

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття I (бакалаврського) рівня

на тему:

СТИЛІСТИКА ТА СЮЖЕТИКА НАРОДНОГО
МАЛЯРСТВА ВОЛИНИ VII-VIII СТОЛІТТЯ

Виконала: здобувач вищої освіти
IV курсу заочної форми навчання
спеціальності 028 «Менеджмент
соціокультурної діяльності»

Литвин Дарія Олексіївна

Науковий керівник: доктор культурології,
професор кафедри культурології і музеєзнавства

Виткалов Сергій Володимирович

Рівне 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА ВОЛИНІ XVII – XVIII ст. КРІЗЬ ПРИЗМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ.....	8
1.1. Світоглядні передумови становлення та еволюції народного малярства Волині XVII – XVIII ст.....	9
1.2. Народне малярства Волині в системі української художньої культури XVII – XVIII ст.: інституційний аспект.....	16
1.3. Народне малярство Волині XVII – XVIII ст.: морфологічний аспект.....	25
РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЧНІ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ У ЖАНРОВІЙ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА ВОЛИНІ XVII – XVIII ст.....	31
2.1. Волинський народний іконопис XVII – XVIII ст.: іконографічні і художні особливості.....	31
2.1.1. Іконографічні і художні особливості христологічних волинських народних ікон XVII – XVIII ст.....	32
2.1.2. Іконографія і стилістика богородичних народних волинських ікон XVII – XVIII ст..	44
2.1.3. Образи Старозаповітної Трійці та святих у народному іконописі Волині XVII – XVIII ст.....	49
2.1.4. Волинські ікони Страшного суду XVII – XVIII ст.....	59
2.2. Народна картина на Волині XVII – XVIII ст.: генеза, сюжетні і художні особливості.....	70
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	80
ДОДАТКИ.....

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

МВІ — Музей волинської ікони, відділ Волинського краєзнавчого музею

КМОЗ — Краєзнавчий музей «Острозький замок» Комунального закладу «Державний історико-культурний заповідник м. Острога» Рівненської обласної ради

КЗ «РОКМ» РОР — Комунальний заклад «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненської обласної ради

ВСТУП

Народне малярство Волині, диференційоване на народний іконопис і народну картину – самобутнє, оригінальне явище в історії української культури та образотворчого мистецтва XVII – XVIII ст. Його унікальні, частково збережені, пам'ятки, збагачують розмаїту палітру національної образотворчості й займають важливе місце у духовній українській культурі.

У площині сучасного культурологічного знання, орієнтованого на системне осмислення з позицій новітніх методологічних підходів національної культури у її цілісності і розмаїтті, актуалізується дослідження регіональних культурно-мистецьких феноменів, зокрема й народного малярства Волині, у єдності історично-культурних, іконографічних, образно–стилістичних складників.

Волинське народне малярство XVII – XVIII ст. відображає важливу сферу духовного життя народу, підвалини його світогляду, складний і суперечливий період історії з динамікою політичних і культурних змін. Однак, попри історичну, культурну і мистецьку значущість, волинський народний іконопис і народна картина досі не одержали комплексного культурологічного висвітлення, розглядалися аспектно або ж у річищі загальнонаціональних мистецьких процесів.

Мета дослідження – охарактеризувати сюжетні і стилістичні особливості народного малярства Волині в контексті культури регіону XVII – XVIII ст.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання наступних **завдань**:

– проаналізувати стан наукової розробки проблеми, охарактеризувати джерельну базу та методологію дослідження;

– виявити історично-культурні і мистецькі передумови розвитку народного малярства Волині XVII – XVIII ст. в інформаційному, інституційному, морфологічному аспектах;

- охарактеризувати сюжетні і стилістичні особливості народного іконопису Волині XVII – XVIII ст.;
- розкрити сюжетні і стилістичні особливості волинської народної картини у XVII – XVIII ст.;
- охарактеризувати еволюцію народного іконопису і народної картини Волині впродовж XVII – XVIII ст.
- розкрити специфічні риси волинського народного малярства у порівнянні з іншими регіонами України.

Об’єктом дослідження є пам’ятки народного малярства Волині XVII – XVIII ст. зі збірок Рівненського обласного краєзнавчого музею (КЗ «РОКМ»), Музею Волинської ікони (м. Луцьк), Державного історико-культурного заповідника м. Острога, Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Предметом дослідження є сюжети і стилістика народного малярства Волині XVII – XVIII ст.; його іконографічні, образні і художні особливості.

Хронологічні межі дослідження охоплюють XVII – XVIII ст. Вибір нижньої хронологічної межі зумовлено першими згадками про діяльність народних майстрів Волині; верхньої – часом інтенсивного розвитку народної течії у малярстві Волині у видовій диференціації народного іконопису і народної картини.

Географічні межі роботи охоплюють територію, яка у сучасній краєзнавчій літературі отримала назву «Велика Волинь», до якої, згідно сучасного територіально-адміністративного поділу, входять Волинська, Рівненська області, райони Вишнівця, Шумська та Кременця Тернопільської області, Ізяслава, Полонного, Шепетівки і Старокостянтинова Хмельницької області, територія Житомирської області по лівому березі річки Случ, включаючи Новоград-Волинський, Житомир та Овруч. Дискутивним лишається приналежність до Великої Волині земель Південно-Східної Польщі та Південно-Західної Білорусі, тому локалізовані тут пам’ятки полишаємо за межами дослідження.

Методологічну основу дослідження утворюють загальнонаукові і спеціальні підходи та методи, поєднання яких забезпечує якнайбільш повне розкриття проблеми і достовірність результатів. Так, культурологічну концептуалізацію народного малярства Волині XVII – XVIII ст. забезпечує застосування системно-синергетичного підходу, а його еволюцію в межах досліджуваного періоду – методу порівняльно-історичного аналізу. Інтерпретація семантики символічних та емблематичних елементів в структурі художніх зображень зумовила звернення до *семіотичного методу*. З метою розкриття іконографічних і художніх особливостей народного малярства Волині XVII – XVIII ст. застосовано методи іконографічного та образно-стилістичного мистецтвознавчого аналізу.

Теоретично-методологічну джерельну базу дослідження утворюють кілька груп наукових джерел. *До першої* відносимо вже класичні праці П. Жолтовського (1978, 1983) [36–38], П. Білецького (1963, 1969, 1980, 1981) [14–18], В. Овсійчука (1984, 1985, 1996, 2000) [78–81], В. Отковича (1990) [83], Д. Степовика, 2004 [103–105]), в яких чи не вперше розкрито розмаїття регіонального народного малярства. Сюди ж можна зарахувати й низку публікацій відомого львівського дослідника В. Александровича (1993, 1995, 1996, 1999) [1–6], присвячених інституційним аспектам мистецького життя Волині, зокрема формуванню регіональних малярських осередків.

До другої належать монографії і статті сучасних, зокрема й молодих науковців, в яких проблеми народного малярства і народного малярства Волині розглянуто у річищі загальнонаціональних мистецьких процесів (О. Берлач, 2011, 2013 [12; 13], Т. Марченко, 1991, 1999 [69; 70], О. Найден, 1997, 2005 [74; 75], І. Федь, 2006 [11], І. Хасанова, 2019 [113], М. Чорна, 2002 [116]), або ж у регіональній специфіці (Я. Бондарчук, 1997, 2016 [19; 61], Л. Карпюк, 1994, 2009, 2016, 2020 [46–49], Є. Ковальчук, 1998, 2003 [51; 52], В. Луць, 1994, 1996, 1998, 2012 [64–67], В. Пуцко, 1999, 2004, 2005, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2016, 2019 [87–96]).

Інтерес у межах бакалаврського дослідження становлять аналіз окремих іконографічних типів і пам'яток (С. Василевська, 2001, 2016 [21; 23], І. Дацко, 2000 [30]. Л. Карпюк, 2009, 2016 [46; 47], Л. Косаняк, 2000 [53], В. Луць, 2012 [65]). З метою порівняльного аналізу професійного і народного малярства Волині звертаємось до публікацій, присвячених професійному іконопису краю (І. Дацюк, 1997 [31]).

Контекстуальному розгляду народного волинського іконопису сприяють академічні видання «Історії українського мистецтва» (2011) [42].

Джерельною базою дослідження слугують путівники «Музей Волинської ікони в Луцьку» (2003), каталоги і матеріали до каталогів тематичних експозицій Рівненського обласного краєзнавчого музею (КЗ «РОКМ»), Музею Волинської ікони (м. Луцьк), Державного історико-культурного заповідника м. Острога (С. Василевська, 2000 [22], Є. Ковальчук, 1998, 2003 [51; 52]), тематичні збірники «Волинська ікона» (1994, 1996, 1997, 1998, 2003, 2004, 2005, 2014), «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть» (1999, 2000), матеріали наукових конференцій «Велика Волинь: минуле й сучасне», «Пам'ятки сакрального мистецтва Волині» та ін.

У розгляді культурних детермінант еволюції народного малярства Волині у XVII – XVIII ст. послуговуємося філософсько-естетичними, історичними, культурологічними, літературознавчими працями, присвяченими історії Волині (П. Андрухов, 1992 [8], В. Бачинський, 1997 [11]), історичним і світоглядним витокам народного малярства – народній релігійності і міфопоетичній свідомості (П. Герчанівська, 2011 [28; 29], Т. Длінна, 2008, 2014, 2021 [33–35], І. Костюк, 2013 [54], Г. Кулагіна, 1999 [55], О. Лютко, 2013 [68], І. Остащук, 2015 [82], В. Піщанська, 2017 [85], Д. Степовик, 1997 [105], І. Тарасюк, 2013 [106], І. Федь, 2006 [111], М. Чорна, 2002, 2007 [115; 116]), міжвидовій трансмісії образності і пластичних кодів між фольклором, пісенністю, вертепом і народним малярством (І. Денисюк, 2003 [32], І. Кметь, 2009 [50], Д. Куриленко, 2015, 2016, 2020 [56–60], Т.

Марченко-Пошивайло, 1991, 1999 [69; 70], С. Мишанич, 1992 [71], О. Найден, 1997, 2005 [74; 75], Й. Федас [110]).

Візуальним складником джерельної бази є пам'ятки народного малярства Волині, зосереджені у збірках Рівненського обласного краєзнавчого музею (КЗ «РОКМ»), Музею Волинської ікони (м. Луцьк), Державного історико-культурного заповідника м. Острога, Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Наукова новизна результатів бакалаврської роботи полягає у тому, що у ній систематизовано матеріал та репрезентовано низку авторських узагальнень і висновків, що висвітлюють становлення, еволюцію, іконографічні і художні особливості народного малярства Волині у XVII – XVIII ст. з культурологічних теоретико-методологічних позицій.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть слугувати основою наступних досліджень в галузі історії і теорії української культури та образотворчого мистецтва, укладання курсу лекцій з історії української культури й розробки концепцій тематичних експозицій.

Апробація результатів даного дослідження здійснювалася на практичних заняттях із професійно-орієнтованих дисциплін кафедри культурології та музеєзнавства, зокрема «Українська культура», «Історіографія культури України» та ін., а також на **науково-практичних конференціях різних рівнів**, зокрема:

- **Литвин Д.О.** Стилістика і сюжетика народного малярства Волині XVII-XVIII століть. *Феномен культури постглобалізму: I міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Маріуполь, 27 лист., 2020 р. Маріуполь: МДУ, 2020. С.9.[31 с.].

- **Литвин Д.О.** Місцеві радіокомпанії та їх роль у розширенні культурного простору. *Звітна наук.- конф. проф.-викл. складу, аспірантів, докторантів, магістрантів та студентів РДГУ.* за 2019 р., 15 трав., 2020 р. Рівне: РДГУ, 2020. С.63 [133 с.].

- **Литвин Д.О.** Стилістика та сюжетика народного малярства Волині XVII-XVIII ст.: на прикладі колекцій КЗ «РОКМ». *Філософія подієвої*

культури: історія і сучасність: програма між нар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23-24 берез., 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 14 [19 с.]

Литвин Д.О. Стилїстика та сюжетика народного малярства Волині XVII-XVIII ст.: спроба реконструкції провідних форм. *Україна першого двадцятиліття XXI столїття: культурно-мистецький вимір*: програма XVI між нар. наук.-практ конф., м. Рівне, 18-18 лист., 2020 р. С. 38 [с.].

Литвин Д.О. Український народний живопис: за матеріалами збірок музеїв Західного Полісся: Звітна наук. конф. проф.-викл. складу, докторантів, аспірантів, магістрантів та студентів РДГУ за 2020 р., м. Рівне, 13-14 трав., 2021 р. Рівне: РДГУ, 2021. С. [133 с.].

Фрагменти матеріалів наукового дослідження опубліковані в:

Литвин Д.О.

Структура кваліфікаційної роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури, додатків.

У Вступі виявлено актуальні проблеми, визначено мету та завдання, предмет та об'єкт, наукову новизну і практичну значимість дослідження.

В основній частині роботи, що складається з двох розділів, розкривається проблема наукового пошуку, а саме виявляються передумови формування волинського іконопису, акцентується увага на його мистецьких складових та аналізується специфіка побування різних форм волинського образотворення у різних локаціях.

У Висновках підведено підсумки проведеної роботи.

Її загальний обсяг становить 94 с., із них основного тексту – 83 с.

Список використаних джерел і літератури містить 126 позицій. **Додатки** складаються з альбому ілюстрацій (39 одиниць).

Розділ 1
ІСТОРИЧНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО
МАЛЯРСТВА ВОЛИНІ XVII – XVIII ст.
КРИЗЬ ПРИЗМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Дослідження народного малярства Волині XVII – XVIII ст. з позицій культурології передбачає віднайдення відповідних науковій галузі підходів і методів, які дозволяють охарактеризувати явище в системі культури, в аспекті інспірацій, структури, еволюції. Найбільш повно окресленій позиції відповідає системно-синергетичний підхід, розроблений Г. Хакеном, І. Пригожиним, С. Курдюмовим, О. Князевою й до культурологічного знання адаптований у межах наукової школи М. Кагана [43–45].

Щодо пропонованої роботи зазначена теорія важлива передусім тим, що історичний розвиток будь-якого виду мистецтва зумовлюється як іманентними закономірностями, так і структурно-функціональним взаємозв'язком із системою культури, розглянутою в *інформаційному, інституційному, морфологічному* аспектах, синхронічному і діахронічному вимірах буття [43, с. 30–46]. У *першому* предметом уваги дослідника постає вплив на розвиток художньої творчості характерних для епохи «образу світу», «картини світу», релігійного і секулярного світогляду, систем ціннісних орієнтацій й, опосередковано, віддзеркалених в них історичних подій. У *другому* – зумовленість мистецького процесу офіційними чи неформальними формами його організації, підготовки мистецьких кадрів, взаємодії автора (зокрема й анонімного) з замовниками і реципієнтами, моделі сприйняття мистецьких пам'яток. У *третьому* – місце і значення досліджуваного виду художньої творчості у видо-жанровій системі образотворчого мистецтва та художній культурі. Переконані, що означені принципи якнайбільш повно, з конкретизацією до історичної і регіональної специфіки, дозволяють охарактеризувати детермінанти становлення,

сюжетні, стилістичні особливості та еволюцію народного малярства Волині XVII – XVIII ст.

1.1. Світоглядні передумови становлення та еволюції народного малярства Волині XVII – XVIII ст.

Звертаючись до розгляду світоглядних засад народного малярства Волині зазначимо, що воно відобразило цілісний, синкретичний народний «образ світу», народні світобачення і світоуявлення, сакралізовані аспекти яких віддзеркалили в народній релігійності і заснованому на ній народному іконописі, секулярні – в осмисленні народної історії і повсякдення в категоріях піднесеного і героїчного у народній картині..

Як не водночас відзначалось в дослідженнях народного малярства Волині [1], [2] підґрунтям його сюжетики і стилістики, оригінальної інтерпретації християнських образів стала асиміляція християнських світоуявлень з язичницькими, своєрідне відображення християнської релігії у народній культурі, так зване «народне християнство», «народне православ'я», «народна релігійність».

З позицій культурологічного дискурсу «українська народна релігійна культура в християнському вимірі» розглядається як «динамічний системно-функціональний засіб включення людини до суспільного буття», «способи бачення світу і його сприйняття, прийоми засвоєння чуттєвого і надчуттєвого <...>, кодекс моральних критеріїв народу» (П. Герчанівська) [29, с. 57–58]; «прості форми передачі релігійного одкровення й неускладнені вияви особистісного переживання зустрічі з надприродним» (І. Остащук) [82, с. 45].

Невід'ємними ознаками народної релігійності є простота форм вияву, невідрефлексованість релігійних змістів, а основним джерелом реконструкції – фольклор, який у контексті селянської культури виконує ті ж функції, що книжкове догматичне вчення в офіційній релігії (Т. Длінна) [35, с. 219].

Інтеграція християнської релігії у народну культуру сприяла виникненню нової моделі світосприймання і зміні ціннісної парадигми, що

розвивалась на ґрунті християнсько-язичницького дуалізму віри. Слід відзначити, що не випадково для характеристики народної релігійності, що віддзеркалила в народному іконописі, зокрема й Волині, більшість науковців використовують термін «релігійний синкретизм» (від гр. *syn*, лат. *cresco* – сполучення, з'єднання), під яким розуміють взаємозв'язок, взаємовплив, взаємопроникнення різних релігійних систем.

Важливою є стійкість язичницького світобачення, обрядовості, залишків міфологічних вірувань, уявлень про духів природи, пережитків первісного фетишизму, анімізму, тотемізму, магії, зафіксованих у багатовікових традиціях, та їх вплив на трансформацію християнських світоуявлень, прищеплених ззовні. З-поміж причин тривалого збереження язичництва – іманентні особливості християнства як релігії, «вже раніше синкретизованої на язичницькій основі» [55, с. 35]. Останнє, за твердженням Г. Кулагіної, «давало можливість йому відносно легко поєднуватися з новим шаром язичництва – дохристиянськими віруваннями і культом східних слов'ян» [55, с. 35].

Характерними рисами «побутового православ'я» стали своєрідна трансформація канонічних церковних образів, символів, етичних нормативів та обрядності, переплетення християнських і язичницьких понять, змішування релігійної ідеології з віковим досвідом народу у різних сферах буття.

Показово, що язичницький і християнський компоненти синкретизувалися з поступовим переважанням другого з них. Посутнім є зворотний вплив синкретичного комплексу народної релігійності на канонічне православ'я.

У генезі та історичних трансформаціях народної релігійності українців у науковій літературі виокремлено кілька етапів розвитку синкретизму: ранній синкретичний, синкретичний, розвинуто синкретичний [55, с. 37]. На першому з них стикаються і входять у взаємозв'язок побутова язичницька релігійність українців і православ'я. На другому обидва компоненти існують

рівноважно, на третьому відбувається їх взаємопроникнення, злиття, трансформація шляхом активного взаємовпливу.

Не дивно, що в народному іконописі образи Христа, Божої Матері, святих набирали наївно-реалістичних рис, як і сюжети Священного Письма. Аби вірно зрозуміти їхні інтерпретації, варто пам'ятати, що вони виникли на основі не так церковних джерел, як легенд. До прикладу, в Богородиці вбачали звичайну жінку: «Матір Божа, вона така, наче молодиця з дитиною, тільки гарна та чорнява, як намальована» [83, с. 28]. Та й про самого Христа серед народу існували уявлення, які мали небагато спільного з євангельськими оповіданнями [83, с. 37].

Ключі Царства небесного у руках Петра-апостола народ також тлумачив по-своєму, по-землеробському: «До Юрія то Петро держить ключі від землі, а відтак бере Юр (ключ) у Петра і відмикає землю – приходить весна; як Петро перебере ключі, то вже осінь приходить» [83, с. 52].

Святий Миколай, один із найважливіших церковних святих, за народною традицією, походив з отців церкви, творив великі чудеса та добродійства. Однак вдача у нього була чудернацька, «штукаря великого», за що не удостоївся місця на правому криласі церкви, а завжди зображався на лівому [37, с.279].

Святий Юрій, володар над звірами, за народними легендами був відважним молодиком, що сватався до царської доньки й врятував її від страшного дракона «язе», який стеріг джерело. Коли Юрій вбив дракона, то вода з джерела вільно розлилася по всій землі [22, с. 94–100].

Святих Кузьму і Дем'яна теж уявляли по-народному, не «лікарями-безсрібниками», а добрими ковалями, що кували плуги, сохи, навчали селян землеробству й вміли впоратись із нечистою силою [33, с. 279]. У святій Параскеві вбачали дівчину та ототожнювали її з образом долі [80, с. 97–99].

Загалом на іконах волинських народних малярів святі певною мірою десакралізуються, спускаються з небес, перетворюючись із суворих

небожителів і суддів, далеких від простої людини, на звичайних селян чи міщан – порадників, помічників, захисників у буденному житті.

Життєвих або ж фантазійних рис набирали зображення нечистої сили, якій надавали характеристик тварин і птахів: «Осиначців (чортів) виділи старі люди. Він такий як сажотрус: але має крила, як у лелеки; має ріжки, закручені як у барана; має хвіст. Він так, як чоловік, але має роги так, як цап, і борідку, і хвіст такий, як у корови. Чорт так мальований на образі, лиш голова була як у лиса, однак мав лице і ріжки козячі та крила на подобі до лелеки, а кігті як у пса» [37, с. 287].

У народному розумінні церковні молитви перетворювалися на магичні формули, а церковна обрядовість сприймалась як урочистості, підпорядковані найважливішим подіям в особистому житті людини.

Наведені міркування пояснюють, чому образи народних ікон є настільки далекими від професійного іконопису і, разом із тим, кидають світло на вплив народних естетичних уявлень на релігійний живопис. Після цього вже не є несподіваною подібність між типом обличчя Христа та святих на іконах XVI – XVII ст. і козака-бандуриста на народній картині.

