові колони, різьблені й позолочені. Колони, що обрамлюють ікони Господа та Богородиці з боків, масивні й дуже високі, оздоблені глибоким різьбленням, що відтворює виноградну лозу з лискучими гронами, зеленими й червоними. Над іконостасом і всіма тяблами бачимо вельми широку раму, різьблену й позолочену; вона починається й закінчується над дверима чотирьох вівтарів і має не пряму лінію, а утворює западини. Розп'яття Господа над нею вельми вишуканої роботи; довкола нього, згори донизу, своєрідна різьблена рама, оздоблена маленькими круглястими заскленними іконками святих і апостолів»* [31, с. 168–169].

Цей текст є особливо важливим для нас з кількох причин. По-перше, у ньому описано нещодавно

споруджений головний іконостас (завершений 1644 року [15, с. 13]), поставлений у митрополичому соборі. Статус кафедрального собору перетворював іконостас на програмний твір, зразок для наслідування, схвалений главою церкви, в цьому випадку митрополитом Петром Могилою, який опікувався відновленням Софійського собору і за якого новий іконостас був споруджений.

По-друге, за всієї невизначеності такої характеристики іконостаса як «надзвичайно великий» у цьому тексті дано вказівку на розміри царських врат, яка переконує у значній висоті Софійського іконостаса. У переведенні на сучасну метричну систему висота врат досягала 3 м. Якщо врахувати, що врата мали архітектурне оформлення у вигляді порталу з глибокою аркою, то висота центрального проходу у вівтар була ще більшою. Принагідно зауважимо, що, описуючи іконостас Успенського собору Києво-Печерського монастиря, Павло Алеппський зауважує, що він «пречудовий, однак давній» [31, с. 136] і при цьому жодним словом не зазначає його висоти. Це дозволяє вважати, що його розміри не вразили сирійця.

По-третє, архідиякон наголошує на тривимірності композиції іконостаса, з колонами, зокрема в намісному ярусі, та нішами для ікон. Нарешті останнім важливим свідченням про новаторський зовнішній вигляд Софійського іконостаса є не згадані Павлом Алеппським, але знайдені 1940 року у вівтарній частині собору уламки ліплених гербів митрополита Петра Могили, які прикрашали мурований цоколь [12, с. 113].

Ще більше захоплення висловив Павло Алеппський із приводу іконостаса Троїцького собору Троїцького Густинського монастиря. Потрібно зауважити, що будівництво Троїцького собору відбувалося під безпосереднім патронатом митрополита київського. У 1639 році Петро Могила призначає в Густинський монастир нового ігумена — Іллю Торського, який був монахом Києво-Печерського монастиря, і того ж року митрополит встановлює хрест на місці будівництва нового храму [10, с. 91]. Невдовзі, 1641 року, розпочалося будівництво собору, коштом молдавського господаря Василя Лупула.

Собор завершено та освячено 1644 року, а його іконостас був ще більш приголомшливим і монументальним: *«Іконостас і тябла чарують зір і дивують розум. Досі ми не бачили чогось подібного й рівноцінного; жодній людині не до снаги описати цей іконостас, його обшир, висоту, рясноту позолоти, мальовничість і полиск. Він зводиться від підлоги аж до горішньої частини великої бані; святі ікони, вельми великих розмірів, — це верх малярської досконалості. Їх углиблено в ніші, аби виразніше бачилися їхня краса й дзеркальний полиск їхньої позолоти.*

¹ У перекладі Г. А. Муркоса вказано, що їх ширина 2 і 1/2 ліктя [24, с. 70–71].

Над ними влаштовано дивовижно блискучу раму, на взірець карниза, великого розміру, до неї на блоках підчеплено лампаду. При благоліпних іконах Господа й Владичиці стоять вельми великі, високі, товсті різьблені колони, порожнисті всередині, але здаються суцільними, ніби мистецьки злитовані, не так, як колони Софії Київської, які з тильного боку порожнисті. Їх обвивають лози, золоті пагони звиваються догори, грона — одні червоні, блискучі, інші — недозрілі, зелені, звисають, немовби вони — невідоме творіння Боже, тло гладеньке. Колони вивисують від підлоги на висоту зросту...

Різьблення Царських воріт дивовижне, позолота розкішна; їх змайстровано з досконалим мистецтвом, отож вони нічим не відрізняються від золотокутих, сяють і виблискують пречудовою позолотою, а вночі миготять, як блискавиці. Довкола їхньої рами зображено дяконів у стихарях і священників у фелонях. **Ці та інші двоє дверей заввишки сім ліктів**» [31, с. 202–204].

Наведений фрагмент показує, що іконостас Троїцького собору Густинського монастиря було виконано як розвиток тенденцій, закладених іконостасом Софії Київської. Зокрема, можливо, він мав більшу висоту, оскільки важливий маркер його масштабності — висота царських врат, становила 7 ліктів, тобто близько 3,5 м, що ще вище, ніж у Софійському соборі Києва. Надалі, як відомо, розвиток іконостаса пішов саме шляхом збільшення висоти конструкції, наприклад, у другій половині XVII століття висота київських іконостасів могла становити 15 м [33, с. 52], а у XVIII сторіччі найбільші іконостаси досягали вже 20–22 м [17, с. 102; 27, с. 213].