Не безпідставно стверджувати, що і народна релігійність, і зрелий із неї народний іконопис є складниками цілісної *релігійної народної культури* у її світоглядному та образотворчому вимірах.

У свою чергу, поширений у народній картині образ козака засновується на *міфопоетичному уявленні* про світ, покладеному в основу народного світосприйняття, і відображених у фольклорі, властивих різним народам, *уявленнях про героя*, який на українському ґрунті набирає специфічних національних, етичних та естетичних ознак. Зокрема на кодифікацію в образі Козака Мамає архетипу «воїна – сонячного божества, воїна-героя, воїна-ватажка, воїна – сакрального предка, воїна-козака» вказує О. Найден [74, с. 17; 75, с. 6]. На думку дослідника, в народній картині «відображено найбільш характерні риси українського менталітету», а сама вона «щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово-

міфологічних глибин, має витoki у давньому родовому переказі» [75, с. 125]. В дослідженнях останніх десятиліть простежується тенденція інтерпретації зображення «мамаїв» на народних картинах як коду архаїчних пластів праукраїнської культури.

Як зазначає І. Костюк, на космічному рівні міфи про героїв віддзеркалюють єднання з божественним, духовне удосконалення, довічне боріння, утілюють цілі, до яких варто прагнути, розкривають потенціал людини до активної дії, захищають її від страху перед хаосом і смертю, структурують життя, відіграють роль морального зразка, слугують символом хоробрості, мужності, функціонують у якості соціального регулятиву [54, с. 381–382], забезпечують торжество справедливості [9, с. 259].

Не випадково, образ козака в українському мистецтві, зокрема і народній картині Волині XVII – XVIII ст., постає знаковою системою національної культури, відображає її архетипові ознаки, увиразнює національно-культурну ідентичність, утілює «національний код». Посутнім є співвіднесення образу з «думою народу про свою сутність», рефлексією над національною історією у її ретроспективних вимірах, як міфопоетичного осмислення минувшини, і проспективних – як надії на майбутнє.

Привертає увагу асиміляція архетипового образу героя з рисами національної ментальності та української вдачі, набуття ним ознак героїчності і поетичності, поєднаних з гумором і самоіронією.

У контексті визвольної боротьби українського народу образ осмислювався як образ воїна, захисника вітчизни від іноземного поневолення, асоційований з гайдамацьким рухом, що засвідчило уведення у народну картину «гайдамацьких» сцен, предметів озброєння та похідного спорядження, наділення козацьких постатей рисами ватажків гайдамаків. Як наслідок, у етично-моральній площині і в аспекті формування народного виховного ідеалу образ козака уособив велич духу, непереможність, мужність, відвагу, справедливість, готовність до самопожертви заради рідного краю.

Важливим є утілення у козацьких образах ідеї освячення національної історії через єднання з Богом.

Принагідно акцентуємо на існуванні переконливого історичного соціального підґрунтя для інтеграції козацького образу у народну картину.

Так, у XVI – XVII ст. спостерігається занепад українського культурного і релігійного життя, зумовлений унією 1569 р. 1648 р. в історії Волині відзначено початком Визвольної боротьби українського народу під проводом Б. Хмельницького. Початки масовим виступам селян на теренах краю й створенню повстанських загонів під Острогом, Дубно, Здолбуновим, Ковелем поклала звістка про перемогу під Корсунем і Пилявцями. У липні загопи М. Кривоноса та інших полковників розгромили загопи Ієремії Вишневецького і почали визволяти волинські міста – Полонне, Дубно, Рівне, Клевань, Луцьк, Володимир. Остріг вдалося здобути 21.08.1648 р. Після півторамісячної облоги, у важких боях М. Кривоніс 01.09.1648 захопив Кременецьку фортецю, яка дісталась майже зруйнованою. Налякані пани кидали все і тікали вглиб Польщі. У грудні, повертаючись з-під Замостя, в Острозі зупинився Б. Хмельницький разом із старшиною. Саме тут 12 грудня 1648 р. він видав один із своїх Універсалів [8, с. 24].

Після Зборівської угоди (1649–1650) на Волинь почали повертатись шляхтичі, які намагались запровадити минулі порядки, але народ не скорився. 1649 р., за підтримки місцевого населення, козацькі загопи Гераська знову захопили Остріг і розгромили маєтки магната Яловицького у Плосці, Стадниках і Оженіно. У 1650 р. загопи Небаби, Донця і Головацького вибили шляхту з Острога, Корця, Клевани, Заслава та інших міст Волині.

У 1651 р. на Волині, біля села Пляшева, що під Берестечком, відбулася одна з найкривавіших битв Визвольної війни. З підступної зради хана, який залишив у найбільш вирішальний момент поле бою, українське військо опинилося у майже безвихідному становищі, оточене королівською армією і притиснуте до річки Пляшівки, за якою простирались непрохідні болота.

Саме у цій скрутній ситуації очільництво військом взяв на себе легендарний козацький ватажок І. Богун. Наприкінці червня та до початку липня протягом десяти днів 1651 р величезна польська армія безперервно атакувала військо Богуна, втрати якого були чималими. У цей важкий час Богун проявив неабиякий талант й зумів непомітно для ворога навести переправи через болота і за одну ніч вивести залишок війська. Для прикриття відступу Богун залишив на острові Журавлісі 300 козаків під командуванням Чарноти, які вкрили себе невмирущою славою, затримавши на день польську армію і даючи змогу завершити маневр. Врятована Богуном армія стала основою тих сил, які продовжили війну [8, с. 25].

1667 р. за «Андрусівським» мирним договором Правобережна Україна, зокрема й Волинь, відійшли до Польщі [8, с. 26],

У 1683 р. турки вдерлись на Волинь з Поділля і дійшли до Заслава, Острога і Дубного. У наступні роки чинили напади разом із татарами і нищили край.

На початку XVII ст. Волинь стала батьківщиною гайдамацького руху, спрямованого проти феодального, національного і релігійного гноблення, а до 1712 р. гайдамацькі виступи охопили увесь край.

З 1717 р. в Польщі укладаються проекти знищення українства, одним з яких передбачено усунення православної шляхти з громадських і державних посад та обмеження православних священиків в матеріальних правах [8, с. 28].

У другій половині XVIII ст. здійнялося гайдамацьке повстання, відоме під назвою «Коліївщина», яке охопило всю Волинь й сягнуло апогею у районах Корця, Користі, Дубна, між Острогом і Заславом.

У XVIII ст. (1705–1708) на Волинь прибули російські війська як союзник Польщі у війні зі шведами. Тут точилися локальні сутички навколо таких міст і містечок як Луцьк, Рівне, Остріг, Дубно, Стенань, Радивилів, Млинів, Губків, Ярославичі, В. Межиричі тощо. Шведи намагалися закріпити

свої тили, а російська армія намагалась позбавити їх можливості закріпитись і відрізати шляхи відступу до Польщі [8, с. 28].

На приєднаних до Росії волинських землях в 1795 р. утворено Волинське намісництво, а 09.09.1797 р. замість намісництва створено Волинську губернію, до складу якої увійшли повіти: Новоград-Волинський, Лабунський, Заславський, Домбровський (Дубровиця), Овруцький, Житомирський, Чуднівський, Луцький, Володимир-Волинський, Острозький, Рівненський, Ковельський, Лубенський, Кременецький, Ямпільський, Базалійський і Старокостянтинівський. Губернським містом став Звягель (Новоград-Волинський), а з 1804 р. – Житомир [8, с. 32].

1.2. Народне малярства Волині в системі української художньої культури XVII – XVIII ст.: інституційний аспект

Інституційними передумовами розвитку народного малярства Волині XVII – XVIII ст. стали: потреби релігійних громад, які не мали змоги замовити іконописні зображення у професійних майстрів, запит селянства і міщан на смислове та естетичне маркування оселі за посередництвом іконописних і секулярних художніх зображень й зумовлена цим структурація комунікативної системи «автор (зазвичай анонімний) – твір – замовник (реципієнт)», виникнення малярських осередків, насамперед, в Острозі. Важливого значення у розвитку народного малярства Волині набула діяльність поодиноких, почасти анонімних, майстрів у Володимирі, Дермані, Доросині, Корці, Кременці, Ковелі, Михнівці, Олевську, Рокитному, Турійську. Трансмісії художніх традицій сприяла активність приїжджих народних малярів, зокрема з регіону «львівської культурно-мистецької гравітації» (В. Александрович) та інших регіонів. З огляду на трансмісію іконографічних типів і художніх форм із професійного малярського середовища у народне, беремо до уваги діяльність малярських майстерень при монастирях.

Першою ланкою у комунікативній системі «автор (зазвичай анонімний) – твір – замовник (реципієнт)», яка є ядром художньої культури [43, с. 33], у розвитку народного іконопису на Волині XVII – XVIII ст. стали народні майстри, які працювали поодинці або невеликими групами у населених пунктах краю [83, с. 28].

Трансмісія іконографічних схем і художнього досвіду з професійного малярського середовища у народне й, почасти, хитка межа між ними, зумовлює звернення до діяльності *малярських осередків*, окремих місцевих і приїжджих майстрів на Волині XVII – XVIII ст. Подібний дослідницький ракурс виправдано також тим, що цехові майстри були народного походження, мали учнів серед народних малярів, загалом впливали на народне малярство доби.

Початки структурування згодом розгалуженої мережі малярських осередків на Волині сягають межі XVI – XVII ст. [1, с. 46–48]. Чи не першим волинським майстром, згадку про якого зберегла історія, став Тишко-іконник із Володимира. Так, у королівському акті підтвердження та розширення магдебурзького права Володимиру-Волинському відзначено право фундування цехів «столярних з малярними». Це – перша поза регіоном львівської культурно-мистецької гравітації інформація про об'єднання малярів на Волині [12, с. 91–92].

Найбільшого розвитку малярство набуло в Острозі, який серед культурних мистецьких осередків Волині посідає особливе місце, позаяк з усіх видів художньої творчості малярство тут якнайповніше відобразило місцеві культурні традиції.

Документально засвідчено імена шести острозьких майстрів: Харитона, Лазка Гавриловича, Дашка, Духтича й Богдана і Федіра, які проживали у місті й виконували також замовлення «столярні, теслярські, але віддавали перевагу малярній справі» [12, с. 92]. До острозьких цехових майстрів можна віднести Гриня Івановича із Заблудова – учня відомого львівського майстра Лавріна Пухали [3; 4, с. 63].

Показово, що документально зафіксована кількість острозьких майстрів збігається із їхньою кількістю у тогочасній визнаній мистецькій столиці українських земель – Львові. Однак, на відміну від Львова, де поряд з українцями працювали поляки та вірмени, усі вони були українського походження. Це дає підстави зробити висновок про значущість Острога в мистецькому житті Волині, співставному лише із значенням Львова у регіоні майбутньої Галичини. Твердження видається тим більше обґрунтованим, що у більш пізній час така ж ситуація зафіксована в будівництві [4, с. 35].

Із шести острозьких малярів п'ятеро – Харитон, Лазко Гаврилович, Богдан, Духнич та Федір – відомі тільки за одним інвентарем, тоді як ім'я Дашка зустрічається також в інвентарі частини Острога 1603 р., що дає підстави ідентифікувати обох майстрів і вважати Дашка єдиним представником групи малярів 1576 р., творчість якого частково захопила початок XVII ст. [4, с. 63].

Наступні за часом відомості про малярів Острога походять з XVII ст. Окрім Дашка в інвентарі міста 1603 р. згадано маляра Івана, вочевидь, маляра Івана Ставровича з Острога, який у 1603 р. виконував якісь роботи у Буську. Перебування острозького маляра в місті – не єдиний «мандрівний» епізод його біографії. У 1609 р. він, імовірно, жив у Бродах, де уклав контракт зі шляхтичем Олександром Загоровським на виготовлення ікон (найімовірніше – іконостасу) до Загоровського монастиря поблизу Луцька. Проте, взявши завдаток, маляр не виконав роботу на умовлений час, а переїхав до «замочку Орлі», де щось робив для його власниці Анни Гойської, відомої у зв'язку з Почаївським монастирем та його чудотворною іконою. О. Загоровський спершу написав до власниці Орлі листа, вимагаючи повернути маляра або взяті ним гроші, проте листовно справу поладити не вдалося. Тоді потерпілий оскаржив Гойську в Луцькому міському суді й домогся повернення виплачених ним 50 золотих завдатку [4, с. 63].

Наведена «загоровська» історія містить окремі виразні штрихи до характеристики мистецького процесу на Волині початку XVII ст. Передусім,

вона вказує на Ставровича як на мандрівного маляра, «голоту й неосілого» – своєрідний тогочасний тип. Окрім того, мандри острожанина увиразнюють твердження про важливу роль острозького малярського осередку в мистецькому житті регіону. Привертає увагу пошук О. Загоровським маляра для виконання, вочевидь, іконостасу до Загоровського монастиря поза сусіднім Луцьком, що засвідчує тогочасну слабкість позицій малярства на тамтешньому ґрунті [4, с. 63].

Наступним відомим за документами острозьким малярем є Петро, згаданий у 1610 р. з-поміж боржників львівського аптекаря Яна Кучковського (що, до речі, засвідчує його контакти зі Львовом). У 1620 р. через нього костьолові було відписано 60 золотих, призначених для сницарських форм. Як засвідчує реєстр парафіян острозького костьолу 1622 р., Петро був українцем і проживав у власному помешканні на Ринковій площі [4, с. 64].

Інвентар частини Острога 1621 р. містить згадку ще про двох малярів, інших відомостей про яких не виявлено – Процка, котрий жив на Зарванській вулиці, і Маєра з Красної Гори. Останній відомий за архівними джерелами острозький маляр аналізованого періоду – Павло, якому в 1629 р. виплачено 55 золотих за малювання амвону у парафіяльному костелі [4, с. 64].

Поряд із майстрами-цеховиками, які займались столярними та малярними справами, в регіоні працювали майстри локальної спеціалізації – церковні живописці: Іван Ставрович, який на початку XVII ст. розписав іконостас в Дермані, маляр Петро, живописець Дашко, імовірно, й ряд інших [3].

Загалом фрагментарні і розпорошені відомості про острозьких малярів межі XVI – XVII ст. підтверджують функціонування в Острозі потужного малярського осередку, який посідав особливе місце серед мистецьких осередків західноукраїнських земель, поступаючись лише Львову, особливо з кінця XVI ст. [4, с. 64]. Вірогідно, що в Острозі діяв навіть цех малярів, як це засвідчують архівні документи. Збереження містом значення потужного

малярського осередку і в наступний період засвідчує реєстр осілості Старого і Нового Острога з січня 1654 р., який фіксує малярів Івана, Станіслава та Вербила [4, с. 65]. На думку В. Александровича, завдяки збереженості окремих пам'яток малярства Остріг є єдиним малярським осередком Волині XVI ст., щодо якого можна порушувати проблему реконструкції його індивідуального мистецького обличчя [1, с. 48].

Важлива роль у розвитку волинського малярства належала Луцьку, перші згадки про діяльність в якому майстрів, без конкретизації їхніх імен, припадають на 1545 р. – час зведення церкви святого Дмитра на території Окольного замку. Жителем Луцька був і перший представник волинської школи малярства, ім'я якого зустрічається в архівних документах 1560–1580-х рр. – Федір, «Федько-іконник» [3, с. 5]. Як слідує з датованої 1574 р. скарги священника луцької церкви Різдва Христового Матвія на пана Томила Ворону Боратинського, майстер жив на Троїцькій вулиці. У 1580 р. Федір згадується як лавник, що підтверджує його вагомі позиції серед луцького міщанства [3, с. 6]. Згідно архівних матеріалів, наприкінці XVI – початку XVII ст. у Луцьку працював маляр Тихон. Популярності надбав луцький майстер Стась, який виконував «різнімалярські роботи в палацах та замках» [12, с. 93].

Згідно даних архівних джерел, у Ковелі на межі XVI – XVII ст. працювало не менше двох малярів. Так, в інвентарі міста 1590 р. згадано маляра Сенька та дім «Малярівський» на Гончарській вулиці. Інший ковельський маляр, Назар, згідно збережених документів, у 1609 р. відпродав свій фільварок. Таким чином, за твердженням В. Александровича, поза Острогом Ковель був другим містом Волині, в якому наприкінці XVI ст. було документально зафіксовано більшу кількість майстрів малярства [3, с. 6].

Діяльність принаймні одного маляра, без згадки імені, зафіксована у Ратному в 1565 р., що становить особливий інтерес, позаяк про мистецьке життя цього віддаленого регіону не збереглося жодних інших відомостей. Плідно працював на Волині маляр Коханович з Дермані.

В околицях Олевська і Рокитного у XVIII ст. з-поміж інших народних майстрів працював самобутній анонімний маляр, відомий, насамперед, зображеннями, що увійшли до намісного ряду іконостаса. Як підтверджує ікона «Пророка Іллі» з околиць Олевська, відзнакою його індивідуальної манери стали декоративність і побудова зображення на гармонізації великих кольорових площин, розмежованими темними лініями, з переважанням червоних і помаранчевих барв. Прикметною рисою робіт є вдале відтворення селянських типів.

Лавником Кременця у 1588 р. був Данило маляр, що підтверджує вагоме становище малярів в системі органів самоуправління на Волині, у тих містах, де не було сильного патриціату [3, с. 6].

Слід зауважити, що збережені документальні матеріали містять лиш окремі відомості про діяльність волинських малярів й далеко не рівномірно відображають ситуацію на території Волині [3, с. 6].

Однією з характерних рис розвитку малярства на Волині є значна активність *приїжджих майстрів* – вихідців з інших малярських осередків, насамперед, львівського [3, с. 7]. Одним із найбільш ранніх документальних підтверджень цього є згадка 1552 р. про львівського маляра Андрія (Антоня). Перебування Андрія на волинських теренах документально зафіксоване близько 1558 р. З Волинню пов'язана діяльність його сина Пилипа, відомостей про нього вкрай мало, проте можна припустити, що саме тут пройшла значна частина його життя [3, с. 7]. Родинне коріння на Волині мала знана львівська малярська сім'я Воробіїв.

Поодиноким, однак промовистим волинським епізодом, документально зафіксовано у біографії відомого львівського маляра останньої третини XVI ст. Лавріна Пухали (Пухальського), котрий наприкінці 1560-х рр. перебував на службі у волинського магната, брацлавського воєводи, князя Романа Сангушка. Відсутність жодних згадок про нього у львівських документах 1567–1573 рр. дозволяє припустити, що його перебування на службі у Р. Сангушка могло мати триваліший характер й закінчитися лише після смерті

князя у травні 1570 р. Принаймні у Львові ім'я майстра зафіксовано лише від 1573 р. [1, с. 43].

У контексті львівських контактів волинського малярства варто згадати підтверджені перебування у Луцьку Войцеха Стефановського та Андрія Малковича, підтвердженні у статуті львівського малярського цеху з кінця XVI ст. Згідно з цеховими привілеями, юрисдикція цього професійного об'єднання, утвореного як братство малярів-католиків, поширювалася і на територію Волинського воєводства [1, с. 44–45].

Загалом збережені відомості про діяльність львівських малярів на Волині у другій половині XVI ст. підтверджують значущість львівських зв'язків у розвитку регіональної малярської культури та дозволяють припустити їх помітний, бодай й опосередкований, вплив на її народний напрям.

З-поміж майстрів, прибулих з інших регіонів, згадаємо ярославського маляра Яна, який працював в Острозі кілька місяців у 1624 р. і, вірогідно, спричинився створенню костельного вівтаря і низки ікон. Відомі також згадки про Ярославського маляра Яна Беняшовича, однак вони походять лише з 1642–1662 [4, с. 64]. На думку В. Александровича, поява ярославського маляра в Острозі пояснюється тим, що обидва міста належали спадкоємиці острозьких маєтків Ганні-Алоїзі Хоткевич. Саме вона могла спрямувала майстра до Острога, і він мав би виконувати для неї й інші роботи, поза тими, що занотовані в актах парафіяльного костелу [4, с. 64].

Окрім цього на волинських землях працювали Григорій Пошкович із Сучави, самбірський майстер Федоско (Федоско), іваничівське «Благовіщення» якого вказує на проникнення на Волинь майстрів самбірського осередку, що у другій половині XVI ст. зазнав яскравого розквіту.

Про взаємозв'язок, малярські контакти з регіонами Галичини і Холмщини свідчать ікони «Спас» та «Іоаким і Анна» першої половини XVII ст. невідомих майстрів.

Отже, маємо підстави стверджувати, що введені до наукового обігу архівні відомості про волинських малярів не волинського походження вказують на вагоме місце регіону у системі мистецьких взаємозв'язків українських земель й характеризують малярську культуру Волині як значущу частину мистецького процесу на українських землях у середині – другій половині XVI ст. [17, с. 47].

Звертаючись до питання про соціальний статус народних іконописців, відзначимо їхнє походження з нижчих соціальних верст. Малярством займались міщани, священники або їхні нащадки. Вірогідно вони працювали у невеликих колективах чи поодинці у провінційних містечках – культурних осередках краю.

Згідно документальних свідчень, вже у другій половині XVI ст. малярі працювали у межах запозиченої із Західної Європи системи міського цехового ремесла. Зазвичай цехи об'єднували майстрів кількох спеціальностей. Показово, що народні майстри мали досить широкий діапазон професій. Так, у ковельській міській майстерні Андрій Дробніч склав присягу як цех-майстер ремесел «каменярського, гефтярського, столярного, римарського, золотарського, слюсарського, ковальського та інші до того цеху належних» [7, с. 123; 12, с. 92].