Зразки для наслідування

Описані Павлом Алепським іконостаси України репрезентували новий варіант художнього рішення, який значно відрізняв їх від іконостасів інших країн православної ойкумени. Порівняння з іконостасами Балкан і Молдови, створеними в першій половині XVII століття, показує, що принцип їхньої організації був іншим. Балканські іконостаси у першій половині XVII сторіччя були дерев'яною перегородкою, що складалася з ікон, обрамлених плоскорельєфним різьбленням, яке надавало іконостасу вигляду багатоскладової та щедро декорованої рами. Водночас наявність обрамлень у ікон не завжди означала, що конструктивно іконостас був архітектурною рамою. Верхні ряди тогочасних балканських іконостасів і далі незмінно влаштовували з епістиліїв, обрамлення яких становило єдине ціле із зображеннями, тобто

було суто декоративним і виконувалося у невисокому рельєфі. Навіть якщо обрамлення верхніх рядів було виконано як окрема рамкова конструкція, воно уподібнювалося до обрамлень на епістиліях. У нижній частині іконостаса ікони місцевого ряду вставляли в конструкцію як у раму, але вона мислилася так само площинною, як обрамлення ікон верхнього ярусу. Ніші для намісних ікон і заглиблені аркові проходи у вітвар були відсутні, а замість колон використовували напівколони або просто різьблені стовпчики. Висота таких іконостасів, які здебільшого склалися з намісного ярусу і одного–двох рядів ікон над ним, була невеликою, але завдяки гігантським розп'яттям, що увінчували їх і досягали 3,5–4 м, загальна висота вітварної огорожі подвоювалася¹ [4; 5; 20; 38; 39; 40; 41]. Загалом пам'ятки цього регіону показують, що хоча в оформленні іконостаса на Балканах використовували архітектурні елементи, він не мислився як об'ємна архітектурна конструкція.

Іконостаси Молдавської митрополії наприкінці XVI — у першій половині XVII століття у своєму пластичному вирішенні були схожі на балканські. Кожна ікона мала різьблене обрамлення, виконане в низькому рельєфі, в ніші вони не заглиблювалися, глибокі аркові проходи також були відсутні. Іконостаси увінчувалися таким самим монументальним розп'яттям. Хоча і без нього конструкція іконостаса могла бути високою: у деяких випадках іконостас складався з п'яти ярусів ікон, що перемешувалися високими різьбленими фризами [46]. Колони, як і на Балканах, не були неодмінним елементом оздоблення. Про їхнє існування в іконостасах Молдови Алепський згадує лише одного разу, описуючи іконостас у церкві Успенського монастиря в Яссах (монастир воеводи Бирновського): «Колони біля вітварних дверей прикрашені різьбленням у вигляді виноградних лоз: гілки золоті, грона зелені, а фон яскраво-червоний» [23, с. 68]. Наявність фону свідчить про те, що різьблення було рельєфним, про розміри цих колон нічого не сказано.

Дещо в іншому ключі до цього часу розвинувся російський іконостас. Його характерною рисою з XV століття була значна висота² через збільшення розміру ікон у дійсному ярусі, що досягали 3 м [8, с. 4]. У XVI — першій половині XVII сторіччя іконостаси Московського царства були пласкою стіною з ікон, установлених на горизонтальних тяблах. Ікони не мали обрамлень, але між ними могли бути вставлені вертикальні брусочки чи стовпчики. Така конструкція, покрита розписом чи різьбленням, могла мати 4–6 рядів зображень [1, с. 623].

¹ Очевидно, цим пояснюється зауваження Пала Алепського, який характеризує розміри іконостаса церкви у Василькові: «... іконостас її дуже великий, подібно до іконостасів грецьких» [24, с. 41].

² Описуючи іконостас Успенського собору Московського кремля, Алепський повідомляє, що іконостас вразив його висотою і шириною [25, с. 104]. Іконостас був споруджений за патріарха Никона в 1653 році [Качалова]. Висота іконостаса досягає 16 м, водночас він площинний і має тяблову композицію. Примітно, що з-поміж іконостасів Молдови, Валахії та Московії, лише згадуючи про іконостас Успенського собору Московського кремля, Алепський зауважує монументальність його конструкції.

Отже, ідея тривимірності конструкції іконостаса, яка усталася в Київській митрополії, не могла бути запозиченою з православної традиції. Так само, як і оздоблення іконостаса об'ємним різьбленням, колонами та іншими архітектурними деталями. Однак, якщо порівнювати архітектурно-пластичну організацію українських іконостасів цього часу не з іконостасами інших православних церков, а з вітварями католицьких храмів Речі Посполитої, можна виявити значну схожість. На це раніше вже звертали увагу і пояснювали тим, що ті самі майстри виконували замовлення католицької та православної церкви, що забезпечило природне перенесення художніх форм [1, с. 628]. На наш погляд, це надто спрощений висновок, оскільки він обмежений стилістикою та не враховує контролю Церкви за втіленням догматичних ідей у візуальних образах.

Щодо монументальності, якої набуває український іконостас до середини XVII століття, то її можна пояснити двома абсолютно різними причинами. Це, з одного боку, практика, що поширилася в православному світі, доповнювати іконостас додатковими ярусами ікон — до 5–6 рядів, що збільшувало висоту іконостаса. З іншого боку — інтенсивний розвиток монументальності католицьких вітварів у костелах Речі Посполитої, характерний для 1620–1640-х років. Зупинімося на цьому докладніше.

Новий тип вітваря виник у Речі Посполитій завдяки діяльності місцевих єпископів наприкінці XVI століття як належне оформлення для реформованої посттридентської літургії. Організуючи оновлення інтер'єрів, єпископи рекомендували встановлювати монументальні архітектурні вітварі, подібні до сучасних їм римських зразків. Водночас лекторії (лат. *lectorium*), що перекривали пресвітерію, розбирали, відкриваючи вид на вітвар із центрального нефа [43, с. 146–147]. Іноді нові вітварі набували справді гігантських розмірів. Наприклад, головний вітвар у кафедральній базиліці Пельпліна, створений у 1623–1624 роках — найбільший у Польщі та один із найбільших у Європі, має висоту 25 м [45, с. 146]. Інший вітвар — у костелі св. Катерини у Кракові 1634 року — має висоту 22 м [48], а головний вітвар краківської базиліки Божого тіла 1634 року має 21 м [49].

Зрозуміло, така монументальність католицького вітварного образу, що виникла раптово, та ефект, що нею породжувався, не могли залишитися непоміченими православними Речі Посполитої. Однак хоч би яким наочним був релігійний пафос нового посттридентського мистецтва, його ідеї спонукали до осмислення, а художні прийоми — до адаптації, перш ніж дух бароко міг поринути у православне мистецтво. Перефразовуючи висловлені вище твердження: ідея перетворення іконостаса на грандіозну барокову архітектурну раму мала бути сформульованою та чітко усвідомлюватись для того, щоб отримати реалізацію.

Особливості рецепції

Формуванню нової художньої концепції українського іконостаса передувала унікальна історико-культурна ситуація: Церква східного обряду, православна та греко-католицька, діяла у Польсько-Литовській державі, де панівною конфесією був католицизм. За цих умов, користуючись достатньою свободою, що дозволяла будувати та прикрашати свої храми, Церква східного обряду постійно зазнавала впливу «латинського» світу, пристосовуючи до нього свою «грецьку ідентичність». Розглядаючи релігійне життя України ранньомодерного часу, Борис Ґудзяк зазначає, що перебування у «латинському контексті» ще у XV–XVI століттях вплинуло на теологічні погляди Руської Церкви, які балансували між Сходом та Заходом. Їхньою характерною рисою було збереження невизначеності ставлення до греко-латинських богословських розбіжностей [7, с. 66, 67]. Як зауважує Наталія Яковенко, проявом цього балансування стало стихійне «проникнення католицького богослов'я і догматично-обрядових практик Католицької Церкви до Київської митрополії, було в найзагальнішому вимірі започатковано десь упродовж другої половини XVI ст.» [37, с. 16]. Дослідниця згодна з думкою Бориса Ґудзяка, що поштовхом до цього слід вважати інформаційну революцію, яка настала з поширенням книгодрукування і відкрила православним Київської митрополії «живий дух протестантської Реформації, Контрреформації та Католицької Реформи приголошувив руську спільноту багатством західної богословської, інституційної та пастирської традицій» [7, с. 315]. Отже, на початку XVII сторіччя релігійна ідентичність Київської митрополії вже була напівгрецькою-напівлатинською. Водночас православні в Речі Посполитій, глибоко занурені в католицький контекст, краще за інших у східнохристиянському світі були знайомі з мистецтвом Контрреформації.

Як відомо, церковна реформа Петра Могили, спрямована на оновлення східного християнства, спиралася на стратегію боротьби з протестантськими викликами, вироблену католицькою церквою після Тридентського собору (1545–1563) [34, с. 175–198; 36, с. 190–192]. Митрополит прагнув зміцнити православ'я, використовуючи всі ресурси: церковне будівництво, друкарство, проповіді, реформи обряду. Усвідомлюючи успіхи посттридентських реформ, Петро Могила, безперечно, усвідомлював роль пластичних мистецтв у цьому процесі. Характерні риси мистецтва Контрреформації, такі як перебільшена експресія і прагнення до візуальних ефектів, визначалися його ідеологічною функцією — служити потужним інструментом пропаганди в руках Католицької Церкви. В умовах загостреної міжконфесійної боротьби першої половини XVII сторіччя перед православним мистецтвом у Польсько-Литовській державі стояло схоже завдання. Те, що на її вирішення вже у другій третині XVII століття було кинуте значні інтелектуальні та творчі

зусилля православних, які мешкали у Речі Посполитій, підтверджує вся подальша історія українського барокового мистецтва, яке з не меншим пафосом, ніж західноєвропейське Бароко, утверджувало вчення Грецької Церкви. З урахуванням сказаного, можна припустити, що ідея перетворення церковного мистецтва перебувала у фокусі уваги Петра Могили і він працював над вирішенням багатьох пов'язаних із цим принципових питань. Спробуємо реконструювати його підхід до цієї проблеми.

Як уже зазначалося вище, здійснюючи свою реформаторську діяльність, митрополит спирався на досвід католицької церкви. Ця практика серед іншого мала наслідком створення ним у 1632 році Київського колегіуму, який використовував освітню модель колегії єзуїтів [14, с. 21–24]. Його книги — «Літос» (1644) і «Требник» (1646), які містили пояснення літургійної практики та богословських традицій Православної Церкви, було доповнено католицькою догматикою та чинами богослужінь, запозичених із католицького обряду [11, с. 113]. Очевидно, так само він діяв, коли йшлося про створення нової концепції церковного мистецтва.