Як засвідчують дані архівних джерел, члени цехів на Волині у багатьох випадках посідали вагоме становище в місцевих органах самоуправління. Так, зодчий Федір із Луцька обіймав посади в органах самоврядування близько десяти років. Ковельський маляр і тесляр Олександр Іванович у першій половині XVII ст. якийсь час займав посаду бургомистра [6, с. 32; 12, с. 92].

Поряд із міськими ремісничими майстернями на Волині працювало чимало сільських майстрів, які займались, насамперед, оздобленням культових споруд. Бригади малярів виконували роботи за очільництвом старшого майстра, котрий добре володів малярськими справами. Після закінчення робіт по оздобленню храму ім'я останнього викарбовувалось або

вирізалось на одній із стін або ікон. Так, науковцями інституту «Укрзахідпроектреставрація» під час обстеження храмів Волині XVII ст. перед розробкою проектної документації на реставрацію виявлено різьблені кошти, які засвідчують авторство на розпис пам'яток [4]. У Троїцькій церкві початку XVII ст. у дерманському монастирі-фортеці на стінах і склепіннях збереглися темперні розписи кінця XVII ст., які засвідчують, що роботи проводились під керівництвом майстра Федіра.

Відзнакою волинського малярського середовища є домінування майстрів українського походження, що зумовлено історичними долями краю, який у складі Великого князівства Литовського зберігав відносну автономію й завдяки цьому тривалий час уникав того польського культурного тиску, якого від середини XIV ст. зазнавали землі Галицької Русі. Посилення польського наступу на Волині помітне лиш після Люблінської унії, від початку XVII ст. Показовим є також те, що на Волині замовники віддавали перевагу не іноземним, а вітчизняним майстрам.

Принагідно відзначимо обмеженість даних архівних джерел, що висвітлюють діяльність малярських осередків та окремих майстрів. Це особливо помітно у зіставленні з найбільш значним на західноукраїнських теренах «архівом» львівських малярів. Окрім цього, майже цілковита втрата монастирських архівів позбавила науковців відомостей про малярів із монастирського середовища, діяльність яких впливала на народних майстрів [16, с. 28].

Отже, можемо зробити висновок про функціонування на Волині розгалуженої мережі малярських осередків, що засвідчує спадкоємність і тривалість малярської традиції в регіоні [1, с. 44–45]. Щодо народного малярства досліджуваного періоду вони стали джерелом мистецького досвіду, рецепції і трансформації згідно народних світоуявлень іконографічних схем і художніх форм.

Замовниками «народних» іконописних зображень на Волині у XVII – XVIII ст. виступали сільські і церковні громади, дрібне духовництво,

представники сільського самоврядування, заможніші селяни, які через тривалі соціальні, національні та релігійні утиски не мали змоги замовляти образи у знаних майстрів чи у великих майстернях й користувались послугами місцевих малярів, котрі задовольняли їхні духовні та естетичні запити і побажання щодо зображень. Джерелом реконструкції історії цих замовлень слугують надписи на іконах, які з'явилися із XVII ст. [83, с. 12]. Звернення до народних майстрів спонукала не лише нижча вартість замовлень, а й певна недовіра, яку міщани і селяни відчували до професійних художників, котрі, начебто на догоду панам, «неправдиво малюють церковні образи», зображаючи, до прикладу, Матір Божу «завше панею, а вона була проста людина, її треба малювати у сірій свиті, або у міщанському синьому жупані» [64, с. 23].

Нові замовники вносили в іконопис і нове бачення світу, засноване на народних уявленнях про моральні чесноти, художньо-естетичних уподобаннях широкого загалу. Варто відзначити, що зміни мали не лише художній, а й змістовий характер. Підвалини цього малярства – не офіційна церковна ідеологія, а духовні вірші, колядки, апокрифи, легенди [64, с. 23].

Показово, що на Волині Православна церква не висувала таких жорстких вимог до іконопису, як в інших регіонах, що уможливило розповсюдження народних малярських зразків.

1.3. Народне малярство Волині XVII – XVIII ст.:

морфологічний аспект

Характеристика народного малярства Волині у морфологічному аспекті художньої культури передбачає розгляд двох основних питань: 1) зв'язку народного іконопису з «професійним» у площині генези, взаємодії, рецепції іконографічних схем і художніх форм; 2) інспірованості народного іконопису і народної картини українським фольклором, народною піснею, іншими видами художньої творчості, що збагатили їх іконографічними мотивами та окремими атрибутами зображень. Важливо, що розвиток народного

малярства Волині не проходив ізольовано від професійного, іноді навіть важко розмежувати професійне і народне. Твердження М.В. Алпатова з приводу російської ікони доцільно застосувати і до українського іконопису: «Професійна і фольклорна течії складають невід'ємні частини давнього іконопису. Одне немислиме без іншого» [7, с. 16].

Зберігаючи власний світ художнього бачення, народні митці орієнтувалися на твори провідних малярів – своєрідну «професійну школу» і джерело запозичення іконографічних схем і художніх рішень. Водночас, одна з особливостей народного малярства полягає у тому, що, додержуючись традиційної іконографії, народні малярі наповнювали її своїм світорозумінням, а багата творча уява спонукала їх до відтворення соціальних і побутових реалій.

Підтвердженням *впливу професійного іконопису на народне* доводить, зокрема, те, що становлення його нових форм на початку XVII ст. спонукало розвиток народного малярства і появу його численних пам'яток, перетворення народного іконопису на широку, міцну течію. Зв'язок професійного і народного малярства видається тим більш тісним з огляду на походження «професійних» іконописців із народного середовища та актуалізацію ними народних світоуявлень, народного естетичного і художнього досвіду.

Посутньо, що творчість народних майстрів Волині не була ізольована від *формально-стильових* змін у мистецтві, хоча художник-самоук і не володів арсеналом виражальних засобів професійного майстра, а народне малярство було консервативнішим за професійне. Показово, що все нове народні майстри трактували на свій лад, використовуючи скупі палітру локальних кольорів, графічну лінію, площинно-декоративні форми, зберігаючи народну мистецьку основу. Так, народна картина розвивалась у часи, коли в мистецтві послідовно змінювалися стильові форми Ренесансу, бароко, рококо, класицизму і романтизму. Тому в ній трапляються іноді елементи цих стилів, які однак, ніколи не визначають її образно-пластичного

ладу в цілому. Так, іконам, створеним під впливом Ренесансу, притаманна гармонійність, симетрія, урівноваженість. Стиль бароко, що розвивався на сучасних українських землях з початку XVII ст., привніс у народний іконопис експресивність, звучність барв, декоративність вбрання святих. Водночас, народний іконопис завжди зберігав свою реалістичну основу, героїчні, епічні і ліричні елементи, притаманні народному мистецтву.

Інтеграцію елементів бароко у народну картину, бодай у «низових» формах стилю, відзначено С. Мишаничем і С. Бушаком. Так, за твердженням останнього, «зв'язок написів на “мамаях” з низовим бароко не викликає сумнівів, бо вони прямо-таки переповнені сатирико-гумористичними настроями та бурлескно-травестійними елементами», а «мистецький ефект (або ж – естетична особливість) цієї картини якраз і базується на протиставленні живописного образу “Козака Мамає” (в цілому – серйозного, задумливого, а нерідко і сумного) з його словесним жартівливо-сміховим двійником, котрий виникає після прочитання написів на полотні» [20, с. 14].

Вплив українського фольклору, духовних віршів, колядок, апокрифів, легенд, вертепного театру на народну картину – узвичаєна теза наукових досліджень [64, с. 23; 110, с. 14]. Так, Й. Федас вказує на походження надписів на зображеннях Козака Мамає з *n'єс вертепу* та усної народної традиції [110, с. 15]. До прикладу, науковцем наголошено, що спільний для вертепу і народної картини напис «Хоч ти на мене дивися, та ба не вгадаєш, від киль родом і як зовуть – нічирк не скажеш, бо в мене ім'я не одно, а єсть їх до ката, так зовуть, як налучиш на якого свата» відсилає до епітафіонів під українськими надгробними портретами.

П. Білецький ілюстрував наведене судження рядками епітафіону І. Домонтовича (XVII ст.): «Хто на той образ поглянет, а що за человек ведати желяет» і з епітафіону І. Романовича (XVIII ст.): «Стара не видя лицем, лет моих не зная чудишся смотрителю в себе помышляя, кто всех родом чином, сколь жих лета многа...» [14, с. 9]. На думку дослідника, напис «повністю увійшов до монологу козака в українській народній ляльковій виставі

(“вертепній інтермедії”), а згодом, у свою чергу, вплинув на картину й ці вистави. Весь монолог козака з “вертепу” почали підписувати під зображеннями козака бандуриста на картині, а навколо постаті малювати окремі сценки з вистави» [16, с. 21]. Останнє, за переконанням Й. Федаса, є свідченням «єдності стародавнього українського образотворчого сценічного і словесного мистецтва» [110, с. 14].

Як підкреслює Й. Федас, підписи на картинах «Козак Мамай» є підтвердженням давності монологу запорожця, а, отже, й вертепу [110, с. 15]. На думку П. Жолтовського, віршовані рядки прийшли у народну картину з вертепу, вірогідно, наприкінці XVIII ст. і «певною мірою вплинули на її зміст. В ній, наприклад, завжди тепер є кінь, шабля, шапка – речі, які згадуються в тексті інтермедії, але які далеко не завжди зустрічалися на давніх варіантах цієї картини» [37, с. 296].

Значущість впливу вертепу та зумовленого цим візуально-текстуального характеру зображень «мамаїв» засвідчує, зокрема, те, що слово, зафіксоване в картині, одержує своєрідний статус: перестає бути ефемерним, швидкоплинним, закарбовується, застигає, набуває зримості і вагомості. За твердженням П. Білецького, «слово в зображенні ніби зупиняє час, будучи зображеним, слово само ніби зупиняється і зупиняє зображення», надає йому понадчасового, сакралізованого характеру, а «уявлення про персонаж стає невід’ємним від тих слів, які були ним промовлені» [14, с. 9].

У низці досліджень наголошено на інтеграції вертепних надписів у народну картину лише після остаточного формування її композиції. Початково короткі і непримхливі, спрямовані на загальну характеристику образу козака, вони ускладнились у другій половині XVIII ст.

За твердженням Й. Федаса, на міжвидову трансмісію художніх кодів між *вертепом* і *народною картиною* вказує спільна основа вертепного монологу запорожця і мальованих надписів – монтаж [110, с. 15].

Паралелізми між українським словесним фольклором – піснями, думами, переказами і народними картинами відзначає учениця П. Білецького Т. Марченко-Пошивайло [69].

Показово, що і підписи на народних картинах, і вертепні характеристики та монологи запорожця закорінені у *козацькому героїчному епосі дум*, насамперед, тих стадій його історичної еволюції, коли носіями епічної словесної традиції були воїни-запорожці [71, с. 26], що, з позицій культурологічного дискурсу засвідчує діахронічну і синхронічну міжвидову трансмісію змістів і форм.

На інтермедіальність образу козака у народній картині та його зв'язок з епічною *пісенно-музичною традицією* вказує бандура – атрибут українських кобзарів. Міжвидову трансмісію художніх кодів підтверджує й те, що основою кобзарського репертуару були думи, присвячені минувшині народу, до яких самі кобзарі ставилися шанобливо і називали їх «Козацькими» або «Лицарськими піснями» [20, с. 12]. За твердженням композитора О. Кошиця, думи є «співаною історією українського народу», «витвором козаччини та літописом її героїчного чину». Їх художня особливість та оригінальність форми полягає у мелодійному речитативі, де слово домінує над музикою [20, с. 14].

Семантичну навантаженість міжвидових посилань та інтермедіальних складників образу засвідчує також те, що поетично осмислене земне життя і релігійне вираження стоять у пісні поряд й, за визначенням П. Куліша, демонструють, що «бандура та пісня заступали в старовину друге місце після піднесення душі до Бога в молитві» [20, с. 14–16].

Вочевидь, зв'язок образу козака-бандуриста з народної картини із українською народною піснею і вертепним театром сприяв уведенню до неї нових іконографічних мотивів, сюжетів, елементів зображення. Так, не воднораз народні малярі зображали зброю, вертепний «мушкет-сіромаху», спис, лук, «шаблю мою сваху». Вертепні пісенні інспірації простежуються у

зображеннях коня, козацької шапки, бандури, пляшки, чарки, сцен битв і козацьких гулянь [36, с. 65].

Важливим у морфологічному аспекті є вплив на народну картину із зображенням козаків *козацького парсунного портрету*, на що, на думку П. Білецького та С. Бушака, вказують стилістична близькість, «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що усвідомлено досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму», «рух головних ліній композиції спрямований по колу» [14, с. 80], текстові супроводи [20, с. 12].

Окрім вертепного театру та пісенної української традиції, важливим у площині морфологічного аналізу народного іконопису в системі художньої культури є вплив на нього *гравюри*, який, за твердженням В. Отковича, посилюється з XVII ст. й виявився в акцентуванні лінійного компонента зображень [83, с. 28]. Привертає увагу звернення українських малярів до західних графічних зразків або ж їхніх львівських чи київських реплік [95, с. 58].

Щодо імовірності територіальної трансмісії образу запорожця та його інтеграції у волинське народне мистецтво важливим є зауваження С. Бушака, що уривки з вертепних вистав закарбувались у народній пам'яті, набули форми напівфольклорної гри й поширились по всій Україні, а присутність в них образу козака-запорожця фіксувалась навіть у закарпатській частині Гуцульщини [20, с. 9].

У площині морфологічного розгляду народного малярства у системі художньої культури посутньо відзначити *взаємодію народного іконопису і народної картини*. Так, на зв'язок Козака Мамає у народній картині з зображеннями козаків на іконах вказує С. Бушак [20, с. 16]. Зокрема, на думку дослідника, впливи іконопису, насамперед, з іконописних зображень Юрія Змієборця, засвідчують: «наявність композиційного канону», побудова композиції «на основі лінійно-ритмічних колових елементів», загальна пластика зображення, його статичність і декоративність, спільність окремих

елементів (спису, зброї, наявність коня) [20, с. 18, 20]. Іконописні інспірації зображень «мамаїв» на народній картині підтверджують надписи-стьожки, які зустрічаються і на козацьких іконах [20, с. 22]. Іншим доказом міжвидових трансмісій в межах морфологічної системи мистецтва є відзначений О. Осадчою вплив народної картини на хатню ікону, яка вже у XVIII ст. відійшла від традиційних іконографії та художніх рішень і наблизилася до народних малярських композицій [123].

Розділ 2

ІКОНОГРАФІЧНІ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ У ЖАНРОВІЙ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА ВОЛИНИ XVII – XVIII ст.

2.1. Волинський народний іконопис XVII – XVIII ст.:

іконографічні і художні особливості

Закорінений у народній релігійності народний волинський іконопис XVII – XVIII ст. перебував у складному взаємозв'язку із «професійним», виявленому в інтеграції, спрощенні та переосмисленні традиційних іконографічних схем і «народному» потрактуванні персонажів Священної історії.

Домінантами образотворення у доробку народних майстрів стали «реалізм», наївна оповідність, спрощення і схематизація теми, емоційність та експресія, надання персонажам Священного Письма «простолюдних» ознак, суголосний фольклору образний лад. Так, проявом «емпіричного», «наївно-чуттєвого» народного сприйняття, заснованого на пізнанні недосяжного через спостережене, стало відзначене раніше ототожнення Божої Матері з простою жінкою та набуття рис селянина образом Христа [83, с. 28]. У річищі означеної тенденції перебуває «реалістична» народна інтерпретація образів апостола Петра, святих (насамперед, популярних у народі Миколая, Параскеви П'ятниці, Юрія, Варвари) [80, с. 97–99], «занурених» у повсякдення та осмислених в системі селянських цінностей і чеснот. Народні морально-етичні уявлення з властивою їм вірою у покарання за гріхи та сюжети народного повсякдення у їх фольклорному, «соціально-критичному», почасти гумористичному потрактуванні віддзеркалили в сценах Страшних судів [37, с. 284].

На рівні формотворення ознаками народного іконопису є узагальненість силуетів, присадкуватість пропорцій, спрощення і схематизація облич, гіперболізація голів і рук як найбільш функціонально значущих елементів фігур. Характерними рисами волинського народного

іконопису є увиразнення силуетів суцільною лінією при застосуванні грубого контуру, який «замикає» фігуру без урахування анатомічних особливостей тіла та пропорцій; умовність жестів; розташування сцен на тлі краєвиду, схематично означеного кількома узгір'ями. Особливістю колірною вирішення робіт є локальність і відсутність глибини. У багатьох випадках розкриттю змісту сприяє наївний текстовий супровід, підписування сюжету чи зображених. Привертає увагу умовність шат Христа, Богородиці, апостолів та його наближення у решти персонажів до тодішнього міського та сільського вбрання.

У подальшому викладі враховуємо, що народна течія в іконописі репрезентована як самостійними творами народних майстрів, так і уведенням окремих оповідних елементів у композиції «професійних ікон».

З огляду на те, що переважна частина малярів, які працювали у малярських осередках Волині, була вихідцями з нижчих соціальних страт, а трансмісія професійного досвіду здійснювалась його безпосередньою передачею від вчителя до учня, у виборі іконописних творів – предметів аналізу, враховуємо хиткість і прозорість межі між народним і «професійним іконописом» і звертаємось до композицій, позбавлених чітких художньо-стильових та іконографічних ознак того чи іншого малярського осередку.

Зупинимось на *диференційованому аналізі пам'яток народного іконопису* Волині XVII – XVIII ст. у площині їх інспірованості народним світоглядом і «професійним» іконописом, трансформації усталених іконографічних типів і стилістики.

2.1.1. Іконографічні і художні особливості христологічних волинських народних ікон XVII – XVIII ст.

Чи не найбільш розповсюдженими на волинських теренах були ікони *Христа Вседержителя*, який посідає чільне місце з-поміж різноманітних типів зображення Спаса. Становлення іконографії образу Пантократора сягає початків християнства. Саме до цього типу слід віднести одну з найдавніших

ікон – виконане у техніці енкаустики зображення з Сінайського монастиря святої Катерини. Змалювання Спаса на престолі зустрічається у катакомбах Риму. У Київській Русі найбільш раннім зображенням Пантократора вважають мозаїку у куполі Софійського собору у Києві, виконану у середині XI ст. грецькими майстрами, на якій Христа представлено творцем усього сушого і вершителем істини.

У візантійській традиції ім'я Спаса Вседержителя згадується з IV – VI ст., іконографія типу набуває усталеності до X ст. Цей тип образів, який лежить в основі так званого «історичного» напряму у зображенні Ісуса Христа, який базується на земному втіленні Сина Божого як історичної особистості, а не на символічних темах, був домінуючим під час іконоборчих суперечок.

Догматичне значення такого типу іконописних зображень полягає в апеляції до земного втілення Сина Божого та в його дефініції як царя небесного, вчителя, судді. Історично іменування Вседержитель з'явилося за часів раннього християнства, коли у грецькій мові виникла потреба перекладу одного з імен Бога – Ель Шаддай. Іменування Пантократор не водночас зустрічається у Старому Заповіті, зокрема у «Господи Вседержителю, Боже Ізраїля» (Вар. 3,1), «Царю всесильний, найвищий, Боже Вседержителю» (3 Мак. 6,2). У Новому Заповіті ім'я Вседержитель пов'язано з другим пришестям Христа. Зокрема апостол Павло писав у другому посланні до коринфян: «І буду вам Отцем, і ви будете Моїми синами і дочками – говорить Господь Вседержитель» (2 Кор. 6,18). Кількаразово ім'я зустрічається в Откровенні Іоана Богослова: «Я є Альфа і Омега, початок і кінець, говорить Господь, Який є і був і гряде, Вседержитель» (Откр. 1:8) і «Свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Який був, є і гряде» (Откр. 4:8).

Назагал Христа відтворювали у двох варіаціях: таким, яким звершував служіння людству, і як царя – Господа Вседержителя і Суддю («На одязі і стегні Його написано ім'я: Цар Царів і Господь володарів» (Откр. 19,15); «Являвся Я Аврааму, Ісааку і Якову з ім'ям Бог Всемогутній» (Вх. 6,3);

«Храму ж я не бачив у ньому, бо Господь Бог Вседержитель – храм його» (Одкр. 21,22). Як Вседержитель і суддя, Христос постає у царських шатах і митрі. Більш поширеним є зображення на троні, з непокритою головою, у традиційному вбранні.

Ім'я Пантократор утворено грецькими словами *παν* – все і *κρatos* – суддя, сила, й в перекладі з грецької означає всевласний, всесильний, вседержитель. Через єдинотність першої і другої іпостасі Святої Трійці ім'я Пантократор співвіднесено з образом Бога Батька. Іменування Христа Вседержителем вказує як на його божественну природу, так і людську, спокуту гріхів людства через смерть. Також ім'я відображає всемогутність, здатність абсолютного творення. Конотаціями імені є «Властитель усього», «Правитель світу», цар небесний і суддя людства [23, с. 46].

В сакральній малярській традиції утвердилось кілька варіацій зображення Пантократора – у повний ріст, по пояс і на престолі. Кожен із них вказує на певні аспекти інтерпретації образу. Іконописне відтворення Спаса Вседержителя існувало як самостійне, так і в Деїсусних композиціях, іконостасах, стінних розписах. Часто образ розташовували в центральному куполі сакральної споруди.