Протягом усієї своєї каденції в сані митрополита Петро Могила активно опікувався відновленням і ремонтом київських храмів, багато з яких до початку 1630-х років, коли він очолив Київську митрополію, було розграбовано та занедбано [6, с. 411–463]. Ця діяльність нерозривно пов'язана з організацією внутрішнього простору храмів. Очевидно, розмірковуючи про художнє оформлення відремонтованих церков і оцінюючи ефект оздоблення католицького храму, митрополит вирішує оновити іконостас, надавши йому не менш приголомшливого експресивного вигляду, який мав католицький бароковий вітвар. Для цього до тривимірної конструкції архітектурної рами іконостаса, що вже усталилася, необхідно було додати монументальність, як у польських вітварях. Свідченням того, що Петро Могила глибоко аналізував як художню, так і семантичну складову католицького вітваря, є ініційоване ним нововведення: розміщення герба замовника на пределлі іконостаса, що було поширеною практикою у вітварях Речі Посполитої. Водночас у контексті іконографічної програми іконостаса емблематична функція герба заміщувалась на функцію ктиторського портрета з меморіальним значенням [19, с. 235].

Факт концептуальної аналогії у художньому втіленні барокового вітваря та іконостаса, що з'являється за Петра Могили, свідчить про культурне запозичення, в осмисленні якого визначальним є характер рецепції. Реконструювати задум Петра Могили щодо трансформації іконостаса слід у контексті всієї його діяльності як реформатора Руської Церкви і відновника храмів у рамках ідеологічної парадигми «Київ — другий Єрусалим» [11, с. 75–92]. Виховання освяченого священства, виправлення літургійної практики, відновлення

та окраса храмів — все це наближало Київ до бажаного образу «другого Єрусалима». З метою здійснення цієї ідеї й було докладено зусиль для створення нової концепції оформлення літургійного простору, який мав справляти на православних потужний вплив та доносити у візуальних образах нову парадигму.

Повернімося до іконостаса 1640-х у Софійському соборі у Києві. Можливо, він був не першим, але найголовнішим іконостасом для Петра Могили, в якому концентрувалися ідейні пошуки та зусилля митрополита щодо створення нової концепції оформлення літургійного простору. За логікою поступального розвитку культури, появи знакового художнього твору, що є результатом ідейних пошуків, передують менш помітні, етапні твори. Серед іконостасів, які, на наш погляд, могли бути зразками для Петра Могили під час створення проекту іконостаса Софії Київської та стали своєрідною точкою відліку для розробки його задуму, слід виокремити два. Це іконостас Успенської церкви у Львові, який створювався за фінансової підтримки роду Могили (Петро Могила, ще як архимандрит Києво-Печерського монастиря, був присутній на освяченні храму в 1631 році) та іконостас Спасо-Преображенської церкви в Любліні, яку він освятив [18, с. 166]. Перший із них зберігся у дуже перебудованому вигляді, і сьогодні його архітектурно-декоративне оформлення багато в чому втрачене. Однак на те, що цей іконостас мав ефектну архітектурну раму, вказують дві великі кручені колони, поставлені на потужні, далеко винесені вперед консолі, які обрамляють центральну ікону апостольського ярусу. За всієї пошкоженості конструкції іконостаса Успенської церкви Львова, він, мабуть, був задуманий як доволі значний заввишки — його царські врата сягають 280 см. Це майже на метр вище, ніж в іконостасі П'ятницької церкви Львова, де висота царських врат становить 187 см. Архітектурна рама другого іконостаса — у Спасо-Преображенській церкві в Любліні — добре збереглася та вражає пластичністю фасаду, комбінацією поглиблених і виступаючих елементів, особливо колонами в апостольському ярусі, поставленими на великі консолі. Тобто в цих іконостасах спостерігаємо застосування тих прийомів, які матимуть подальший розвиток в іконостасі Софії Київської.

Може здатися, що приписування одній людині, хай і впливовому церковному діячеві та богослову, народження нової концепції іконостаса, яка стане поширеною в Київській митрополії в другій половині XVII століття — припущення надто сміливе, тим більше, що ми не можемо підтвердити його прямими свідченнями, наприклад, письмовими джерелами. Проте історії такі факти відомі. Насамперед тут слід згадати абата Сутерія, автора концепції готичного собору [21]. Щодо іконостаса вже висловлювалися припущення, що формування високого російського іконостаса було результатом духовної реформи, проведеної митрополитом Київським та всієї Русі Кіпріаном (бл. 1330–1406) [16, с. 347]. Московський патріарх Никон

(1605–1681), вважаючи важливим привести російські православні обряди і книги у відповідність до грецьких, проводив свою церковну реформу, що охоплювала і сферу церковного мистецтва. Відомо, що, споруджуючи Ново-Єрусалимський монастир під Москвою, він замовив у Києві мідну копію іконостаса Успенського собору Києво-Печерського монастиря як зразок створення іконостаса для монастирського храму [28, с. 146]. Фотографія цієї мідної копії [22, с. 488] показує, що Никон мав намір принципово змінити художній образ російського іконостаса, перетворивши його на архітектурну раму. Отже, концептуальні перетворення церковного мистецтва здійснюються з ініціативи великих церковних діячів і зазвичай є супутніми розгорнутій ними реформаторській діяльності.

Щодо письмового свідчення про розробку Петром Могилою нової концепції іконостаса — не варто тішитися ілюзіями: такий текст, наприклад, у жанрі докладного опису — навряд чи взагалі міг бути складений. Як зауважує Панофський, великі покровителі мистецтва ніколи не бралися за написання оглядів своїх задумів [21, с. 80]. Винятком є пояснення концепції готичного собору, дане абатом Сугерієм. Утім, і воно лише в найзагальніших рисах описує враження, яке мав викликати новий тип храму [21, с. 105–108]. Однак у текстах Петра Могили можна віднайти непряме свідчення, що вказує на особливу увагу митрополита до архітектурної рами іконостаса. Ідеться про чини освячення церковного начиння, що з'явилися в його «Требнику» 1646 року. Серед них є «Чинь бл[агосло]венія новья Ц[е]ркве, или Иконостаса» і «Чинь бл[агосло]венія или ос[вя]щенія Катапетазмы, или

Деисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленныхъ» [29, с. 73, 128]. Тобто архітектурну складову митрополит визначив як іконостас, а його іконопис (сукупно) — як деїсус. Зазначимо, що загальну для східних слов'ян середньовічну назву «деїсус» на позначення іконостаса активно вживали й у XVII столітті. Термін «іконостас» витіснив її вже у XVIII сторіччі. [44, с. 36]. Поділ у «Требнику» чинів освячення конструкції та зображень показує нюанси розуміння митрополитом змісту слів «іконостас» і «деїсус» стосовно вітварної огорожі, а також значення конструктивної основи іконостаса, монументальна архітектурна рама якого тепер заслуговує на окреме освячення.

Висновки. Концепцію нового художнього втілення українського іконостаса як монументальної та просторової архітектурної рами сформулював Петро Могила в контексті розгорнутої ним програми з реновації Православної Церкви України, яка, зокрема, стосувалася сфери церковного мистецтва та художнього оформлення храмів. Задум Петра Могили щодо трансформації архітектурного образу іконостаса ґрунтувався на прагненні надати більшій художній виразності його формам та експресії різьбленому декору. Ці риси на той момент були притаманні вітварям католицьких храмів Речі Посполитої, створених у бароковій стилістиці. Вироблені мистецтвом Контрреформації прийоми значного емоційного впливу на вірян як інструмент боротьби католицької церкви з ідеями Реформації виявилися доречними для православного мистецтва Київської митрополії, яка після Брестської унії зіткнулася зі схожими проблемами.

Література

1. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
2. Вечерський В. В. Мистецтво середини XVII — середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Архітектура // Історія українського мистецтва. У 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 280–376.
3. Гембарович М. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: В 6 т. Київ: УРЕ, 1968. Т. 3. С. 126–151.
4. Гергова И. Иконостас из Погановского монастыря // Ниш и Византия. 2010. VIII. 367–378.
5. Гергова И. Иконостасы от 17 век в Самоковско // Етнос и сакральна география. Годишник на Асоциация «Онґл». София: ИИК «РОД». 2012. Т. 10. С. 141–157, 373–376.
6. Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: (опыт церковно-исторического исследования). Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1898. Т. 2. VII, VI. 524, 498 с.
7. Гудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2000. XVI, 426 с.
8. Гусева Э. К. А. Рублев. Из собрания Государственной Третьяковской галереи: [Альбом]. Москва: Изобразительное искусство, 1990. 48 с.
9. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.
10. Илия (Торский). Русский биографический словарь: в 25 томах. Санкт-Петербург: Тип. Главного управления уделов, 1897. Т. 8. 756 с.
11. Ісіченко (Ігор, архієпископ). Духовні виміри богословського тексту: літературознавчі дослідження. Харків: Акта, 2016. 592 с.
12. Каргер М. К. Древний Киев. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 2. 661 с.
13. Качалова И. Я. К Истории ныне существующего иконостаса Успенского собора // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Москва: Советский художник, 1976. Вып. II. С. 104–108.
14. Кметь В. Дух О. «Ratio Studiorum» в історії європейської та української освіти // Ratio Studiorum: Уклад студій Товариства Ісусового. Система єзуїтської освіти (Серія Studia rationis). Львів: Свічадо, 2008. С. 7–31.
15. Лебединцев П. Г. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев: Тип. Е. Т. Керер, 1882. 101 с.

16. Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Москва: Феория, 2014. 405 с.
17. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 462 с.
18. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Вісник Львів. ун-ту. Серія Мистецтво. 2003. Вип. 3. С. 161–171.
19. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.
20. Пажіћ П. Иконостас манастира Благовештења Рудничког. Saopštenja, 1983. № 15. С. 249–255.
21. Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к Истине», 1992. С. 79–118.
22. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии: Южнорусские иконы. Киев: тип. С. В. Кульженко, 1913. Вып. III. 49 с.
23. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1896. Вып. 1. Кн. I–III. 156 с.
24. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1897. Вып. 2. Кн. IV–VI. 202 с.
25. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским; пер. с араб. Г. А. Муркоса. Москва: Университетская тип., 1898. Вып. 3. Кн. VII–IX. 208 с.
26. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів: Печатня оо. Василяна, 1928. 100 с.
27. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічного дослідження та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.
28. Таранушенко С. А. Український іконостас // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.
29. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646), Репринт: у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 2. 816 с.
30. Українська ікона XI–XVIII століть: альбом / Л. Міляєва за участю М. Гелитович. Київ: [s. n.], 2007. 525, [2] с.
31. Халебський П. Україна — земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд. М. О. Рябий. Київ: Ярославів Вал, 2009. 293 с.
32. Царські врата українських іконостасів: альбом. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. 386 с.
33. Шамурина З. Киев; Репринтне відтворення видання 1912. Київ: ПВП «Задруга», 2006. 85 с.
34. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом Львів: Інститут історії Церкви ЛБА. 2001. 269 с.
35. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вст. ст. В. Ульяновського. Київ: Либідь, 1995. 288 с.
36. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ: Генеза, 1997. 380 с.
37. Яковенко Н. Українська культура XVII ст. як пошук «третього шляху» // Шлях у чотири століття: матеріали Міжнар. наук. конф. «AD Fontes — до джерел» до 400-ї річниці заснування Києво-Могилянської академії, 12–14 жовтня 2015 року. Київ: [НаУКМА], 2016. С. 12–23.
38. Торовић-Љубинковић М. Средњевековни дуборез у источним областима Југославије. Београд: Naučno delo, 1965. 263 с.
39. Торовић-Љубинковић М. Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори // Хиландарски зборник. Београд, 1966. Т. I. С. 119–137.
40. Лиакос Δ., Η ξυλόγλυπτική στο Άγιον Όρος των 16° και 17° αιώνα: από την πρώτη παραγωγή και τα επεισόκτα έργα στους μοναχούς τεχνίτες // Αθωνικά Τετράδια. 2014. № 1. Ο. 99–107.
41. Χατζητρήφωνος Ε. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Βλατάδων // Θεσσαλονίκη. 1985. Τ. I. Ο. 451–484.
42. Epstein A. W., The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archaeological Association. 1981. № 134. Pp. 1–28.
43. Krasny P. Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668 // Świat polskich Wazów. Eseje. Warszawa: Arx Regia — Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie, 2019. S. 133–155.
44. Konstantynowicz J. B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band. Lwow (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften. 1939, 275 s.
45. Laddach A. Yes, neurons and the brain perception of historical artworks in the way of sanctification // European Journal of Science and Theology. 2022. Vol. 18. No. 6. Pp. 141–158.
46. Sabados M. L'iconostase de Moldovița: un repère dans l'évolution de l'iconostase moldave // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. 2008. Vol. VI. Pp. 27–43.
47. Gulbińska-Konopa U. Ikonostas cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”. URL: <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/ikonostas-cerkwi-przemienienia-panskiego-w-lublinie/> (дата звернення: 04.07.2023).
48. Koniec konserwacji ołtarza w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Portal historyczne Dzieje.pl. No date. URL: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/koniec-konserwacji-oltarza-w-kościel-sw-katarzyny-w-krakowie> (дата звернення: 04.07.2023).
49. Ołtarz główny. Parafia Bożego Ciała w Krakowie. URL: <http://www.bozeczialo.net/index.php/bazylika/przewodniki-menu/przewodnik-bazylika/269-oltarz-przewodnik> (дата звернення: 04.07.2023).

References

Buseva-Davyidova, I. (2000). Russkiy ikonostas XVII veka: genezis tipa i itogi evolyutsii [The Russian

iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of the evolution]. In A. Lidov (Eds.), *Ikonostas*.