Композиційне вирішення Спаса вирізнялось строгістю і статикою, що надавало зображенням піднесеності, урочистості, величності. Вседержителя відтворювали завжди фронтально, у віці проповідництва, з бородою, довгим волоссям, що спадає на плечі. Праву руку зображали піднятою у благословенні, наголошуючи, що, благословляючи, Господь надає допомогу кожному. Початково жест міг означати не благословення, а проповідь, молитву, силу християнського віровчення. Уклад пальців мав кілька варіантів. У грецькій традиції третій і останній зображали ледь зігнутими, великий – поєднаним з четвертим, що є відтворенням монограми Христа: ІСХР [23, с. 46]. У лівій руці Христос тримав відкриту книгу, яка символізувала дарування світу християнського вчення і містила цитату із

Святого письма. На ранніх зразках іконографічного типу Спас міг бути зображеним із закритою книгою або сувоєм пергаменту.

Особливого значення іконописці надавали лику Христа – проникливого, мудрого, доброзичливого, сповненому співчуваючої і всепрощаючої могутності доброти. Таким чином, в образі поєднувалось дві різні характеристики – володаря Всесвіту і Спасителя. Погляд широко розплющених очей спрямовувався до кожного з вірян. Уведення до іконографічної схеми німбу стало відповіддю церкви на ересь Арія, який заперечував божество Сина Божого Ісуса Христа. Зазвичай Христа відтворювали з хрещатим нібом, який зустрічається лише у цьому іконографічному типі зображень.

Згідно канону Христа зображали у хітоні і гіматії, які він носив у земному житті. Червоний колір хітону (пурпур) асоціювався з пролитою кров'ю, мучеництвом і, водночас, царською владою. Синій колір гіматію – з небесним началом. Таким чином, колірні рішення ікон відображали таїну Боговтілення, єдність в особі Христа божественного і людського, земного і небесного.

З XI ст. земне ім'я Христа підписувати ІС ХС (скорочення від Ісус Христос) ліворуч і праворуч постаті. Згодом з'явилося означення небесного імені Спасителя – ОВН у трьох променях хрещатого німба. Прикметно, що у візантійських зображеннях надпис відсутній. Частіше зустрічається німб, оздоблений коштовним камінням, а за ним – літери АΩ, які відсилають до слів Одкровення Іоана Богослова (Откр. 1,8) й символізують єдиносутності Богові Батькові [23, с. 47]. В українському іконописі грецькі літери часто замінювали кириличними – ВОН, що означало «Я є суцільний» (Вих. 3,14).

Джерелом іконографічного образу Христа в українському іконописі стала візантійська традиція VI – XIV ст. [95, с. 59]. На Волині поширились переважно поясні зображення, призначені для іконостасів. Попри дотримання давнього канону у професійному волинському іконописі, зображення набули різного пластичного виразу та емоційних відтінків. Так,

на іконі середини XVII ст. з церкви св. Миколая смт. Локачі, кола «Волинського іконописця 1630 р.» Христа відтворено з видовженим ликом, з розгорнутим Євангелієм в лівій руці, на золотому орнаментованому тлі. Ікона з церкви Казанської ікони Богородиці с. Піща Любомльського району позначена масивністю форм і гіперболізацією благословляючої правої руки. Не менш монументальним є поколінне зображення на іконі з церкви св. Миколая с. Борочиче Горохівського району.

Наприкінці XVII ст. у волинському іконописі поширюється образ Спаса сповнений світлого смутку, узгоджений з народними естетичними уподобаннями. Прикладом слугує робота «маляра з Михнівки» з церкви Архістратиґа Михаїла с. Дроздні Ковельського району. У іконі 1684 р. з с. Датин Ковельського повіту зі збірки волинського єпархіального давньосховища помітне поєднання західноєвропейських і фольклорних інспірацій [95, с. 59–60].

Відзнакою волинських ікон є широкий спектр відтінків традиційних барв: від полум'яно-червоних до брунатних, світло-блакитних до темно-синього. Хітони, зазвичай, декорувались орнаментом – по краю горловини і рукавів, а іноді й «каменями». Монументальність великомасштабних зображень Спаса Вседержителя спонукала увагу до пластики бганок хітона, у багатьох випадках підперезаного, що наче видовжувало фігуру до поколінної. Типовим для волинських зображень Спасителя є клав (клавій) – смужка тканини, яка нашивалася на хітон на правому плечі й слугувала знаком високого соціального положення у римлян, а в зображенні Христа підкреслювала його високу гідність, досконалість людської природи. Варіативністю у волинському іконописі позначено зображення гіматію, який найчастіше огортає рамена Спасителя і спадає долу. В окремих випадках його накинуто лиш на ліве плече [23, с. 48–49].

У низці волинських іконах зустрічаємо двоперстний благословляючий жест – символ двох іпостасей і природ Христа – божественної і людської. В

інших – іменний, в якому пальці Христа наче повторюють перші літери імені [23, с. 49].

В колірній гамі волинських зображень Спасителя домінував золотий – символ світла, божественної слави. Так, золотим асистом вкрите вбрання, промальований клав. Особливого значення набуло присутнє у більшості волинських ікон золоте тло, декороване гравійованим рослинним орнаментом з листків аканту, цвіту гранату, гвоздик та інших фітоморфних мотивів. В окремих випадках божественне світло символізовано не золотом, а сріблом, особливо у XVIII ст. [23, с. 49].

Необхідним елементом волинських ікон став хрещатий німб, покликаний символізувати жертовність Сина Божого. Лиш на окремих із них німб плаский. Переважна частина волинських ікон має писане або гравійоване зображення літер WOH [23, с. 50]. В окремих іконах Спаситель тримає сферу, державу, у першому випадку увінчану хрестом, у другому – кулястої форми, окреслену двома графіями.

У текстовому супроводі волинських зображень Спасителя зазвичай задіяні рядки Євангеліє від Матфея, тоді як тексти Євангелія від Іоанна вкрай рідкісні [23, с. 50].

Звертаючись до аналізу пам'яток відзначимо, що близьким до традицій народного малярства Волині, на думку Л. Карпюк, є намісні образи Христа Вседержителя з церков сіл Деревок, Піща, Новосілки, створені, вірогідно, послідовниками «Волинського іконописця 1630 року». Так, композиціям, попри додержання традиційної іконографічної схеми, притаманна дещо спрощена манера зображення. Спільними іконографічними і стилістичними рисами ікон є подовжені лики, наче роздвоєні борідки, декор розгорнутої книги, статичність і строгість композиції, складна система бганок, штрихованих густими лініями, поєднання графічного і світлотіньового начал у моделюванні ликів з контрастним висвітленням та інтенсивним рум'янцем. Колірну гаму ікон утворюють синій, скупі відтінки вохри, білий, золото і сріблення на різьбленому тлі [23, с. 50].

Яскравим зразком утілення образу Христа Вседержителя у народному волинському іконописі є ікона «Христос Вседержитель» XVIII ст. з Музею Волинської ікони (м. Луцьк), що походить з с. Зачернечя Любомльського району Волинської області (Іл. 1) [73, с. 294–295]. Зображення виконано на дереві, темперою, з гравіюванням і позолоченням. Образ Ісуса Христа позначено простотою, ліризмом і відкритістю. Його молодий лик наділено суто людськими рисами: тонким носом, невеличкою борідкою, яскравим рум'янцем. Легка посмішка зумовлює його сприйняття не як грізного судії світу, а як помічника і порадника. Особливостями пластичної мови ікони є статичність і строга симетрія композиції, вміщеної у вертикально подовжений формат. Важливого значення у побудові іконописного образу набуває контраст висвітленого лику Христа і насичених співзвуч пурпурових, яскраво-червоних, темно-синіх, тепло-зелених барв. Вражає радісно-піднесений, життєствердний емоційний лад зображення, зумовлений як впливами фольклорної традиції, так і барокової.

Привертає увагу образна, композиційна і, загалом, пластична схожість зображення з іконою Христа Вседержителя з с. Городині Рожищенського району Волинської області, датованою бл. 1736 р. (Іл. 2), на якій Спасителя представлено по пояс, із благословляючим жестом правиці і розкритим Євангелієм від Матфея у лівій руці. Христос одягнутий у червоний хітон з клавом і синій гіматій. Складки одягу модельовані широкими темними смугами. Лик Христа – рожево-вохристий, з підрум'янню, з виразними ознаками народного типу. Поряд із фігурою розташовано монограми Ісуса Христа, виконані червоною фарбою. Німб хрещатий, окреслений двома графіями, сріблений. Сріблене тло ікони гравіювано рослинним орнаментом з п'ятипелюстковими квітами, розетами, дрібними насічками.

Зображення Христа Вседержителя майстром ікон з с. Кримне відображає своєрідний авторський почерк, який дозволяє ідентифікувати його роботи серед інших творів цього періоду (Іл. 3). Відзнакою ікони є лаконізм художніх засобів та увиразнення композиції ритмом, колірними

акцентами і декором. Зображення поколінне, що характерно для волинської традиції, однак непропорційне – з вузькими плечами, короткими тонкими руками і тулубом. Лики Богородиці і Христа Вседержителя мають сліди перемалювання.

В експозиції народного іконопису Рівненського обласного краєзнавчого музею представлено ікону «Христос Вседержитель» XVIII ст., в якій, попри загальну фольклори стичність, простежуються впливи професійного іконопису та західноєвропейської традиції. Згідно традиційної іконографії, композиція строго симетрична, з постаттю Христа, що благословляє правицею і тримає відкриту книгу з висловом Євангелія від Матфея у лівій руці. Впливи народних традицій помітні у відкритому, щирому, «народному» обличчі, декоративності, піднесеному радісному емоційному ладі, активному лінійному компоненті зображення .

Характерною рисою іконопису XVIII ст. є символізація божественного світла срібним, а не золотим тлом з гравірованим орнаментом і літерами ІС ХС (скорочення від Ісус Христос) ліворуч і праворуч постаті. Показове уведення у в цілому народномалярське зображення динамічних барокових бганок вбрання, що відповідає загальним тенденціям розвитку народного іконопису XVIII ст. [48, с. 39].

Іншим поширеним на волинських теренах іконографічним типом є *Спас на престолі з янголами* на іконах, призначених для молитовного або ж намісного рядів іконостаса. Прикладом слугує твір з церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Камінь-Каширський, із Христом у царському вінці в оточенні восьми янголів та аналогічна за іконографією ікона з церкви Покрови Пресвятої Богородиці с. Дорогиничі, «народно-малярськими» маркерами якої є гіперболізована правиця з жестом благословення, трансформація пропорцій і недолугий ракурс нижньої частини постаті [95, с. 60].

Цікавим зразком іконографічного типу є «Христос на престолі» другої чверті XVIII ст. зі збірки народного волинського іконопису Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 4), в якому поєднується елементи

народномалярської і барокової образності і стилістики. Так, ознаки першої простежуються у народному типі облич янголів і Христа, його радісному і відкритому виразі, декоративності, наївно-натуралістичному потрактуванні хмарин і престолу. Друга – у динаміці абрисів і бганок вбрання.

Поширення у волинському іконописі XVII ст. набула іконографія *Моління (Деїсусу)*, класичний варіанти якої включає зображення у повний зріст Спаса Вседержителя, Богородиці та Іоана Хрестителя [23, с. 50]. Як наголошує В. Пуцко, на волинських теренах розповсюдилась варіація типу, де Христа відтворено на престолі в архієрейському вбранні, а Богородицю – з короною на голові [95, с. 59]. На окремих волинських іконах зображення Спаса Вседержителя по пояс доповнено поясними зображеннями Богородиці та Іоанна Хрестителя на хмарах, що відтворює їхню молитву за спасіння роду людського, звернену до Спасителя [23, с. 51].

Вже у ранніх зразках типу, датованих другою половиною XVI – початком XVII ст., простежується не лише спрощення форм і композиційних рішень, а й «деяке посилення барокової пишноти» [95, с. 61]. Прикладом слугує ікона першої половини XVII ст. з каплиці покладень риз Пресвятої Богородиці с. Прохід Ратнівського району.

Цікавим зразком народномалярського потрактування іконографічного типу є композиція «Деїсус (Моління)» XVIII ст. з с. Велінь Дубровицького р-ну зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 5). Так, народномистецькими маркерами композиції є наче «колажне» поєднання не достатньо ритмічно і пластично узгоджених, різномасштабних постатей Христа, Богоматері, Іоана Хрестителя, що наводить на думку про запозичення одних із них (Іоан Хреститель) з іконописних чи графічних взірців й створення інших (Богомітр, янголи) за уявою автора. Проявом народно-мистецької стилістики є фольклорна інтонація, народні типи облич, примітивність постав, надмірна завантаженість і, водночас, недостатньо виважена архітектоніка композиції, домінування лінійного начала у зображенні облич і вбрання, декоративність, яскравий колорит. Показова

життєствердна інтонація зображення, загалом характерна для іконопису Волині XVIII ст. Привертає увагу поєднання символічності і сугестивності кольору, створення зіставленням домінантних червоного і золота з білим і насиченими тепло-зеленими тонами радісного, піднесеного та урочистого настрою.

Принагідно відзначимо, що копія ікони з с. Велінь зберігається у ДХМ Білорусії у Мінську, що засвідчує популярність робіт народних майстрів з Рівненського Полісся на цій території [67, с. 31].

В іншій рівночасній композиції з рівненської колекції народного іконопису (РОКМ) (Лл. 6) маркерами приналежності народномалярському родоводу і наслідування давнім зразкам є строгий центризм композиції, монументальність статичних, наче застиглих постатей, їхня площинність, примітивність відтворення окреслених контурними лініями умовних облич, гіперболізованих рук і вбрання. Відсутність професійного вишколу у народного маляра засвідчує послуговування у відтворенні Христа, Богоматері та Іоанна не так настановами канону, як власною уявою та узагальненням життєвих сприйнятів. Привертає увагу колорит зображення, заснований на поєднанні притишених насичених барв.

Також у волинському іконописі зустрічаються окремі народномалярські зразки іконографічного типу *«Христос – виноградна лоза»*. Іконографія образу символічно відсилає до таїнства Причастя й відтворює містичне перетворення крові Христа у виноградне вино, яке використовується під час Євхаристії. Композиція візуалізує слова Спасителя, адресовані апостолам на Тайній вечері: «Віднині не буду пити від цього плоду виноградного до того дня, коли питиму з вами його новим у Царстві Отця Мого» (Мф. 26:29; Мр.14:25, Лк. 22:18). Принагідно зазначимо, що у Святому Письмі виноград і виноградне вино згадано не водночас. Виноградник символізує Царство Небесне, «подібне до господаря дому, який вийшов рано-вранці наймати робітників для свого виноградника» (Мф. 20:1). Посутньо, що Ісус називав Себе істинною виноградною лозою, а Своїх учнів

– її галузками: «Я є істинна виноградна лоза, а Отець Мій – Виноградар <...>. Перебувайте в Мені, і Я у вас. Я є лоза, а ви – гілки; Хто перебуває в Мені, і Я в ньому, той приносить багато плоду, бо без Мене не можете робити нічого» (Ів. 15:1,45). Цим висловом підкреслено істинність місії Христа, призначеного Богом-Отцем для спасительної жертви на хресті. Оповідючи про муки Спасителя на хресті, євангеліст Іоан вказує, що один із воїнів, аби пересвідчитись у його смерті, «проколов Йому ребра, і відразу витекли кров і вода» (Ів. 19:34), що й стало свідченням здійснення пророцтва про істинність Сина Божого [98, с. 93].

Першим відомою композицією «Христос – Виноградна Лоза» в українському малярстві стало згадане П. Алепським у 1653 р. зображення, зі стінопису Трапезної церкви Київського Братського монастиря. Подальше поширення іконографічної схеми спонукали, вірогідно, гравюри Никодима Зубрицького у львівському виданні «Службника» 1691 р. та «Акафістів» 1699 р. [98, с. 93]. Дійсно інтенсивне розповсюдження сюжету на українських теренах відбулось лиш у першій половині XVIII ст.

Як зазначає В. Сивак, сюжет «Христос – Виноградна Лоза» урізноманітнювався в деталях, зокрема у кількості янголів та положенні рук Спасителя, які, в одних випадках, затискали рану, в інших вичавлювали сік з виноградного грона у потир (чашу), яку тримав янгол [98, с. 93].

Народно-малярські ознаки притаманні іконі «Христос – Виноградна Лоза» 1747 р. з церкви Святої Трійці с. Лучиці Луцького району Волинської області з колекції Музею Волинської ікони (м. Луцьк) (Іл. 7). За традиційною іконографічною схемою, у центрі розташовано постать Ісуса з раною на боці і пророслою із неї виноградною лозою, яка піднімається півколом над його головою, обвиває хрест і звисає масивними гронами. Із нижнього грона Ісус вичавлює вино до потира (причасної чаші), яку тримає ангел. (Цей елемент дослідник Данило Щербаківський називає «чисто українським»). Ознаками мученицької смерті Спасителя слугують багрянця на віку домовини,

краплини крові, терновий вінець, рани на ногах і руках. Особливої уваги автор надає євхаристичним атрибутам і символам – потиру, грону, лозі.

У лику Спасителя поєднують відлуння фізичних страждань і радість порятунку людства від гріха, а обплетений лозою хрест набуває животворящого значення і стає символом спасіння через святу Євхаристію. Постаць Христа розташовано на тлі стилізованого пейзажу з гірськими хребтами – знаками духовного відродження і земного буття.

У формотворчо-пластичному аспекті образ вирізняється декоративністю завдяки поєднанню золота і срібла, орнаментиці, застосуванню кольорових лаків на гронах. Уміле поєднання живопису і техніки гравіювання, символічне художнє втілення головного християнського таїнства надає образу особливого духовного піднесення і відчуття важливості дійства.

До народно-малярської іконописної традиції належить ікона «Христос – виноградна лоза» з Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 8), на якій приземкувата, дещо диспропорційна постаць Христа уподібнена народним типам. Особливістю композиції у порівнянні з раніше проаналізованими є більша статичність, герметизм та округлість силуетів і форм, акцентована розташуванням Христа на центральній осі. Привертає увагу умовність відтворення оточення і домінування декоративного начала, підкресленого гнучким абрисом виноградної золоченої лози. Згідно іконографічної традиції, жертву Христа візуалізовано багрянницею і червоним кольором хреста. Водночас, поєднання червоного із білими елементами оточення, тла і надпису і золотом виноградної лози та німбів створює образ урочистості, піднесеності, просвітленості, значущості хресної жертви Христа.

У зображенні Христа другої чверті XVIII ст., виконаному в Острозькій майстерні (РОКМ) (Іл. 9), образ Спасителя уподібнено парсунному портрету, із постаттю у зріст на тлі умовного краєвиду з заниженим обрієм. Наївною чарівною безпосередністю позначено голівки янголів у натуралістично

зображених хмарах. Наслідування графічним чи іншим візуальним зразкам засвідчує багате декорування срібленого вбрання Христа фітоморфним гравірованим орнаментом.

Народні майстри зверталися й до сюжетної христологічної тематики, послуговуючись давніми іконографічними джерелами. Гідною уваги у цій площині є ікона «*Преображення*» другої половини XVIII ст. з церкви с. Стара Лишня Іваничівського р-ну Волинської області, у якій поєднано три різночасові сцени. Художніми особливостями образу є спрощеність письма, одноманітність в зображенні округлих ликів з великими широко розплющеними очима, ясним високим чолом і невеличкими борідками. З-поміж зображених індивідуалізовано характеристики Мойсея з маленькими різьками та Іллі з борідкою і руським волоссям. Колірна гама, як і в переважній частині робіт малярів народної традиції, вкрай обмежена, заснована на поєднанні синього, світло-помаранчевого, білого, оливково-зеленого у відтворенні віддалених пагорбів. Декоративної виразності образу надає орнаментика тла. Фігури Мойсея та Іллі оточені різьбленими гілками, за абрисом уподібненими картушам.

2.1.2. *Іконографія і стилістика*

богородичних народних волинських ікон XVII – XVIII

Популярними на Волині були образи *Богородиці*, іконографія яких у складі намісних рядів іконостасів волинських храмів не змінювалась впродовж тривалого часу. Основним типом в іконописі ремісничого гатунку лишалась традиційна східна іконографія *Богородиці Одигітрії*. З XVIII ст. набула поширення іконографічна схема «*Коронування Богородиці*», в якій янголи тримають корону над головою Матері Божої.

На волинських іконах XVII – XVIII ст. образ представлено переважно у варіанті поколінного зображення Богородиці з благословляючим жестом правиці і Дитям на лівій руці. В окремих іконах XVIII ст. у лівій руці Ісус, замість звичного сувою чи Євангелія, тримає державу. Зазвичай образ

виразно жіночний, навіть у виконанні менш вправних майстрів. Особливостями зображень є подовжені миловидні лики, підкреслені графічною лінією (ікони з церков с. Холопичі Локачинського р-ну, смт. Рожище, с. Городно Любомльського р-ну Волинської області). Потракткування вбрання площинне і схематичне, бганки намальовано широкими прямими темними мазками на червоному тлі мафорію і блакитному – хітону. Дзвінкою гамою відкритих локальних тонів вирізняється ікона Богоматері з с. Лаврів Луцького р-ну Волинської області з Музею Волинської ікони (м. Луцьк) (Іл. 10). Так, піднесений, урочистий настрій композиції створено червоним і зеленим кольорами мафорію Марії і помаранчевим – гіматію Ісуса. Суголося насичених барв увиразнює декорована зірками і золотою облямівкою біла сорочка дитяти. Декоративності зображенню надають золоті промінчасті німби [48, с. 36].

Народно-малярські ознаки і своєрідне осмислення барокових інспірацій характерне для Богородиці з дитям 1669 року з колекції народного іконопису Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 11). Відзнакою зображення є жорсткість ліній та абрисів, умовність потракткування хітона Богородиці, окреслення темними лініями носа, очей, брів, колірна і ритмічна роздрібненість композиції. Свідченням наслідування народним майстром якимось відомим професійним зразкам є спроба об'ємного моделювання бганок гіматію – динамічних, експресивних, барокових. Водночас, тонким ліризмом позначено просвітлені лики, схожі до народних облич. Характерною рисою зображення є тонке моделювання психологічних зв'язків між персонажами, подібне до простих земних почуттів.

Характерним зразком народної традиції в малярстві Волині є ікона Богородиці Одигітрії 1697 р. з церкви Св. Дмитрія с. Гішин Ковельського р-ну Волинської області, вірогідно, змальована з шанованої у краї Чудотворної Гішинської ікони Богородиці [48, с. 38] (Іл. 12). Манера виконання композиції спрощена, попри дотримання традиційних іконографічних форм. Підтвердженням виконання зображення народним, не досить вправним,

майстром є рисунок ликів – округлих, з анатомічними деформаціями, умовними, окресленими жорсткою лінією бровами, носом, очами. Примітивність позначено моделюванням бгнок мафорію і гіматію дитяти. На барокові впливи вказує декорування вбрання та пластичне потрактування корон.

З традицією народного малярства пов'язана творчість анонімного автора образу Богородиці Одигітрії 1786 р. з церкви с. Рудка-Козинська Рожищенського р-ну Волинської області (Іл. 13). Зокрема зображення засвідчує, що невідомий маляр орієнтувався на старі традиційні іконографічні схеми, однак стиль виконання позначений фольклорністю і наївною виразністю. Відображенням загальних тенденцій еволюції іконопису кінця XVIII ст. є ясна колірна гама і ніжні просвітлені лики.

Варіацією Богородиці Одигітрії є утверджений у візантійській іконографії з середини XI, а в Київській Русі – з XII ст. образ *Богородиці Замилування* (Гликофілуси, Єлеуси), на якому Богоматір та дитина-Ісус ніжно притулилися обличчями одне до одного. Яскравим народно-малярським зразком типу на волинських теренах є «Богородиця Милування» 1735 року з Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 14). Попри анатомічну недосконалість, площинність, диспропорційність постатей та наче штучне розширення з наступним заповненням нижньої частини зображення, в іконі вражає сповнена радості, ліризму і теплоти простих стосунків просвітлена емоційна атмосфера, тонке розуміння любові матері і дитяти. Привертає увагу відображення у виразі обличчя Ісуса та жесті його руки особливостей дитинного психотипу і миттєвості емоційного стану, що істотно відрізняється від позачасових канонічних образів. На використання маляром графічних чи іконописних взірців вказує орнаментика тла, значно вища за художнім рівнем від постатей.

Іншим богородичним іконографічним типом у волинському іконописі є *Різдво Богородиці*, відоме у різних варіантах, як візантійської генези, так і сформованих в українській традиції. Відзнакою кінця XVII ст. стало

уведення в композиції побутових реалій та їх побудова як розгорнутої сюжетної оповіді [95, с. 61].

Саме такі закономірності еволюції іконографічної схеми простежуються у «Різді Марії» XVIII ст. зі збірки народного іконопису Рівненського обласного краєзнавчого музею (Іл. 15), в якому свідченнями народно-малярського походження слугують спрощення іконографічної схеми, схематизм поз і жестів, лінійне окреслення постатей та облич, відсутність виваженої композиційної архітекtonіки. Як і в низці інших народних ікон, контрастом до наївних фігуративних зображень слугує багата, заснована на взірцях, орнаментика завіси в умовно означеному інтер'єрному тлі.

Подібним чином створювались й інші богородичні композиції, сюжети яких визначались церковним календарем, а іконографічна схема – усталеними традиціями. У низці випадків, насамперед, в іконах народно-малярського родоводу, простежується спрощення варіантів, вироблених у Візантії [95, с. 61]. Так, поєднання канонічних іконографічних елементів, ренесансних впливів у зображенні архітектурного тла і народного образно-пластичного мислення зустрічаємо в іконі «Успіння Богородиці» XVII ст. з колекції РОКМ (Іл. 16). Привертає увагу контраст канонічних одноманітних ликів і жанрово інтерпретованої сцени першого плану. Образ просвітленого смутку створено поєднанням світлої блакиті, жовтого вбрання Христа, білих акцентів в німбах апостолів і святих, на шатах, погребальному ложі, елементах архітектурного тла. Торжество життя вічного підкреслено у контрасті червоного і білого в зображенні Богоматері і смертного одра.

Виразні народно-малярські ознаки в інтерпретації «Благовіщення» зустрічаємо в композиції кінця XVII ст. з празничного ряду іконостасу церкви с. Острівці, виконаній за гравюрою книги «Акафісти...І мольби...», виданої у Києві в 1674 р. (Іл. 17) [67, с. 32]. Відзнакою зображення є спрощення іконографічної схеми і надання їй оповідного характеру завдяки фронтальному розташуванню постатей, які наче позують перед вірянами,

завісі, докладному відтворенню побутових деталей оточення. Наївність образно-пластичного мислення народного маляра засвідчують пояснюючі підписи («Архангел», «Благовіщення») і натуралістичне змалювання хмарин. Інспірації народної культури підтверджують типи облич. Як і загалом іконостас, композицію виконано у притишеній, стриманій колірній гамі брунатно-коричнювато-вохристо-сріблястих співзвуч. Лики написані майже локально, а відчуття об'єму досягається обережним застосуванням олійної фарби, старанним окреслення темною лінією очей, носа, невеличких губ. Особливістю композиції є статичність, притаманна народному іконопису в цілому.

Щирість і безпосередність народного світосприйняття, народні типажі персонажів та уведення в зображення елементів історичних костюмів та архітектури помітні в іконах «*Покрови*» з церков с. Прилісне Маневицького р-ну, с. Гута-Камінська Камінь-Каширського р-ну, с. Застав'є Любомльського р-ну. Наслідуючи узвичаєній іконографії, маляри зосереджуються на релігійній ідеї сюжету. Показово, що лики присутніх на літургії у храмі позбавлені індивідуальних характеристик, архітектурне тло має чітку графічну основу, його колірне вирішення тяжіє до монохромності. Важливого значення у розкритті теми набувають лінія і колорит.

До сюжетних композицій богородичного циклу в народному іконописі належить «*Покрова*» XVIII ст. зі збірки народного іконопису РОКМ (Іл. 18), яка засвідчує посилення світського начала в іконописі Волині та інтеграцію у нього впливів бароко. Особливістю ікони є динамізм пластично насиченої композиції, яка заповнює усе поле зображення, розгортання складних психологічних взаємодій, посилення орнаментального начала, заснованого на переосмисленні традиційних гаптів. Урочистості і святковості образу надають срібло тла й співзвуччя просвітлених червоних, блакитних, золотовохристих, білих барв. Привертає увагу пластично-композиційна єдність означеного верхнім і нижнім регістрами небесного і земного буття.

Принагідно відзначимо, що «Покров Богородиці» є оригінальним явищем українського іконопису, репрезентованим різноманітними іконографічно-композиційними варіаціями. Найбільш ранні відтворення теми сягають Київської Русі, тоді як часом їх значного розповсюдження, зокрема на теренах Волині, слід вважати XVII – XVIII ст.

До сюжетних зразків народного іконопису богородичного циклу належить ікона «Зішестя Св. Духа на апостолів» поч. XVII ст. з с. Окорськ Локачинського р-ну (Музей Волинської ікони, м. Луцьк) (Іл. 19). Відтворений сюжет описано у Новому Заповіті: «Я як настав день П'ятидесятниці, всі вони були вкупі на тім самім місці. Аж ось роздався знезацька з неба шум <...>. І сповнився увесь дім, де вони сиділи. І з'явилися їм поділені язики, мов вогонь, і осів на кожному з них» (Діян. 2, 1–11).

Маляр зобразив сцену з Богородицею поміж апостолів, на троні з молитовно притиснутими до грудей руками. Апостолів розташовано на лавах, в два ряди, обабіч, над ними – червоні пасма полум'я. Як відзначає Л. Карпюк, в іконі «чітко виявляються характерні риси так званого народно-ремісничого письма» [48, с. 3]. Композиція статична, контури постатей геометризовані, їх анатомічну структуру та лики інтерпретовано умовно, зображення площинно-графічне. Водночас, композиції притаманна творча фантазія, відгомони народного фольклорного мислення. У живописній мові, що характерно для народного малярства, першочергового значення набуває контур, в аналізованій композиції – чорно-коричневий. Колірну гаму формують кілька прозоро накладених барв – коричнево-вохристих і блакитно-зелених. Тонально-колірними й, водночас, семантичними акцентами, сприймаються срібло на німбах і червоні спалахи полум'я над апостолами. У зображенні ликів – схематичних і простих – світлотіньове моделювання відсутнє, а очі, ніс, губи окреслено чорною лінією.

2.1.3. *Образи Старозаповітної Трійці та святих у народному іконописі Волині XVII – XVIII ст.*

Тривалості еволюції у християнському мистецтві зазнала іконографія *Старозаповітної Трійці*, з кінця IV ст. репрезентована численними творами у значному культурному просторі. В українській іконописній традиції сюжет отримав різноманітну інтерпретацію: з зображенням самої події явлення Аврааму трьох янголів в образах мандруючих юнаків, яких привітно зустрів господар; відтворенням лише трапези трьох янголів; зображенням розгорнутої сцени з янголами, господарем, забиттям тільця.

Українські ікони «Старозавітної Трійці», створені у XVI – XVIII ст., позначено оригінальністю інтерпретації сюжету, з дотриманням візантійської композиційної схеми, однак з новим наповненням, більшою оповідністю, деталями, що засвідчують обізнаність із ренесансним мистецтвом [95, с. 117].

Розглядаючи твори за хронологічним принципом, першою варто згадати ікону з церкви св. Миколая с. Шубків, Рівненського району, кінця XVI ст. з колекції РОКМ. Яскравим зразком утілення сюжету у народній малярській традиції є «Старозаповітна Трійця» з тієї ж збірки, в різьбленому обрамленні, яка походить з церкви Іоана Богослова с. Острівці Володимирецького району Рівненської області (Іл. 20). Виконана у 1694 році, вона містить авторський підпис Семена маляра Степанського та імена замовників у написі на обрамленні. Янголів, Авраама і Сару зображено на золотому ритованому тлі, з різьбленим по левкасу рослинним орнаментом, а центральну янгельську постать означено як Ісуса Христа. Свідченням приналежності ікони народній традиції є приземкуватість фігур, етнічні особливості облич, великі розміри голів, виконаних ретельно, однак у манері, близькій до народного примітиву. На столі зображено келих, виноградне гроно, невеликі ножі. Образ умиротворення, лагідності, затишку творять щільне розташування постатей і світлий колорит. Характерними ознаками регіональної народно-малярської традиції є статичність композицій, використання стриманих притишених барв, локально написані лики, відчуття об'єму яких досягається завдяки поміркованому застосуванню олійної фарби, окреслення темною, однак не чорною, лінією очей, носа, маленьких губ [67, с. 33].

Розгляд еволюції народного іконопису в єдності з інспіруючим його «професійним», засвідчує зростання на початку XVIII ст. інтересу до побутових деталей, використання для декорування орнаментики народної вишивки та оздоблення тканин [67, с. 33], як на іконі «Старозавітна Трійця» початку XVIII ст. зі збірки РОКМ, де тло вкрито геометричним орнаментом у вигляді квадратиків, розташованих у шаховому порядку (Іл. 21).

Властиве волинському іконопису XVIII ст. зростання декоративності і заповнення зображенням усієї площини демонструють дві ікони з колекції Музею волинської ікони. На першій із них (сер. XVIII ст.), яка походить з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Троянівка Маневицького району Волинської області, фігури янголів заповнюють усю площину, на якій лишається місце лиш для Мамврійського дубу, столу з хлібами, фруктами, чашею. Праворуч зображено будівлю, у дверях якої бачимо Сару, тоді як Авраама відтворено навколішках на першому плані. Іншою особливістю ікони, характерної для еволюції сюжету у волинському іконописі, є наближення події до сучасності.

Інша ікона XVIII ст. з церкви архистратига Михаїла с. Смолигів Луцького району Волинської області (Музей Волинської ікони, м. Луцьк), виконана народним майстром, має чимало спільного з побутовою сценою, подібною до тих, що набули поширення в європейському мистецтві (Іл. 22). Автор старанно наслідує тексту Святого Письма, розповідаючи про з'яву трьох янголів Авраамові й підкреслює його гостинність. Акцентування на іпостасі Сина Божого відображено у більшому розмірі центральної з постатей. У кроні дуба розташовано трикутник – символ Святої Трійці. На столі і на тарілці у руках Сари намальовано рибу – ранньохристиянський символ Ісуса Христа. Гостинність Авраама підкреслено глеком – посудиною для омовіння ніг подорожнім.

Чи не найчисленнішими у волинському іконописі XVI – XVIII ст. є образи святих заступників: Великомучениць Параскеви та Варвари, св. Миколая, св. Юрія Змієборця, св. Дмитрія.

Значного поширення у творах народних майстрів набув образ *святої Параскеви* – християнської великомучениці III ст., яка жила у місті Іконії у Малій Азії, дала обітницю дівства і проповідувала християнство поміж язичників, за що після катувань була страчена.

Як відзначає Л. Карпюк, у зображенні святої народні майстри послуговувались традиційними іконографічними ізводами, надаючи їм фольклорного звучання. У низці волинських ікон XVII – XVIII ст. св. Параскева втрачає ієратичність і набуває народних рис. Так, образ XVII ст. з церкви Успіня Пресвятої Богородиці с. Качин Камінь-Каширського району Волинської області (Лл. 23) демонструє наслідування традиційній іконографії, однак манера виконання спрощена й наближена до малярського кола «Волинського іконописця 1630 року». Святу зображено молодою дівчиною з великими, широко розплющеними очима і густим довгим волоссям, заплетеним у коси, що спадають на плечі. У правій руці вона тримає хрест – символ мучеництва. Корона на голові, яку підносять янголи, ілюструє житійну оповідь, згідно якої у момент смерті Параскеви пролунав голос Господа: «Радійте, праведники – увінчується мучениця Параскева!» [73, с. 118].

Зображення постаті площинне, складки вбрання схематичні, прописані темними лініями і білилами. Колірна гама обмежена синім, червоним і відтінками вохри. Засобом пластичної виразності слугує кольорова контурна лінія, якою окреслено кожний елемент композиції: постать св. Параскеви, її округле обличчя, янголів, що її коронують. Привертає увагу несумірність фігур і геометризація ліній та контурів.

Лаконізмом, аскетизмом і виразними народно-малярськими рисами позначено ікону святої Параскеви зі збірки народного іконопису Рівненського обласного краєзнавчого музею, роботи Семена, «маляра степанського» (1694) (Лл. 24) із с. Острівці Володимирецького р-ну Рівненської області. Постать святої статична, із замкнутим контуром, розташована по центру композиції, що засвідчує звернення до стародавніх

ізводів. На темному тлі з різьбленим по левкасу рослинним орнаментом зображено німб і хрест. У правій руці відтворено срібний напрестольний хрест, ліву піднято у благословенні. Миловидний округлий лик трактовано площинно, з промальовкою рис темною лінією. Умовністю позначено бганки вбрання. На наслідування народно-малярській волинській іконописній традиції вказує стриманий колорит, заснований на поєднанні насичених, притишених червоних і синьо-зелених барв.

Ікона «Свята Параскева» XVIII ст. зі збірки РОКМ (Іл. 25) засвідчує еволюцію інтерпретації образу в бік оповідності і барокової декоративності. Так, на опанування елементами барокового формотворення вказує постава святої, зображеної у три чверті, декоративне орнаментальне потрактування вбрання і рослинний орнамент на золоченому тлі. Зростання оповідного начала демонструють розташування святої Параскеви на тлі умовного архітектурного краєвиду та знаряддя тортур у нижньому правому куті. Показове зображення Параскеви вже коронованою та заміна напрестольного срібного на великий дерев'яний хрест.

Поєднанням засобів художнього виразу, характерних для народних малярів, і прийомів, запозичених у професійних іконописців, позначено образ святої Параскеви початку XVIII ст. з Волині (Іл. 26). Предикативними елементами зображення є великий напрестольний хрест з круглою підставкою та отвором для мощів, схожий до тих, що набули поширення на Волині за часів унії. Майстер ретельно прописав його форму та декор, характерний для української металопластики другої половини XVII – початку XVIII ст. У лівиці святої – розгорнутий сувій, в написі на якому її названо премудрою і всехвальною Христовою мученицею, що здолала страждання і тортури.

Особливістю художнього рішення композиції є статичність і монументальність величавої постаті, розташованої в арковому обрамленні, спрощеність написання лику, стриманість і гармонійність теплому колориту. Увагу до молитов віруючих підкреслено наївним прийомом лінійного і

масштабного акцентування на великих, окреслених контуром вухах. Враженню близькості образу вірянам та його поєднанню з простором храму сприяють прикрашені срібленими боніями поля. Декоративність пластичного ладу композиції засвідчують ретельно прописаний текст тропаря на сувої, бантик на поясі хітону, фібула у формі чотирипелюсткової квітки на грудях, симетричний орнамент на аркоподібному обрамленні.

Еволюцію інтерпретацій образу святої Параскеви в бік інтеграції барокового формотворення засвідчує ікона 1749 р., що походить з церкви Святого пророка Іллі м. Камінь-Каширський (Іл. 27). Композицію вирізняє яскрава барокова декоративність, елементами якої є орнаментика золотого тла, корона з «каменями», повтореними на золотій тасьмі, що обрамлює вбрання, яскраві світлі кольори. Бароковим стилістичним принципам відповідають певна манірність голівки та урухомленість постави святої.

До улюблених і найбільш шанованих у народі святих належить *Миколай*, який є оборонцем християнської віри, покровителем знедолених. Саме через це ікони святого Миколая були у кожному храмі, а кількість збережених пам'яток із його зображенням посідає чи не перше місце поряд із іконами Божої Матері і Христа. Ікону, присвячену святому, традиційно розташовували в намісному ряді. У разі її використання як храмової, для неї відводили місце біля південних дияконських дверей або на протилежній стороні намісного ярусу (за відсутності дияконських дверей).

Волинські народні іконописці XVII – XVIII ст. створили чимало образів святого, схожих іконографічно і стилістично. Святий Миколай у їхньому виконанні відтворювався, зазвичай, півфігурно, з правицею у благословенні та кодексом у лівій руці. Згідно традиційної іконографії, його зображали із невеликою сивою бородою і високим зморшкуватим чолом із залісинами, що вказувало на його мудрість.

Образи святого з сіл Гішин, Дубечне, Рудка-Козинська, Чорніїв, які можна віднести до спадку майстрів народної традиції, схожі за колоритом, в якому домінують теплі тони, проте лики написані по-різному, в

індивідуальній манері окремих майстрів. Так, на іконі поч. XVII ст. з церкви Собору Богородиці с. Микуличі Володимир-Волинського р-ну Волинської обл. з колекції Музею Волинської ікони св. Миколай постає у суворому аскетичному образі (Іл. 28). Стиль ікони архаїчний, лик побудовано накладанням на темний червонуватий фон великих вохристих висвітлень. Зморшки на високому чолі, перенісся, повіки, очі, ніс акцентовано коричневим кольором, який надає формам об'ємів і певної скульптурності. Суворість образу пом'якшується завдяки витонченості малюнка. Червоне тло ікони, як символ Божої любові і благодаті, надає зображенню урочистої святковості. У написи тла вплетено рослинний орнамент, завдяки якому вони уподібнюються письму стародруків.

На іконі XVII ст. з Чорніїва, вірогідно, роботи маляра з Михнівки [73, с. 148–149], Миколай подібний до лагідного усміхненого старого з м'яко модельованим рум'яним обличчям і розлогою сивою бородою (Іл. 29). Святого зображено у шатах православного ієрея, що наголошує на служінні, якому він присвятив життя. Погляд очей – мудрий, спокійний, засвідчує внутрішню силу. Лик модельовано темно-рожевою вохрою та акцентовано світлим тоном, як і правицю у благословенні. Виразності обличчю надає тонко прописане сріблясто-сиве волосся. Декоративному ефекту сприяють дрібний орнамент на фелоні, фітоморфний малюнок золотого тла, золоті німб та обріз книги.

На іконі з с. Дубечне Старовижівського р-ну, виконаній у дещо грубуватій манері, святого представлено суворим священиком. Художня мова пам'ятки лаконічна і виразна, видається, що св. Миколай це – сільський священик, з якого маляр і написав образ. Сріблясте волосся легкими пасмами спадає на плечі, лик обрамляє сива борода, глибоко посаджені очі увиразнюють густі сиві брови. На тлі сірого омофору мальовничою контрастною колірною плямою сприймається Євангеліє.

Як зазначає Л. Карпюк, виконавцями подібних ікон були «до певної міри кваліфіковані іконописці, проте професійно не навчені чи навчені

частково. А деякі з них могли самостійно отримати певні професійні навички» [48, с. 39].

Популярності у народному іконописі Волині набули образи святих мучеників воїнів зі зброєю – «Св. Юрія Змієборця», «Св. Великомученика Дмитрія», «Архистратига Михаїла», котрі уособлювали мужність, доблесть, ідею протистояння злу, були захисниками і небесними заступниками.

Особливо численними у волинському іконописі народної традиції є зображення *Юрія (Георгія)* – християнського святого, великомученика, якого у 303 р., за правління імператора Діоклетіана, після тяжких катувань було страчено. За мужність і духовну перемогу над мучителями його почали називати Переможцем. Юрій уславився своїми чудесами, найбільш відомим з яких є Чудо про змія, що посіло чільне місце в іконографії святого.

У народі св. Юрія шанували не лише як мученика і воїна, а й як покровителя землеробів і скотарів. Вірогідно, саме тому його образам притаманні народні риси і наївний реалізм.