- Proishozhdenie — Razvitie — Simvolika* (pp. 621–650). Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].
- Corovic-Ljubinkovic, M. (1965). *Srednjevekovni Duborez U Istocnim Oblastima Jugoslavije* [Medieval woodcarving in the eastern regions of Yugoslavia]. Beograd: Naucno delo [in Serbian].
- Corovic-Ljubinkovic, M. (1966). Duborezni ikonostasi XVII veka na Svetoj Gori [Carved iconostasis of the 17th century on the Mount Athos]. *Hilandarski zbornik, vol. I, 119–137* [in Serbian].
- Dragan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st.* [Ukrainian decorative carving of the 16th to 18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Epstein, A. W. (1981). The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? *Journal of the British Archaeological Association, 134*, 1–28.
- Gergova, I. (2010). Ikonostas iz Poganovskog manastira [Iconostasis of the Poganovo monastery]. *Nish i Vizantija, VIII, 367–378* [in Serbian].
- Gergova, I. (2012). Ikonostasi ot 17 vek v Samokovsko [Iconostasis of the 17th century in Samokovsko]. In *Etnos i sakralna geografija. Godishnik na Asotsiatsiya «Ong'l»* (pp. 141–157, 373–376). Sofiya; IIK “ROD”. T. 10 [in Serbian].
- Golubev, S. (1898). *Kievskiy mitropolit Petr Mogila i ego spodvizhniki: (opyit tserkovno-istoricheskogo issledovaniya)* [Kyiv Metropolitan Petro Mohyla and his disciples: (An attempt of church historical research)], vol. 2. Kyiv: Tip. S. V. Kulzhenko [in Russian].
- Gudziak, B. (2000). *Kryza i reforma: Kyivska mytropoliia, Tsarhorodskiy patriarkhat i heneza Berestejskoi unii* [Crisis and Reform: The Kyivan Metropolitanate, the Patriarchate of Constantinople, and the Genesis of the Union of Brest]. Lviv: Instytut Istorii Tserkvy Lvivskoi Bohoslovskoi Akademii [in Ukrainian].
- Gulbińska-Konopa, U. Ikonostas cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. *Ośrodek „Brama Grodzka — Teatr NN”*. Retrieved from: <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/ikonostas-cerkwi-przemienienia-panskiego-w-lublinie/> [in Polish]
- Guseva, E. (1990). *Andrey Rublev. Iz sobraniya Gosudarstvennoy Tretyakovskoy galerei: Albom* [Andrey Rublev. From the collection of the State Tretyakov Gallery: An album]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
- Hembarovych, M. (1968). Skulptura ta rizblennia [Sculpture and carving]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 6 t.* (pp. 126–151). Kyiv: URE, T. 3 [in Ukrainian].
- Isichenko, I. (2016). *Dukhovni vymiry barokovoho tekstu: Literaturoznavchi doslidzhennia* [Spiritual dimensions of the baroque text: Literary studies]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Kachalova, I. (1976). Istorii nyine suschestvuyushego ikonostasa Uspenskogo sobora [To the history of now existing iconostasis of the Dormition Cathedral]. In *Gosudarstvennyie muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya* (pp. 104–108). Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Vyip. II [in Russian].
- Karger, M. (1961). *Drevniy Kiev* [Ancient Kyiv], vol. 2. Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
- Khalebskyi, P. (2009). *Ukraina — zemlia kozakiv: Podorozhnii shchodennyk* [Ukraine — the land of the Cossacks: Travel diary]. Kyiv: Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
- Khatzitríphonos, E. (1985). To xilóglipto témplo tou katholikou tis monis Vlatádon. Thessaloníki, I, 451–484 [in Greek].
- Kmet, V. & Dukh, O. (2008). “Ratio Studiorum” v istorii yevropeiskoi ta ukrainskoi osvity [“Ratio Studiorum” in the history of European and Ukrainian education]. In *Ratio Studiorum: Uklad studii Tovarystva Isusovoho. Systema yezuitskoi osvity (Serii Studia ratio-nis)* (pp. 7–31). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Koniec konserwacji ołtarza w kościele św. Katarzyny w Krakowie. *Portal historyczne Dzieje.pl*. Retrieved from: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/koniec-konserwacji-oltarza-w-kościelu-sw-katarzyny-w-krakowie> [in Polish]
- Konstantynowicz, J.-B. (1939). *Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band*. Lwow (Lemberg): Buchhandlung der Ševčenko Gesellschaft der Wissenschaften [in German].
- Krasny, P. (2019). Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668. In *Świat polskich Wazów. Eseje* (pp. 133–155). Warszawa: Arx Regia — Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie [in Polish].
- Laddach, A. (2022). Yes, neurons and the brain perception of historical artworks in the way of sanctification. *European Journal of Science and Theology, 18*(6), 141–158.
- Lebedintsev, P. (1882). *Opisanie Kievo-Sofijskogo kafedralnogo sobora* [Description of the Kyiv-Sophia Cathedral]. Kyiv: tip. E. T. Kerer [in Russian].

- Liakos, D. (2014). I xilogliptikí sto Áyion Óros ton 16^o kai 17^o aióna: apó tin próimi paragoyí kai ta epísakta érga stous monakhoús tekhnítes. *Athoniká Tetrádia*, 1, 99–107 [in Greek].
- Lidov, A. (2014). *Ikony. Mir svyatyih obrazov v Vizantii i na Rusi* [Icons. The World of the Holy Images in Byzantium and the Medieval Russia]. Moscow: Feoriya [in Russian].
- Lohvyn, H. (1968). *Po Ukraini: Starodavni mystetski pamiatky* [Across Ukraine: Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Miliaieva, L. & Helytovych, M. (Eds.). (2007). *Ukrainska ikona XI–XVIII stolit: albom* [Ukrainian icon of the XI–XVIII centuries: An album]. Kyiv: (n. p.) [in Ukrainian].
- Miliaieva, L. (2003). Mytropolyt Petro Mohyla i mystetstvo Kyieva 30-40-kh rr. XVII st. [Metropolitan Petro Mohyla and Kyiv art of the 1630–1640s]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiá mystetstvo*, 3, 161–171 [in Ukrainian].
- Murkos, G. (Ed.). (1896). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the XVII century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo], issue 1, books I–III. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Murkos, G. (Ed.). (1897). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo] issue 2, books IV–VI. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Murkos, G. (Ed.). (1898). *Puteshestvie antiohiyskogo patriarha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arhidiaonom Pavlom Aleppskim* [The journey of Patriarch Macarius of Antioch to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo] issue 3, books VII–IX. Moscow: Universitetskaya tip. [in Russian].
- Oliana, S. (2019). *Ukrainskyi ikonostas. Symbolichna struktura ta ikonolohiia* [Ukrainian Iconostasis: Symbolism And Iconology]. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
- Ołtarz główny (n. d.). *Parafia Bożego Ciała w Krakowie*. Retrieved from: <http://www.bozECIALO.net/index.php/bazylika/> przewodniki-menu/przewodnik-bazylika/269-oltarz-przewodnik [in Polish]
- Panofskiy, E. (1992). Abbat Syuzher i abbatstvo Sen-Deni [Abbot Suger and the Abbey of St.Denis]. In *Bogoslovie v kulture srednevekoy* (pp. 79–118). Kyiv: Hristianskoe bratstvo “Put k Istine” [in Russian].
- Pazhih, P. (1983). Ikonostas manastira Blagoveshtenya Rudnichkog [Iconostasis of the Monastery of Annunciation Rudničkog]. *Saopštenja*, 15, 249–255.
- Petrov, N. (1913). *Albom dostoprimechatelnostey Tserkovno-archeologicheskogo muzeya pri Kievskoy duhovnoy akademii: Yuzhnorusskie ikony* [The album of curiosities of the Church and Archeological Museum of the Kyiv Theological Academy: The icons of the Southern Russia], issue 3. Kyiv: tip. S. V. Kulzhenko [in Russian].
- Polovtsov A. (Ed.). (1897). Iliya (Torskiy). In *Russkiy biograficheskiy slovar: v 25 tomah*, vol. 8 (p. 91). Saint-Petersburg: Tip. Glavnogo upravleniya udelov [in Russian].
- Sabados, M. (2008). L'iconostase de Moldovița: un repère dans l'évolution de l'iconostase moldave. *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, VI, 27–43 [in French].
- Shamuryna, Z. (2006). *Kyev. Repryntne vidtvorennia vydannia 1912* [Kyiv; Reprint reproduction of the 1912 edition]. Kyiv: PVP “Zadruha” [in Russian].
- Shcherbakivskiy, V. (1995). *Ukrainske mystetstvo: Vybrani neopublikovani pratsi* [Ukrainian art: Selected unpublished works]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Shevchenko, I. (2001). *Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom* [Ukraine between East and West]. Lviv: Instytut istorii Tserkvy LBA [in Ukrainian].
- Sitkarova, O. (2000). *Uspenskiy sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: Do istorii arkhitekturno-arkheolohichnoho doslidzhennia ta proektu vidbudovy* [Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra: To the history of architectural and archaeological research and reconstruction project]. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
- Svietsitskiy, I. (1928). *Ikony pypys Halytskoi Ukrainy XV–XVI vikiv* [Iconography of the Galician Ukraine of the 15th–16th centuries]. Lviv: Pechatnia oo. Vasyliian [in Ukrainian].