Зазначимо, що іконописною традицією зумовлювалось зображення вершника-воїна на білому коні, зі списом, яким пронизано змія. Композиційно святого розташовували праворуч чи ліворуч, у три чверті, у лицарських обладунках: шоломі, туніці, кірасі, штанах, чоботах кампагах і червоному плащі. На другому плані відтворювали пейзаж та царівну біля вежі. З вікон могли визирати цар та цариця. Вгорі зліва, зображували десницю як знак Божого благословення [72, с. 72].

У прагненні акцентувати на постаті воїна волинські майстри застосовували різноманітні засоби художньої виразності: яскраві контрастні кольори, лінію, збільшення масштабу постаті, динамізм руху. Обов'язковим у композиції став другий план з будівлями, краєвидом чи сталактитовими гірками, іноді – печерою.

Так, зображення святого з колекції Музею Волинської ікони кінця XVI ст., що походить з церкви Святого Георгія смт. Голоби Ковельського р-ну Волинської обл. (Іл. 30), представляє так званий «народний примітив».

В історичних джерелах Голоби вперше згадуються у середині XVI ст., коли вони увійшли до Мельницької волості і були підпорядковані Луцькому замку. Церква св. Георгія, на горищі якої було віднайдено ікону, зведена у 1783 р., тому можна припустити, що образ походить з більш давнього Георгіївського храму Старих Голоб, знищеного у 1708 р. Невідомий майстер наслідує традиційній іконографії «Чуда Георгія про змія», однак манера письма народна, наївна, а форма твориться лінією і контуром. Вкрай аскетична колірна гама засвідчує бідність малярської майстерні. Найбільше місця у живописі займає вохристо-червоний колір, яким підкреслено велич подвигу.

В іконах XVII – XVIII ст. з сіл Новосілки, Дубечне, Ставки, Вітоніж, Твердині, Гішин (Іл. 31) малярі дотримуються традиційної іконографічної схеми, яка, однак, отримала своєрідні інтерпретації і набула фольклорного звучання.

Наївністю та оповідністю позначено образ « Св. Юрія Змієборця» 1756 р. з с. Вітоніж Рожищенського р-ну Волинської області із збірки Музею Волинської ікони (Іл. 32). Образ святого, відтвореного на коні, у русі справа наліво, наївно-безпосередній та емпірично-конкретний, як і постать царівни в арці муру. Постать сприймається наче іграшковою, присадкуватою, кремезною, обличчя округле, руки і ноги неприродно короткі й тонкі [Карпюк Л. Ікони, с. 50]. Привертає увагу стриманий колорит композиції, заснований на поєднанні вохристих і червоних тонів.

Певне поширення на волинських теренах отримали ікони св. Дмитрія Солунського – одного з найбільш шанованих у християнській традиції мучеників за віру. Вважається, що святий походив із грецького міста Солунь (Салоніки) й загинув, не поступившись вірою, пронизаний списами. Згідно усталеної іконографії, святого зображали у вигляді римського воїна зі списом. З часів середньовіччя св. Дмитрія вшановували як захисника вітчизни і покровителя військової справи.

У збірці Музею Волинської ікони зберігається образ святого Дмитрія з с. Гішин Ковельського р-ну – імовірно, храмова ікона місцевої дерев'яної церкви, зведеної 1567 р. (Іл. 33). Святого відтворено у зріст, у військовому обладунку, зі щитом за спиною, списом у правій і хрестом у лівій руці. Художньою особливістю ікони є статичність і монументальність постаті зі старанно прописаними деталями військового спорядження, вбрання і чобіт. Водночас, наївністю контурного моделювання позначено юний лик святого, а постать у цілому набуває життєвих, народних рис.

Поширення у волинському народному іконописі набув образ *архангела Михаїла* – архістратиґа, очільника святого війства янголів, охоронця Божого закону, борця проти сил зла. Першу згадку про архістратиґа містить Старий Завіт, згідно якого архангел Михаїл явився Ісусу Навину під час завоювання ізраїльтянами Землі Обітованої (Нав. 5, 13-15). У Новому завіті (Збірне послання Іуди Іуд. 1:9; Одкровення Іона Богослова) архангел постає військовим очільником у борінні з драконом-дияволом і бунтівними янголами [76, с. 7].

Прикладом утілення сюжету в народному малярстві Волині є ікона XVII ст. з церкви Архістратиґа Михаїла с. Кримне Старовижівського району (Іл. 34) [73, с. 126], яка функціонувала у храмі як дяконські врата. Очільника небесного війська відтворено поколінно, в обладунках воїна, з мечем у правиці. Семантику образу візуалізовано упевненістю постави, чітким ритмом вертикалей і діагоналей, геометризмом складок, червоним кольором плаща, блиском металу кіраси. Водночас, просвітленістю, спокоєм і мудрістю пройнято лик архістратиґа типової для волинського малярства округлої форми.

Характерна у цілому для волинського народного іконопису XVIII ст. інтеграція барокової стилістики помітна в іконі народного маляра «Архістратиґ Михаїл з діяннями» (кінець XVIII ст.), що походить з церкви Різдва пресвятої Богородиці с. Троянівка Маневицького району й зберігається у Музеї Волинської ікони (Іл. 35).

У середнику відтворено св. Михаїла: у вбранні античного воїна, у повний зріст, в бароковому динамічному русі, із занесеною для удару правою рукою з мечем і щитом у відведеній назад лівиці. Наївну оповідність народно-малярського стилю засвідчує зображення диявола у людській і зміїній подобі, якого топче ногами святий. По периметру ікони розташовано клейма із діяннями архангелів та ангелів: «Ангел і Захарія», «Товія з Архангелом Рафаїлом», «Гедеон перед ангелом», «Чудо в Хонех», «Благовіщення Святої Анни», «Благовіщення Діви Марії», «Жінки-мироносиці і ангел», «Боротьба Якова з ангелом в Пенуїлі», «З'явлення ангела Ісусу Навину», «Звільнення ангелом апостола Петра з темниці». Кожна сцена клейм містить підписи, що сприяють її поясненню та ідентифікації.

Лик Архістратиґа відтворено узагальнено, світлої карнації, з правильними рисами, окресленими кольоровою лінією. Народно-малярською ознакою композиції є порушення пропорцій кремезної, атлетичної постаті. Водночас, художньою виразністю, сугестивністю і семантичним зв'язком з перемогою позначено контрасти теплих, червоних і вохристих, й холодних синіх тонів. Урочистості і тріумфальності зображенню надають золото обладунків, меча і німбів та вишукане срібло тла. Свідченням барокових інспірацій є декоративні елементи: золоті смуги на обладунках Михаїла, золотий німб, масивний, окреслений чітким контуром золотий меч, розкішна фітоморфна орнаментика срібного тла.

Яскравим зразком так званого «народного наївного малярства» є ікона «Архангела Михаїла» 1740 р. з с. Береськ Рожищенського р-ну Волинської області (Музей Волинської ікони, м. Луцьк) (Іл. 36). Маляр-аматор вільно інтерпретував традиційну іконографічну схему як у композиційному, так і в образному та художньому планах. Архістратиґа відтворено наївно, спрощено і площинно, однак не без художньої виразності, якій сприяє монументальність форм.

Лик святого світлий, з рум'янцем та окресленими темною лінією рисами і контуром, на щоках – ніжний рум'янець. Бганки вбрання, зелений хітон і вохристий плащ, модельовані широкими лініями коричневого кольору. Декоративністю позначено срібну кірасу, прикрашену ліпним орнаментом з «каменями». Враження посилює орнаментальне тло. У написі зафіксовано дату написання ікони та ім'я донаторів: «Григорій Чулюй со женою своєю Катеріною» [24, с. 53].

2.1.4. Волинські ікони Страшного суду XVII – XVIII ст.

Помітне місце в іконописі Волині XVII – XVIII ст. посіли *сюжети «Страшного суду»*, які в народній малярській інтерпретації набули специфічних ознак. Звернемось до культурологічного аналізу витоків, розповсюдження і семантики інтегрованого у волинський народний іконопис іконографічного типу.

Так, сюжет «Страшного суду» («Судного дня», «Апокаліпсису») у європейській культурі набув надзвичайного поширення в якості основного у групі сюжетів апокаліптичного характеру. Як не водночас відзначалось науковцями, цей різновид сюжетів присутній як у давніх фольклорно-міфологічних уявленнях дохристиянської доби, так і в основних релігіях.

Після прийняття християнства Київська Русь успадкувала з візантійської традиції дві основні есхатологічні теми: спасіння душі та Страшного суду, який православна людність упродовж XI – XV ст. очікувала у 1492 р. Наріжною ідеєю такої світоглядної моделі стало осмислення світової історії як низки подій, що засвідчують Божественний промисел і доводять тимчасовість існування земного світу, який наближається до Судного дня.

Не випадково, вже в першій оригінальній літературній пам'ятці Київської Русі – «Слові про закон і благодать» митрополита київського Іларіона – у символічній площині здійснено спробу осмислення страшно судної теми. Так, за переконанням митрополита, Страшний суд, що завершує

людську історію, є головним мірилом істинності і праведності усіх людей і цілих народів. Розвиток теми простежується у першому літописі «Повісті минулих літ», яка містить опис «завіси» з репрезентаціями сцен Страшного суду та муками грішників [86, с. 153]. Важливе осмислення сюжету в культурі Київської Русі у єдності з Різдом Христовим – початком історії людства, яка завершиться Страшним судом. Таким чином, апокаліптичне сприйняття часу стало відзнакою культури Київської Русі, відображеною в іконописі і пам'ятках літератури.

Джерелом світоглядної моделі стали картини Страшного суду, представлені у пророцтвах Старого заповіту та в ново-заповітних книгах – Євангелії від Матфея (Мф. 25: 31-36), Євангелії від Марка (Мк. 13: 1-37), де описані події, що передвіщають настання Судного дня, Євангелії від Іоанна (Іоан. 5: 22-27), в якому визначено значення Христа як судії, Посланнях до Коринфян (2 Кор. 5:10, 1 Кор. 15: 51-52), Римлян (Рим. 14: 10), Одкровенні Іоанна Богослова, апокрифах, церковно-літургійних текстах. Водночас, з-поміж згаданих текстів, лише Євангеліє від Матфея (Мф. 25: 31-45) містить розгорнутий сюжетний опис Судного дня, початком якого є друге пришествя Христа разом з янголами, коли він «сяде на престолі слави своєї», а перед ним постануть усі народи. Кульмінацією євангельського викладу є опис самого суду, на якому Христос судить людство, розділяючи праведних і грішних. Також Євангеліє від Матфея містить опис пекла – місця вічних мук грішників – із вічним вогнем, «уготованим діаволу та янголам його». Дещо відмінний опис Судного дня присутній в Одкровенні Іоанна Богослова (Апокаліпсис), яке поєднує численні есхатологічні мотиви.

В іконописній традиції вже з XV ст. простежується диференціація зображень Апокаліпсиса і Страшного суду. Іноді останній міг бути частиною «Апокаліпсиса». Як відзначалось дослідниками, показова схожість репрезентації сюжету в літературних пам'ятках та іконі. За твердженням Д. Лихачова, «сюжети образотворчого мистецтва були переважно

літературними <...>. Важко встановити у всіх випадках першооснову: чи слово передувало зображенню чи зображення слову [62, с. 280, 282].

Означена особливість простежується в іконописній іконографії Страшного суду. При цьому в іконописному каноні основні біблійні епізоди відтворено навіть більш докладно, аніж у літературних джерелах XI – XVII ст. Зазвичай іконописну версію сюжету оточено текстовим полями з фрагментами Євангелія та Одкровення Іоанна Богослова. Привертає увагу композиційна цілісність і видовищність іконописного потрактування Страшного суду, яке включає чітку диференціацію світу горнього і світу дольного й зображення мук грішників у пеклі.

Важливим у річищі культурологічного підходу є виявлення паралелізмів літературних та іконописних потрактувань сюжету, зокрема домінування в літературних джерелах останньої третини XVII – початку XVIII ст. мотивів, що відсилають до євангельських першоджерел, набуття ними оповідного начала, відхід від початкових дидактизму і символізму. Привертає увагу перенесення акценту на індивідуальну відповідальність в ситуації відповіді за гріхи на Страшному суді, яке знайшло відображення, зокрема, у бароковій поезії XVII ст., у творчості поетів-силабіків (Симеон Полоцького, Каріона Істоміна та ін.).

У народному іконописі і загалом іконописі Волині зображення Страшного суду посідали важливе місце, хоч і в незначній кількості дійшли до сьогодні. Останнє зумовлено розпорядженнями церковного єпархіального керівництва в 1860–1870 рр., спрямованими на видалення з храмів ікон і картин, які «не мають пристойного вигляду», втратами пам'яток під час першої і другої світових воєн та значними розмірами, які стали на заваді їх перенесенню до музейних збірок із віддалених регіонів Волині [65, с. 36].

Розповсюдженість Страшних Судів на Волині привернула увагу краєзнавці ще наприкінці XIX ст. Зокрема у часописі «Волинськіє єпархиальніє ведомости» відзначено, що у Троїцькій церкві містечка Крупець Дубенського повіту (нині – Радивилівський р-н Рівненської обл.)

знаходились зображення Апокаліпсису і Страшного суду, супроводжені надписом: «Сія икона сооружи Р.Б. Стефанъ козак и женою Аною своею за отпущение греховъ. Р.Б. АХОС (1676) м. іюля дня КЗ».

З волинської експедиції 1910 р. лишилися нотатки Данила Щербаківського про зображення Страшних Судів із церков сс. Качин, Язвинки, Яблонки Луцького повіту. Як відзначає рівненський дослідник, знавець волинського іконопису В. Луць, описані Д. Щербаківським деталі ікони з Язвинок схожі до ікон Страшного Суду з Київської Духовної академії і Володимир-Волинського давньосховища: «В колокольне икона Страшного Суда исповедальня католическая к которой черт поставил на колени крестьянина, “що поли бере”, чаровница, ткач, мельник, обжирца (собака грізет за пятаку), Лакомство, гнев, нечистота, ... пьяница, ленивство. Люципер сидит в голубине Ада курит трубку и держит на лоне младенца. ... [грішника] “Що бьет батька” черти поганяют довбешками» [65, с. 36].

Дослідженню Страшних Судів посприяли церковно-археологічні музеї, фундовані наприкінці ХІХ ст. в Київській Духовній академії, Володимирі-Волинському і Житомирі, у кожному з яких були страшносудні композиції. Окремі із них описано та охарактеризовано у праці відомого дослідника сакрального мистецтва М. Покровського «Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства». Науковим студіям страшносудних ікон слугував ХІ Археологічний з'їзд у Києві та супроводжуюча його експозиція, на якій було представлено ікони із згаданих музеїв.

Особливістю іконописної іконографії Страшного Суду є створення складної багатофігурної композиції, що відтворює кінець світу, останній суд Божий над усім людством, воскресіння померлих, їх постання перед праведним Судією – Ісусом Христом, одержання праведниками вічного блаженства у райському Саду й вічних мук грішниками у пеклі.

Джерелами для малярів з початку VIII ст. слугували книги Святого Письма та і праці святих отців церкви. У Київській Русі тема була інтегрована в іконопис від прийняття християнства. Найбільш ранній

відомий зразок її малярського утілення містить стінопис Кирилівської церкви у Києві останньої третини XII ст. та мініатюра «Київського псалтиря» 1397 р.

За своєю іконографією, з одного боку, визначеною візантійським каноном, з іншого – уявою маляра, ікони Страшного Суду набули своєрідних, притаманних лише українському малярству ознак. Найдавніші українські ікони Страшного Суду походять з храмів Ванівки (др. пол. XV ст.) і Мшанця (ост. в. XV ст.). Обидві композиції відзначає високий художній рівень, побудова за класичною візантійською схемою, глибока духовність і містичність дійства [126]. На основі збережених пам'яток відомо, що з XV ст. ікони Страшного Суду разом зі Страстями Господніми та іконостасом утворили триєдиний ансамбль, стали невід'ємною складовою церковного інтер'єру й розташовувались на західній стіні храмової споруди. Для Церкви вони мали виняткове значення, їхній зміст мав бути зрозумілим для кожного й нагадувати про Суд Божий і прийдешність земного життя. З XVI ст. простежується поступовий відхід від візантійських канонів та окреслення західноєвропейського вектору малярських шукань. До характерних пам'яток того часу належить Страшний Суд з Долини, датований 1560-ми рр. [126]. У другій половині XVI ст. в зображеннях Страшного Суду увиразнюється фольклорне начало, як на іконі з Вовче чи з Трушевич – із виразними народними рисами персонажів і народними ремінісценціями в декорі з імітацією вишивки.

У цілому збережені страшносудні композиції дозволяють стверджувати, що народні малярі Волині акцентували не на канонічній частині сюжету, а на зображеннях грішників і покарань за гріхи, які вони розуміли як порушення утверджених у народному середовищі моральних норм. Постаті грішників ще в більшій мірі, аніж у зображеннях Страшного суду в іконописі XVI – XVII століть, набули життєвості, соціально-критичного забарвлення, відобразили різні сторони народного буття [37, с. 284–285].

Відзнакою еволюції сюжету в іконописі XVII – XVIII ст. стали жанровізація та зростання докладності відтворення, диференціації і конкретизації різних гріхів. Так, не водночас у страшносудних картинах зустрічаються картярі біля столу, п'янички у шинку, танцюристи, прелюбодії, обжери, брехуни, кривоприсяжники, фальшиві свідки, крадії, ті, хто зневажливо ставиться до батьків, «тютюнники», «люлечними», «табакопийці» [37, с. 285].

Поширення набули соціально конкретизовані типи – пани, священники, багатії, сільські старости, осавули – зображені з іскристою іронією, яка є характерною рисою народномалярських Страшних судів. Так, не водночас у страшносудних картинах зустрічаються жартівливі текстові супроводи, як у зображенні чолов'яги з люлькою в зубах і написом: «Хоч до пекла, але з люлькою». В іншому випадку народний маляр зображає чорта, який, попихкуючи люлькою, оре поле плугом, в який запряжені пани («Несправедливими панами орють»), або ж суддю в кареті, запряженій двома чортами, з третім чортом у ролі їздового, й четвертим – лакея [37, с. 285]. Привертає увагу конкретизація історичного вбрання [37, с. 285]. Подібні жанрові моменти цікаві для істориків культури, позаяк у сюжетах із так званими «неканонічними персонажами» відтворено тогочасний побут, одяг, меблі, посуд, історичне вбрання, а також говірку, про яку дізнаємося із текстового супроводу. Водночас, окремі зображення оголених грішників у пеклі за рівнем абстрактності наближаються до більш ранньої традиційної іконографії.

Прикметою сцен Страшного суду в народному малярстві є набуття біблійними персонажами народних рис, зміна граційних постав на присадкуваті, з анатомічними невідповідностями [37, с. 285; 126].

Особливістю народного іконопису є гротескне, іронічне, дегероїзоване, «реалістичне», жанровізоване зображення нечистої сили [37, с. 287], спроба культурологічного пояснення якого відсилає до тези М. Бахтіна про подолання страшного і непізнаваного у межах народної сміхової культури

[10, с. 87, 125, 139, 323–327]. Так, у деяких іконах довгоносий диявол щось нашіптує на вухо шинкарці, а кудлаті, схожі на песиків чорти з комічною завзятістю тягнуть до пекла оповиту ланцюгом юрму грішників [37, с. 287]. У низці композицій поєднуються фантазійні, зооморфні та антропні ознаки [37, с. 287]. Невід’ємним елементом народно малярської інтерпретації Страшних судів є жанровізовані образів відьом і чародійниць, які дошкуляють людям своїми чарами, «перекошують», «переорюють», роблять закрутки [37, с. 286]. Показові паралелі між народним іконописом та літературною і фольклорною традиціями, зокрема старюю «великоднюю» драма, в якій йдеться про «гетьмана пекельного» Люципера та його служок, «гетьманів» Цербера, Асмодея, Паскуда, Реформоса, Хаву, Сирахуза, зла сила котрих набуває конкретного життєвого і побутового змісту, уподібненого діям звичайних зловмисників і спритних інтриганів.

Стильові ознаки народного іконопису простежують в двох, докладно описаних В. Луцем, зображеннях Страшного суду з Ратного, перше з яких, втрачене під час Другої світової війни, відоме за світлиною, друге зберігається у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику.

В першій із композицій, створеній бл. 1802 р. «Майстром Страшного Суду з Ратного» (Іл. 37), у верхньому регістрі зображено Христа в оточенні Богородиці, Іоанна Предтечі і 12 старо-заповітних пророків. Вище, у кутах, розташовано поясні фігури янголів із сурмами, які сповіщають про Страшний Суд. У центрі другого регістру знаходиться «Етимасія» – «Престол Уготований», біля якого сидять апостоли з кодексами в руках. На престолі зображено розкрите Євангеліє з текстом Євангелія від Матфія (Мф. 25:34).

ПРИИДЪТЕ	УГОВОА
БЛАГОСЛО	ННОЕ ВАМЪ
ВЕННИИ	ЦРВІЕ НЕ...
ОТЦА МОЕ	НОЕ ОТ СЛО

ГО НАСЛЪ	ЖЕНІЯ
ДУЙТЕ	МІРА

Під престолом бачимо Божу правицю з терезами справедливості, на лівій чаші яких, що опустилась до низу, зображено невеличку фігурку у білих шатах з написом «правда», тоді як праву чашу намагаються переважити чорти.

У нижньому полі ікони відтворено рай і пекло. Першому відведено місце за фортечними мурам з брамою, до якої прямують «праведніи въ радость вѣчную», очолювані апостолом Петром та «аггелем хранителем» зі стягом в руках, що вказує шлях. Поруч з ним – Смерть з косою і написом «а грешніи въ муку вѣчную». За огородою зображено лиш Адама та Єву біля райського дерева. Вище розташовано воскресіння з мертвих. Над раєм – сповідь священником людини, за спиною якої нашіптує чорт. До вогняного пекельного потоку спрямовується карета з «неправдивим суддею», з двома чортами замість коней і двома – замість кучера та лакея. Нижче двоє чортів четвертують грішника, над яким зазначено – «чаровникъ». У сцені, розташованій поряд, одного грішника, біля якого зазначено «ковальъ», чорт б'є молотом по голові, другого, прив'язаного до стовпа, лупцюють палицею. Праворуч до вогняного потоку прямують лихварі з гаманцями в руках, за спинами яких на дудці виграє чорт. Поряд із чортами зображено юдеїв, покараних «за кварту неправдиву» – користування невірними мірками. Відступи від традиційної іконографії помітні в зображенні пророка Мойсея, розташованого не на чолі процесії грішних народів, а на хмарі. У лівій руці він тримає скрижалі, правою вказує на Христа. Дещо нижче, у правому полі, двоє чортів супроводжують в пекло закутого в кайдани грішника – «льнивца до церкви».

У нижній частині ікони розташовано грішників, що вдіяли найтяжчі гріхи. Серед них – «швецъ», «кравецъ», той, що «верши вітрашуе», «перекопуе», «межи переоруе», «жито краде», «воли краде», «закрутка»,

«клеветникъ», якого двоє чортів примушують лизати точильний камінь, «мельникъ» з жорнами прив'язаними до шиї, жінка, яка «дети порт(ила)», «вдьма», «злодей» [65, с. 37]. В правому нижньому куті, в розкритій пащі гієни вогненної, зображено Люцифера, а поряд розташовано надпис – «СЕЙ СУДЪ СООРУ//ЖІЛИ Р[АБЫ] Б[О]ЖІИ//ЖЕНЧИНЫ ЗА ОТПУЩЕ//НІЕ ГРЪХОВЪ СВ[ОИХЪ] // Р.Б. [65, с. 39].

Народномалярськими ознаками ікони є наївна оповідність в потрактуванні образів, їх спорідненість із фольклором, жанровість, експресивність, гротескність, відхід від традиційної іконографії в зображенні окремих фігур, надання їм народних ознак. На стилістичному рівні на народні витоки зображення вказують спрощеність і схематичність, порушення пропорцій присадкуватих постатей, їхнє обведення темним контуром.

Не менш виразно іконографічні та художні ознаки народного малярства простежуються в іншій іконі з Ратного із фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Іл. 38). Композицію поділено на три реєстри з Христом суддею в багряних шатах на веселці в оточенні сяйва, Богородицею, Іоанном Предтечею та апостолами – у верхньому. З-поміж останніх привертає увагу постать Мойсея зі скрижалями і пророка Давида з музичним інструментом. Над ними в оточенні хмар розташовано фігури янголів із трубами. Праворуч і ліворуч біля голови Христа помітний напис: ІС ХС. Обабіч німбу Богородиці підпис: МР ΘУ, у Іоанна Предтечі: С ІωАННЪ. Над пророками напис – «СТИ ПРОРОКИ». Усі написи верхнього реєстра виконано червоною фарбою.

У другому реєстрі розміщено апостолів, які сидять на хмарах, з відповідними атрибутами (у Петра – ключі, у Павла – меч). Над ними білою фарбою накреслено – «ли апостоли». У центрі між апостолами розташовано «Етимасію» (Престол Уготований – символ пришествя Судді світу) з Христом і розкритим Євангелієм з текстами, призначеними для праведників (Мф. 25:34) і грішників (Мф. 25:41):

ПРИИДИТЕ.	ИДЪТЕ ѿТЪ
БЛАГОСЛОВЕН	МЕНЕ ПРОКЛ
НИИ ОТЦА МО	АТИИ ВОГОНЬ
ЕГО НАСЛЪДУЙ	ВЪЧНЫЙ УГО
ТЕ УГОТОВАН	ТОВАНЪ ВАМЪ
НОЕ ВАМЪ ЦА	ДІАВОЛЪ ИА
РСТВО НЕБЕСНОЕ	ГИЛОВЪ ЕГО
ѿТ СЛОЖЕНІЯ МИРА	

Обабіч престолу зображено двох ангелів, які сурмлять прихід Страшного Суду.

У нижньому регістрі – сцени воскресіння мертвих, раю і пекельних мук. Під Престолом Уготованим, в обрамленні хмарин, зображена Рука Божа з терезами правосуддя. На одній чаші розташована постать у білому – образ Правди, над іншою, асоційованою зі зло, яку тягнуть униз чортенята, зображено мишу – уособлення Кривди.

Обабіч терезів правосуддя розташовано архангела Михаїла з мечем і щитом, а перед ним – повсталі з могил, воскреслі душі померлих. Поряд бачимо Мойсея, який веде юдеїв на Божий Суд. З іншого боку, в нижньому регістрі, відтворено воскресіння мертвих, смерть з косою, а перед нею – чорта з сувоєм. Позаду нього розташовано янгола з мечем і сувоєм, далі – змагання чорта та янгола за людські душі, за ними – церкву з однією банею. Неподалік сакральної споруди на лаві зображено священика, який сповідає грішну людину, за якою стоїть біс. Поруч на ліжку під червоною ковдрою лежить жінка, котра, як зрозуміло із напису, була «ленивица до церкви», а біля її ніг стоїть чорт. Нижче за прямокутними мурами змальовано рай, Адама, Єву і райське дерево.

Повз огорожу раю, на чолі з апостолом Петром, у супроводі янголів «идуть праведники въ радость вечную». Навпроти зображено юрбу грішників, що у супроводі чортів прямують до пекла. З-поміж них, як зазначено у написах – «клеветникъ», відьма з дерев'яною шайкою в руках, в

якій готувала зілля, «налозниця» зі зміями на персах; «чаровникъ» зі змією і склянкою, «закрутка» – чарівниця, що заламує жито, грішник із зав'язаними у сніп руками, котрий «жито краде», «кравець» з аршином, «ткач» з клубками ниток, мельник з жорнами на шії. Нижче – молода пара у танці, поряд з якою зображено музику зі скрипкою і два чорти з написом – «лестить до танцеві». За ними – грішниця, «та, що дети тратила» і чорт, який показує їй убите немовля. Осторонь – дерево із вуликом, з якого злодій у свиті і постолах, той, що «пчоли краде», цупить мед. Його заохочує чорт, що стоїть неподалік. Тут же зображені «кума й кум», що чаркують, сидячі у візочку, який прямо до пекла скеровує чорт. У правому куті змальована роздерта паша гієни вогняної, з якої виходить полум'я, що пожирає усіх грішників. У паші сидить Люципер з душею Іуди [65].

Достатня збереженість ікони дозволяє стверджувати, що її «народномалярськими» ознаками є спрощеність формоутворення, подрібненість композиції, утвореної наче сумованими елементами, декоративність, натуралізм і наївність в зображенні постатей, окреслених темним контуром, фольклорність пластичної мови і типів облич.

Народний характер ікон тим більш помітний при порівнянні із докладно описаним Л. Карпюк [46], практично рівночасним зображенням Страшного Суду, вірогідно, роботи малярів Слава і Томаша Михальських з колекції музею Волинської ікони (м. Луцьк), де при загальній фольклорності пластичного виразу помітні більша композиційна вправність, спроби моделювання облич і бганок вбрання, інтеграція елементів бароко.

2.2. Народна картина на Волині XVII – XVIII ст.:

гене́за, сюжетні і художні особливості

Народне малярство в Україні розвивалось у двох напрямках: іконопису і народної картини, яка з'явилась значно пізніше і набула своїх завершених, «класичних» форм наприкінці XVIII ст. Зарахована до образотворчого фольклору, «народного примітиву» (О. Найден, Т. Пошивайло), вона

поширилась переважно на сучасних східноукраїнських і центральнуукраїнських землях, а на західних, зокрема Волині, стала наслідком більш пізньої, спорадичної трансмісії художніх форм.

Як візуальному виразнику народного світовідчуття, народного світогляду, народних естетичних і художніх пріоритетів, народній картині властиві реалістичність, простота, зрозумілість і переконливість образу. За усім своїм образно-пластичним ладом вона протистоїть пишноті та імпазантності багатьох творів церковного і портретного малярства XVII – XVIII ст.

Чільне місце в українському народному малярстві посіла картина з зображенням козака-бандуриста, в якій віддзеркалили визвольна боротьба українського народу, його сміливість, мужність, поєднані з лагідністю і миролюбністю.

Тривала традиція, семантична ємність образу, різноманітність складників композиції та її текстових супроводів підтверджують довгий і непростий шлях еволюції цього улюбленого народом сюжету, життєвість його змісту [15, с. 56].

Попри усю свою узагальненість, образ козака-бандуриста був близьким до життя, до тодішніх соціальних реалій і народного повсякдення. Козак поставав воїном, оборонцем вітчизни й, водночас, виконавцем дум, уособленням лірико-поетичного народного світобачення.

У культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях еволюцію народної картини з постаттю козака-бандуриста членовано на кілька етапів. Так, на думку П. Жолтовського, етап її становлення, під час якого з'являються поодинокі, іконографічно варіативні зображення, охоплює кінець XVII – першу половину XVIII ст. На другому етапі, що припадає на третю чверть XVIII ст., сидяча постать козака з бандурою доповнюється «гайдамацькими» сценами, елементами озброєння і похідного спорядження. У багатьох випадках її переміщено з центру до лівого боку картини, аби звільнити місце сценам, де козаки варять їжу в казанах, п'ють горілку,

звершують розправу над крамарем і вішають його догори ногами на дереві. Постаті у сюжетних сценах відтворювались у меншому масштабі і схематично, однак з живою мімікою і рухами. Нерідко поясненням зображенню слугували стрічки із текстовими надписами [37, с. 294]. Іноді зображали козака, повішеного на дереві, що, за припущенням П. Жолтовського, інспіровано картинками, які польська адміністрація виставляла по корчмах для остраху гайдамаків [37, с. 294].

На третьому етапі (кінець XVIII ст.) сформувався класичний варіант іконографічного типу з пластично завершеною, замкненою, силуетно наближеною до трикутника постаттю козака, яка втрачає індивідуальні ознаки і набуває типізованого, узагальненого характеру. Голова з вузьким «оселедцем», довгими декоративними вусами, широко розплющені очі, коштовний одяг, сап'янові чобітки характеризують цей святковий, урочистий, глибоко етнічний образ.

Відзнакою доби стало збільшення аксесуарів, увага до зображення коня, костюма та елементів озброєння: шаблі, рушниці, рідше – лука, пістолів, різка-порохівниця [37, с. 294]. М'які іронічні відтінки у композицію внесли чарка і пляшка. Відзнакою образу стала його «зовнішня предикація» завдяки сюжетним сценам та елементам оточення. Особливістю рецепції подібних творів стали, з одного боку, впізнаванність зображеного та його близькість до знаної народом дійсності, з іншого – послідовне, розгорнуте у часі «прочитання» візуального ряду, окремі зміни в якому несли семантичне навантаження.

На еволюцію іконографії вказували значно більш розгорнуті, ніж раніше, текстові супроводи, запозичені з вертепної драми. Майже всі картини аналізованого типу містять згаданий вже монолог, що починається зі слів: «Хоч дивись на мене та ба не вгадаєш, відкіль я родом і як зовуть, ні чичирк не знаєш» [37, с. 296].

Показова диференціація типів композицій та їхня конкретизація, поява «Козака Мамає», «Мамає – сильного козака», «Козака – душі правдивої»,

«Козака-запорожця» або ж зображень героїв (Максима Залізняка, Гонти, Бондаренка, Довбуша), які народ мальовничо творив як ікони, збагачуючи їх колористикою, почерпнутою з професійного мистецтва [79, с. 115]. Як зазначає П. Жолтовський, пов'язування образу козака-бандуриста з іменами очільників народного спротиву вказує на зростаючу популярність образу та народну любов до нього [37, с. 297].

Образно-художніми особливостями народних картин є емоційність, тонка поетичність, декоративність, яскрава локальна колористика й фольклорні колірні маркери, зокрема «вороний» чи «білий» кінь.

Кінець XVIII ст. пов'язано з інтеграцією в народну картину образу селянина-трудівника. Найдавнішим із них є зображення орача, який відпочиває, сидячи на плузі. Постаць розташовано у центрі, ліворуч відтворено пару волів, праворуч – дерево. Урівноваженістю і статичністю аналізований варіант близький до композиції «Козака-бандуриста» [37, с. 314]. У більш пізньому варіанті картина, при збереженні вихідних композиційних засад, сповнюється новими значеннями, віддзеркалює стражденність селянських праць і днів. Малюнок набуває сухості і різкості, збіднюється колорит.

Подальша еволюція народної картини призвела до появи у середині XIX ст. зображення дівчини в українському народному вбранні, яке вважалося портретом героїні народної пісні Бондарівни, котра відкинула домагання пана Потоцького, за що той її застрелив [37, с. 315].

Одним з небагатьох збережених на території Волині зразків народної картини XVII – XVIII ст. є «Козак Мамай» зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Обставини і час надходження пам'ятки достеменно невідомі, як і історія її перебування у палацах чи приватних колекціях. В описі музейної збірки часів німецької окупації вона вже згадана під назвою «Козак Нечай», що, вірогідно, зумовлено віршованим написом у нижньому правому куті полотна («Я для світа заспіваю, щоб мав пам'ять о Нечаю...»).

На користь створення картини не раніше третьої чверті XVIII ст. свідчать її іконографічні особливості: зміщення постаті Мамає у ліву частину полотна і доповнення правої зображеннями дівчини і повішеного на дереві козака, що, за зауваженням відомого українського мистецтвознавства П. Жолтовського, є рідкісним елементом у подібного типу зображеннях [37, с. 294]. На приналежність рівненської пам'ятки зрілим стадіям розвитку іконографічного типу вказує конкретизація деталей – вороного коня, пляшки з горілкою, військового спорядження. Створення картини наприкінці XVIII ст. підтверджує розгорнутість надпису.

Привертає увагу запозичення народним маляром формотворчих прийомів професійного живопису: світлотіньового моделювання, світлоповітряної перспективи, класицистичної триплановості, прийомів зображення неба і хмар.

Загалом маємо підстави стверджувати, що незважаючи на невірне відтворення анатомічних особливостей, зведення світлотіньового моделювання до зіставлення тонально недиференційованих площин і нанесення світлових рефлексів білилами, твір наділено емоційністю і сугестивністю, притаманними народній картині з зображенням «Козака Мамає» межі XVIII – XIX ст. Також пам'ятка підтверджує трансмісію українськими теренами, бодай в обмеженому обсязі, образів, мотивів, іконографічних схем.

ВИСНОВКИ

1. Розгляд народного малярства Волині в предметно-методологічній площині культурології, з позицій системно-синергетичного підходу дозволяє виокремити у його синхронії і діахронії інформаційний, інституційний і морфологічний аспекти. *У першому* предметом уваги дослідника є вплив на розвиток художньої творчості характерних для епохи «образу світу», «картини світу», релігійного і секулярного світогляду, систем ціннісних орієнтацій й, опосередковано, віддзеркалених в них історичних подій. *У другому* – офіційні чи неформальні його інституції, форми підготовки мистецьких кадрів, трансмісії професійного досвіду, взаємодії автора (зокрема й анонімного) з замовниками і реципієнтами, моделі функціонування мистецьких пам'яток. *У третьому* – місце і значення досліджуваного виду художньої творчості у видо-жанровій системі художньої культури і типи генетичних і функціональних взаємозв'язків з її складниками.

2. Дослідження народного малярства Волині XVII – XVIII ст. в *інформаційному аспекті* дозволяє стверджувати, що підґрунтям становлення і розвитку народного іконопису є народна релігійність, заснована на своєрідному відображенні християнської релігії у народній свідомості. Підкреслено, що інтеграція християнської релігії у народну культуру сприяла виникненню нової моделі світосприймання і зміни ціннісної парадигми, яка розвивалась на ґрунті християнсько-язичницького дуалізму віри і набула синкретичного характеру. Продемонстровано, що невід'ємними ознаками народної релігійності є простота форм вияву, не відрефлексованість релігійних змістів, а основним джерелом реконструкції – фольклор, який у контексті селянської культури виконує ті ж функції, що книжкове догматичне вчення в офіційній релігії.

Аргументовано, що саме особливості народної релігійності зумовили специфічну інтерпретацію біблійних сюжетів, образів Христа, Божої Матері,

святих, які набули наївно-реалістичних рис простих селян, порадників, помічників, захисників у повсякденному житті. Підкреслено, що і народна релігійність, і сформований з неї народний іконопис є складниками цілісної релігійної народної культури у її світоглядному та образотворчому вимірах.

Наголошено на закоріненості образів народної картини, насамперед, із зображенням Козака Мамаю, у народному міфопоетичному світогляді та властивих різним народам уявленнях про героя, який на ґрунті української культури набирає специфічних національних, етичних та естетичних ознак. Вказано на опосередковане віддзеркалення в образі подій визвольної боротьби українського народу.

3. Аргументовано, що інституційними передумовами розвитку народного малярства Волині стали: потреби сільських і церковних громад, які не мали змоги замовити іконописні зображення у професійних майстрів; запит селянства і міщан на смислове та естетичне маркування оселі за посередництвом іконописних і секулярних художніх зображень й зумовлена цим структурація комунікативної системи «автор (зазвичай анонімний) – твір – замовник (реципієнт»); виникнення малярських осередків і цехових форм організації, діяльність приїжджих майстрів та їх опосередкований вплив на діяльність народних волинських малярів. Підкреслено, що нові замовники вносили до малярства нове бачення світу, засноване на народних уявленнях про моральні чесноти, художньо-естетичних уподобаннях широкого загалу. Відзначено, що на Волині Православна церква не висувала таких жорстких вимог до іконопису, як в інших регіонах, що уможливило розповсюдження народних малярських зразків.

4. Продемонстровано, що у морфологічному аспекті присутнім є зв'язок народного малярства з професійним – джерелом запозичення з наступним своєрідним осмисленням іконографічних схем, типів композиційних і колористичних рішень, стильових форм. Відзначено синхронізм розквіту на початку XVII ст. професійного і народного іконопису.

Підкреслено взаємозв'язок народної картини з українським фольклором, духовними віршами, колядками, легендами, вертепним театром. Зокрема продемонстровано походження з п'єс вертепу та усної народної традиції надписів, іконографічних мотивів, сюжетів, елементів військового спорядження в зображеннях Козака Мамаю.

Відзначено вплив на народну картину козацького парсунного портрету, на що вказують їх образно-пластична і стилістична близькість: усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі облич, ясність композиції, схожість «колових» композиційних рішень, лінійного, кольорового і світлотіньового ритму. Акцентовано на впливі на народне малярство гравюри, відображене у посиленні лінійного компоненту зображень.

Проаналізовано взаємодію народного іконопису і народної картини, виявлену у наявності композиційного канону, побудові композиції на основі лінійно-ритмічних колових елементів, спорідненості пластики зображень, статичності і декоративності, спільності окремих елементів (спису, зброї, коня, надписів - «стьожок»).

Відзначено міжвидові взаємодії народного малярства Волині XVII – XVIII ст. у морфологічній системі художньої культури як в генетично-діахронічному, так і у функціонально-синхронічному аспектах.

5. Народний іконопис Волині XVII – XVIII ст. став оригінальним явищем в іконописі України, позначеним низкою своєрідних ознак. Так, на рівні добору сюжетів він резонував розвитку професійного іконопису, означуючи свою самобутність у площині творчого осмислення та образно-пластичного потрактування іконографічних сцен. Зокрема прикметами іконопису народної традиції є спрощення композиції, наївна інтерпретація образів, розгорнута оповідність, емоційність, експресія, фольклорність інтонацій, узагальненість силуетів, присадкуватість пропорцій, спрощення і схематизація облич, умовність жестів, гіперболізація голів і рук, набуття персонажами Священної історії виразних народних антропологічних ознак. Привертає увагу активне використання лінійного живопису в зображенні

ликів, деталей одягу, архітектурного оточення. Особливостями народного іконопису є декоративність, відображена в колористиці, візерунчастих мотивах одягу і різьблених орнаментах тла та предикативний текстовий супровід зображення.

Регіональною відзнакою волинського народного сакрального малярства є статичність, використання скупої палітри ледь притишених кольорів або традиційних локальних барв, площинність ликів, окреслення форм темною, однак не чорною лінією.

Водночас, внутрішню образно-художню диференціацію волинського народного іконопису зумовили традиції регіональних малярських осередків, що слугували джерелом рецепції професійного досвіду з подальшою, почасти довільною, інтерпретацією у доробках народних майстрів.

Особливістю еволюції волинського народного іконопису є інтеграція стильових інспірацій професійного малярства, зокрема набуття зображеннями наприкінці XVII – у XVIII більшої світськості, динамічності, декоративності, святковості під впливом бароко.

У спектрі іконографічних типів волинського іконопису чільне місце посіли *христологічні*, представлені образами Христа Пантократора, переважно поясними чи поколінними, призначеними для іконостасів. Типовим для волинських зображень Спасителя є клав (клавій) – смужка тканини, яка нашивалася на хітон на правому плечі. В колірній гамі ікон домінував золотий – символ світла, божественної слави. Особливого значення набуло золоте тло, декороване гравійованим рослинним орнаментом з листків аканту, цвіту гранату, гвоздик, інших фітоморфних мотивів. В окремих випадках божественне світло символізовано не золотом, а сріблом, особливо у XVIII ст. Необхідним елементом волинських ікон є хрещатий німб, покликаний символізувати жертвність Сина Божого. У текстовому супроводі зазвичай задіяні рядки Євангеліє від Матфея, тоді як тексти Євангелія від Іоанна рідкісні. Наприкінці XVII ст. у волинському

іконописі поширюється образ Спаса сповнений світлого смутку, узгоджений з народними естетичними уподобаннями.