- Taranushenko, S. (1994). Ukrainyskyi ikonostas [Ukrainian iconostasis]. *Zapysky NTSh. Pratsi sektsii mystetstvoznavstva*, 227(CCXXVII), 141–164 [in Ukrainian].
- Trebnyk mytropolity Petra Mohyla: (Kyiv 1646), Reprint: u 2 t.* (1996). [Euchologion of Petro Mohyla: (Kyiv 1646)], vol. 2. Kyiv: Informatsiino-vydavnychiy tsentr Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy [in Ukrainian].
- Vecherskyi, V. (2011). Mystetstvo seredyny XVII — seredyny XVIII st. Obrazotvorche mystetstvo: Arkhitektura [Art of the mid-17th — mid-18th centuries. Fine arts: Architecture]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t.*, vol. 3 (pp. 280–376). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Yakovenko, N. (1997). *Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII st.* [Outline of history of Ukraine from Ancient times to the end of 18th century]. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
- Yakovenko, N. (2016). Ukrainaska kultura XVII st. yak poshuk “tretoho shliakhu” [Ukrainian culture of the 17th century as a search for “the third way”]. *Shliakh u chotyry stolittia: materialy Mizhnar. nauk. konf. “AD Fontes — do dzhherel” do 400-yi richnytsi zasnovannia Kyievo-Mohylianskoi akademii, 12–14 zhovtnia 2015 roku* (pp. 12–23). Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian].
- Yurkevych, Y. (Ed.) (2012). *Tsarski vrata ukrainskykh ikonostasiv: albom* [Royal Doors of the Ukrainian iconostases: An album]. Lviv: Instytut kolektsiонерstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh [in Ukrainian].

Oliana S.

The Counter-Reformation Art Serving the Orthodoxy: The Changes in the Artistic Concept of Ukrainian Iconostasis during the Second Quarter of the 17th Century

Abstract. The paper analyzes the reasons causing the structural and plastic changes of Ukrainian iconostases during the second quarter of the 17th century and eventually resulting in the Ukrainian iconostasis of the Baroque period. During the period, the iconostasis achieved monumentality and plasticity in the interpretation of the façade side as a result of introduction of the broken entablature, deep niches for icons, and passages to the altar, as well as to exceptionally rich carved decor, which, in general, added spaciousness to its architectural composition. The specified structural and plastic iconostases characteristics appeared when the Metropolitan Petro Mohyla was the archpastor; they are notable in the iconostases built with his direct or indirect assistance. The hypothesis of the paper is that the concept of iconostasis' new artistic image as a monumental and architectural space frame was formulated by Petro Mohyla in the context of the program he developed for the Orthodox Church of Ukraine renovation, which, in particular, included the domain of church art and artistic decoration of temples. Petro Mohyla's idea of the iconostasis architectural image renewal was based on the desire to provide more artistic expressiveness to its form and carved decorations. During the era, these features were characteristic of the Catholic Church altars of the Polish-Lithuanian Commonwealth built in the Baroque style. The methods of significant emotional influence on the congregation developed by the post-Tridentine art as an instrument of the Catholic Church struggling against the Reformation ideas proved to be appropriate for the Kyiv Metropolis Orthodox art, that, after the Union of Brest, faced the problems similar to those of the Catholic Church, which arose with the spread of the Reformation.

Keywords: iconostasis, construction, monumentality, architectural forms, concept.

Стаття надійшла до редакції 03.07.2023