Поширеними на волинських теренах є іконографічні типи *Спасу на престолі з янголами* на іконах, призначених для молитовного або ж намісного рядів іконостаса; *Моління (Деїсусу)*, у варіації, де Христа відтворено на престолі в архієрейському вбранні, а Богородицю – з короною на голові. Привертає увагу звернення народних майстрів до сюжетної христологічної тематики, зокрема «*Преображення*».

Популярними на Волині були образи *Богородиці* у складі намісних рядів іконостасів. Основним типом лишалась традиційна східна іконографія *Богородиці Одигітрії*. З XVIII ст. набула поширення іконографічна схема «Коронування Богородиці». На волинських іконах XVII – XVIII ст. образ представлено переважно у варіанті поколінного зображення з благословляючим жестом правиці і Дитям на лівій руці або ж у варіанті *Богородиці Замилування*, на якому Богоматір та дитина-Ісус ніжно притулилися обличчями одне до одного. Особливостями зображень є подовжені миловидні лики, підкреслені графічною лінією. До поширених у волинському народному іконописі сюжетних композицій богородичного циклу належить *Різдво Богородиці*, відоме у різних варіантах, як візантійської генези, так і сформованих в українській традиції. Відзнакою кінця XVII ст. стало уведення в композиції побутових реалій та їх побудова як розгорнутої сюжетної оповіді. Поширення набули сюжети «*Успіння Богородиці*», «*Благовіщення*», «*Покрови*», «*Зішестя Св. Духа на апостолів*».

Поширення у волинському іконописі набули зображення *Старозаповітної Трійці* з дотриманням візантійської композиційної схеми, однак з новим змістовим наповненням і більшою оповідністю.

Чи не найчисленнішими у волинському іконописі XVI – XVIII ст. є образи святих заступників: Великомучениць Параскеви та Варвари, св. Миколая, які набули виразних фольклорних відтінків. Популярним у народному іконописі Волині є образи святих мучеників воїнів зі зброєю –

«Св. Юрія Змієборця», «Св. Великомученика Дмитрія», «Архістратиґа Михаїла», котрі уособлювали мужність, доблесть, ідею протистояння злу, були захисниками і небесними заступниками.

Важливе місце в іконописі Волині XVII – XVIII ст. посіли *сюжети* «*Страшного суду*», збережені у нечисленних зразках. Особливістю їхньої іконографії в народно-малярській традиції Волині є розгорнута оповідність, життєвість, акцентування не на канонічній частині сюжету, а на зображеннях грішників і покараннях за гріхи, осмислених як порушення утверджених у народному середовищі моральних норм. Характерними рисами народного іконопису є гротескне, іронічне, дегероїзоване зображення нечистої сили, культурологічне пояснення якого відсилає до тези М. Бахтіна про подолання страшного і непізнаваного у межах народної сміхової культури.

6. Народну картину, яка стала другим, поряд з іконописом, жанровим різновидом народного малярства, на Волині XVII – XVIII ст. представлено в обмеженій кількості проявів і спорадичній трансмісії художніх форм. Одним з небагатьох її зразків є зображення Козака Мамає зібрання Рівненського обласного краєзнавчого музею, створене, вірогідно, не раніше третьої чверті XVII ст., на що вказують зміщення постаті у ліву частину полотна, доповнення правої сюжетними зображеннями, конкретизація деталей, розгорнутість надпису. Відзнакою пам'ятки є уведення в композицію рідкісної іконографічної деталі – повішеного козака.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрович В. Волинська ікона XVII – XVIII ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : питання дослідження, збереження та реставрації*. Матеріали IV Міжнар. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 груд., 1999. Луцьк, 1999. С. 43–48.
2. Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI ст. *Волинська ікона : питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Матеріали III Всеукр. наук. конф., м. Луцьк, 12–13 груд., 1996 р. Луцьк, 1996. С. 5–13.
3. Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI ст. *Матеріали до IV наук.-краєзн. конф. «Острог на порозі 900 – річчя»*. Острог, 1993. С. 5–7.
4. Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи академії (1570 – 1630 - і рр.). *Острозька давнина*. Львів, 1995. Т. I. С. 59–66.
5. Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття : нова релігійна ситуація, нове мистецтво. *Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань»*. Львів, Київ, Харків, 20–23 черв., 1995 р. Львів, 1996. С. 129–143.
6. Александрович В. Система малярських осередків західноукраїнських земель XVII – XVIII ст. *Другий між нар. конгрес українців*. Львів, 22–28 серп., 1993 р. Львів, 1993. С. 29–36.
7. Алпатов М. Древнерусская иконопись. Москва : Искусство, 1984. 332 с.
8. Андрухов П. Волинська земля (хроніка – джерела – постаті). Сокаль, 1992. 118 с.
9. Антонян Ю. М. Миф и вечность. Москва : Логос, 2001. 464 с.
10. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. 545 с.

11. Бачинський В., Гром В., Цибульський В. Волинь у XVI – XVIII ст. : навч. посіб. Рівне, 1997. 111 с.
12. Берлач О. П. Малярські осередки на Волині періоду ренесансу в контексті розвитку мистецької спадщини України. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2011. № 5. С. 91–94.
13. Берлач О. П. Народна течія в іконописі Волині XVII ст. на прикладі ікони Різдва христове. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2013. № 1. Харків : ХДАДМ, 2013. С. 61–64.
14. Білецький П. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів, 1980. 154 с.
15. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. Київ, 1981. 159 с.
16. Білецький П. Українське мистецтво XVII – XVIII ст. Київ, 1963. 68 с.
17. Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. Київ, 1969. 319 с.
18. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. Львов, 1981. 198 с.
19. Бондарчук Я. Іконопис Острожчини XVI – XVIII ст. *Волинська ікона : питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Луцьк, 1997. С. 57–59.
20. Бушак С. Козак Мамай : феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Київ : Родовід, 2008. 304 с.
21. Василевська С. Композиція «Христос – виноградна лоза» на волинських іконах XVIII ст. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині*. Матеріали VIII Міжнар. конф. із волинського іконопису м. Луцьк, 13–14 груд., 2001. Луцьк, 2001. С. 38-40.
22. Василевська С., Вигоднік А. Матеріали до каталогу Волинського краєзнавчого музею. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі*

тисячоліть. Матеріали VII Міжнар. конф. із волинського іконопису м. Луцьк, 27–28 лист., 2000. Луцьк, 2000. С. 92–102.

23. Василевська С. Характеристика ікон Христа Вседержителя з колекції Музею Волинської ікони. *Волинська ікона : дослідження та реставрація* : наук. зб. Вип. 23. Матеріали XXIII міжнар. наук. конф. (м. Луцьк, 19–20 жовт., 2016 р.) Луцьк, 2016. С. 45–51.

24. Вигодник А. Донаторські написи на іконах XVII – XVIII ст. з колекції Музею волинської ікони в Луцьку. *Волинська ікона : дослідження та реставрація. Наук. зб. матеріалів XXIII між нар. наук. конф.*, м. Луцьк, 19–20 жовт., 2016 р. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 52–57.

25. Волинська ікона XVI – XVIII ст. : каталог та альбом / Автори-упоряд. : С. Кот, Т. Єлісєєва, Е. Ковальчук, Л. Карпюк. Київ-Луцьк, 1998. 120 с.

26. Галенко О. Рецензія на : Козак Мамай : феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. № 1 (25). С. 151–158.

27. Героїчне. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

28. Герчанівська П. Українська народна культура : християнський вимір : монографія. Київ : ун-т «Україна», 2011. 426 с.

29. Герчанівська П. Українська народна релігійна культура : актуальні проблеми і шляхи їх розв'язання. *Українознавчий альманах*. 2011. Вип. 5. С. 56–59.

30. Дацко І. «Богородиця Одигітрія» в іконописі Волині (композиційний аналіз). *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть*. Наук. зб. Луцьк, 2000. Матеріали VII Міжнар. наук. конф. із волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 лист., 2000 р. С. 54–55.

31. Дацюк І. Волинська ікона XVII – XVIII ст. Традиції і новаторство. *Волинська ікона : питання історії вивчення, дослідження та реставрації*.

Доповіді та матеріали IV наук. конф., м. Луцьк, 17–18 груд., 1997. Луцьк, 1997. С. 69–71.

32. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції). *Вісник Львів. ун-ту*. Серія філологічна. Вип. 31. Львів, 2003. С. 3–22.

33. Длінна Т. Концепт «церкви» в українській народній релігійній свідомості. *Історія релігій в Україні* : наук. щорічник. Ін-т релігієзнавства – філія Львів. музею історії. 2021. №. 21–22.

34. Длінна Т. Особливості «народного богослов'я» українців. *Етнічна історія народів Європи*. 2008. №. 26. С. 91–96.

35. Длінна Т. Українські християнські колядки як джерело дослідження народної релігійності. *Матеріали до української етнології*. 2014. Вип. 13. С. 218–222.

36. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI – XVIII ст. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. 146 с.

37. Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1978. 327 с.

38. Жолтовський П. Художнє життя в Україні у XVII – XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1983. 346 с.

39. Зінків І. До походження епоніму «Козак-Мамай». *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. №4 (20). С. 7–13.

40. Зінків І. Я. Козак-Мамай : герменевтичний аспект музичного образу. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 63. С. 206–216.

41. Історія Волині. Львів, 1988. 267 с.

42. Історія українського мистецтва : У 5-ти тт. / голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. Д. Степовик. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII ст. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. 1088 с.

43. Каган М. С. Институциональное (организационно-функциональное) измерение художественной культуры. *Художественная*

культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование / научн. ред. М. С. Каган. Ленинград : ЛГУ. 1984. С. 33–39.

44. Каган М. С. Информационное (духовно-содержательное) измерение художественной культуры. *Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование* / научн. ред. М. С. Каган. Ленинград : ЛГУ. 1984. С. 30–32.

45. Каган М. С. Морфологическое (зонально-видовое) измерение художественной культуры. *Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование* / научн. ред. М. С. Каган. Ленинград : ЛГУ. 1984. С. 40–46.

46. Карпюк Л. Ікона «Страшного Суду» з колекції Музею Волинської ікони. *Волинська ікона : дослідження та реставрація* : наук. зб. Вип. 23. Матеріали ХХІІІ між нар. наук. конф. (м. Луцьк, 19–20 жовт., 2016 р.). Луцьк, 2016. С. 39–44.

47. Карпюк Л. Ікони Святого Юрія Змієборця ХVІ – ХVІІІ століть з колекції ВКМ. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали ХVІ між нар. наук. конф., м. Луцьк, 4-5 лист., 2009 р. *Наук. зб.*. Вип. 16. Луцьк, 2009. С. 48–53.

48. Карпюк Л. Іконописний спадок малярів народної традиції ХVІ – ХVІІІ ст. у збірці Музею Волинської ікони. *Волинська ікона : дослідження та реставрація* : наук. зб. Вип. 27. Матеріали ХХVІІ між нар. наук. конф. (м. Луцьк, 20 жовт., 2020 р.). Луцьк, 2020. С. 33–41.

49. Карпюк Л. Малярські осередки на Волині ХVІІ – ХVІІІ ст. *Волинська ікона*. 1994. № 1. С.15–18.

50. Кметь І. Ф. Образ Божої Матері у фольклорі : українська апокрифічна традиція : дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.07 – Фольклористика. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2009. 231 с.

51. Ковальчук Є. Луцький музей Волинської ікони. *Пам'ятки України : історія та культура*. 1998. № 1. Київ, 1998. С. 18–22.

52. Ковальчук Є. Музей волинської ікони в Луцьку : путівник / Є. Ковальчук, Т. Єлісеєва, А. Квасюк. Луцьк : Медіа, 2003. 16 с.
53. Косаняк Л. Іконографічний сюжет «Різдво Богородиці» у малярстві Волині та Галичини XVII – XVIII ст. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть*. Наук. зб.. Луцьк, 2000. Матеріали VII Міжнар. наук. конф. із волинського іконопису, м. Луцьк, 27–28 лист., 2000 р. С. 56–58.
54. Костюк І. Міфологічний герой : походження, призначення, функції. *Вісник Львів. нац. акад.. мистецтв*. 2013. Вип. 23. Львів : ЛНАМ, 2013. С. 376–385.
55. Кулагіна Г. Синкретичний характер побутової релігійності православних українців. *Ukrainian Religious Studies*. 1999. № 11. С. 34-43.
56. Куриленко Д. В. Візуальний код Козака Мамаю : рецепція минулого через сегмент майбутнього (від бароко до Революції Гідності). *Літературознавчі студії*. Вип. 47. Київ : Київ. ун-т, 2016. С. 182-190.
57. Куриленко Д. В. Духовний універсум крізь призму образів-атрибутів в системі прочитання координат коду Козака Мамаю. *Вчені зап. Таврійськ. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2020. № 1 (31) (2020). С. 169–172.
58. Куриленко Д. В. Козак Мамай : тезаурус минулого через рефлексію майбутнього (візуально-історична перцепція). *Молодий вчений*. 2016. № 1(2). С. 31–35.
59. Куриленко Д. В. Козак Мамай як духовний пантеон. Темпоральна формація генетичного коду Козака Мамаю : фольклорно-міфологічний аспект. *Молодий вчений*. 2015. № 10 (1). С. 154–157.
60. Куриленко Д. В. Текст і контекст : реінтерпретація вертепу як культурного коду Козака Мамаю. *Матеріали XII Міжнар. наук. конф., присвяченої 750-й річниці з дня народження Данте Аліг'єрі та 85-й річниці з дня народження У. С. Короткевича «Слов'янська література в всесвітньому контексті»*. Мінськ, 2015. С. 144-148.

61. Лесик-Бондарук О. О. До питання аналізу діяльності народних зодчих та малярів Волині доби. *Вісник Придніпров. держ. акад. будівництва та архітектури*. 2020. №. 2 (263–264). С. 37–46.

62. Лихачев Д. С. Древнерусская литература в ее отношениях к изобразительным искусствам. *Лихачев Д. С. Избранные работы* : В 3 т. Ленинград, 1987. Т. 1.

63. Логвин Г. По Україні. Київ : Мистецтво, 1978. 464 с.

64. Луць В. Виставка «Народний іконопис Волині» (Ікони Рівненського Полісся). *Пам'ятки України : історія та культура*. Київ, 1998. № 1. С. 23–26.

65. Луць В. Волинські ікони Страшного суду. *Волинська ікона : дослідження та реставрація* : наук. зб. Вип. 19. Матеріали ХІХ між нар. наук. конф. (м. Луцьк, 24 – 25 жовт., 2012 р.). Луцьк, 2012. С. 36–43.

66. Луць В. Каталог народного іконопису Волині з фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею. Рукопис. Рівне : РОКМ, 1996. *Поточний архів РОКМ*. 200 арк.

67. Луць В. Народна ікона Рівненського Полісся. *Волинська ікона*. Луцьк, 1994. С. 30–33.

68. Лютко О. Синкретизм українського релігійного світогляду. *Історія релігій в Україні* : наук. щоріч. 2013 рік / упоряд. : О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич ; Ін-т релігієзнавства філія Львів. музею іст. релігії та ін. Львів, 2013. Кн. 2. С. 318–324.

69. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. Київ ; Опішне : [Нац. музей-заповідник укр. гончарства], 1991. 80 с.

70. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців. *Артанія* : альм., 1999. № 5. С. 34–36.

71. Мишанич С. В. Один із підрозділів українських народних дум. *Записки НТШ*. Львів, 1992. Т. 223. С. 34–47.

72. Москаль М. Ікони з зображенням святих воїнів в колекції Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона : дослідження та реставрація* : матеріали XXIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 19–20 жовт., 2016 р. : наук. зб. Вип. 23 / ред. А. Силюк. Луцьк : Волин. краєзнавчий музей, 2016. С. 71–75.

73. Музей волинської ікони : книга-альбом / В. Александрович, С. Василевська, А. Вигодник, Т. Єлісеєва, Л. Карпюк, Є. Ковальчук, Л. Міляєва, А. Силюк. Київ : АДЕФ-Україна, 2016. 400 с.

74. Найден О. С. Образ воїна в українському фольклорі : Семантичні та образні аспекти. Київ : Вид. дім «Стилос», 2005. 260 с.

75. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження функцій і образів : автореф. дис. ... д-ра миств. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 1997. 54 с.

76. Небесный Архистратиг Михаил. Чудеса и явление Архангела Михаила. Санкт-Петербург : Русский Хронографъ, 2012. 254 с.

77. Обарчук А. Книжкова гравюра як іконографічний взірець для народного іконопису. (На прикладі ікон з с. Острівці). *Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб. Вип. 12. Луцьк, 2005. С. 102–107.

78. Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. Львів, 2000. 392 с.

79. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII ст. Проблеми кольору. Львів, 1996. 148 с.

80. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. *Гуманістичні та визвольні ідеї*. Київ, 1984. 184 с.

81. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ, 1985. 168 с.

82. Остащук І. Семіотичний аналіз української народної релігійності. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2015. № 2. С. 45–51.

83. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. Київ, 1990. 96 с.

84. Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Луцьк, 1999. 174 с.
85. Піщанська В. М. Естетична символіка сакрального в українському мистецтві XVII – XVIII ст. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 25–29.
86. Повесть временных лет. Библиотека литературы Древней Руси / РАН ИРЛИ ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Понырко. Санкт-Петербург, 1997. Т. 1 : XI – XII века.
87. Пуцко В. Волинський іконопис XVII ст. і українська гравюра. *Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб. Вип. 12. Луцьк, 2005. С. 34–42.
88. Пуцко В. Волинський іконопис як історико-культурне явище. *Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб.. Вип. 20. Луцьк, 2013. С. 45–67.
89. Пуцко В. Волинські ікони Старозавітної Трійці. *Волинська ікона : дослідження та реставрація : наук. зб. Вип. 26. Матеріали XXVI між нар. наук. конф. (м. Луцьк, 24–25 жовт., 2019 р.)*. Луцьк, 2019. С. 116–121.
90. Пуцко В. Волинь в історії українського іконопису ХНІ – XVIII ст. *Волинська ікона: дослідження та реставрація : Матеріали XI міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 3–4 листоп. 2004 р.* Наук. зб. Луцьк, 2004. С. 49–59.
91. Пуцко В. До історії іконопису Волині першої половини XVII ст. *Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб. Вип. 16. Луцьк, 2009. С. 87–99.
92. Пуцко В. До характеристики волинського іконопису кінця XVII ст. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть : питання дослідження, збереження та реставрації*. Наук. зб. Вип. 6. Луцьк, 1999.
93. Пуцко В. Локалізовані ікони Волинського єпархіального давньосховища. *Волинська ікона : дослідження та реставрація : науковий збірник*. Луцьк, 2012. Вип. 19 : Матеріали XX Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 24–25 жовт., 2012 р. С. 52–54.

94. Пуцко В. Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XIII – XVII ст. *Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб. Вип. 17. Луцьк 2010. С. 56–64.
95. Пуцко В. Сюжетний склад Волинського іконопису XVII ст. *Волинська ікона : дослідження та реставрація : наук. зб. Вип. 23. Матеріали XXIII між нар. наук. конф. (м. Луцьк, 19–20 жовт., 2016 р.)*. Луцьк, 2016. С. 58–62.
96. Пуцко В. Тематичний репертуар волинського іконопису XIII – XVIII ст. *До постановки питання. Волинська ікона : дослідження та реставрація*. Наук. зб. Вип. 18. Луцьк, 2011. С. 113–122.
97. Свенціцька В. І. Український живопис XVI – XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ : Наук. думка, 1991. С. 90–95.
98. Сивак В. Євхаристична іконографія в українському сакральному малярстві XVII – XVIII ст. *Народознавчі зошити*. № 1 (97), 2011. С. 87–100. <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>
99. Сидор О. Волинське малярство XVII–XVIII століть. *Образотворче мистецтво*. 1988. № 2. С. 20.
100. Словник символів культури України : навч. посіб. для вузів / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, Г. І. Потапенка. 2-е вид., доп. і випр. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
101. Словник українського сакрального мистецтва / ред. М. Станкевич. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. 287 с.
102. Сорочук Л. В. Консолідуєча роль козацтва в українському культурному просторі. *Культурологічний альм.* : Вип. 10. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. С. 82–84.
103. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. 325 с.
104. Степовик Д. Історія української ікони X – XX ст. Київ, 2004. 440 с.

105. Степовик Д. Релігії, культури і секти світу : пос. із релігієзнавства і сектознавства. Київ : Бібліотека українця, 1997. 246 с.
106. Тарасюк І. Народнорелігійні уявлення про божу волю і провидіння в українських пареміях. *Народознавчі зошити*. № 6 (114), 2013. С. 951–968.
107. Тріска О. Народна ікона на склі другої половини XVIII – XIX століття : європейський контекст: дис. ... канд. миств.: 17.00.06. Львів, 2009. 178 с.
108. Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Київ, 2002. 319 с.
109. Федак М. Зображення грішників на іконах Страшного Суду XV – XVIII століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Літопис Нац. музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2014. № 10 (15). 192 с.
110. Федас Й. Вертеп і «Козак Мамай». *Етнічна історія народів Європи*. Вип. 4. С. 13–16.
111. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 17.00.01. Київ, 2006. 32 с.
112. Федько О. Ю. Народна сміхова стихія у романі Л. Горлача «Мамай». *Наукові записки Бердянськ. держ. пед. ун-ту*. Серія : Філологічні науки. 2017. Вип. XIII. С. 162–168.
113. Хасанова І. Історична генеза виникнення та розвитку народної ікони в Україні. *Мистецтвознавство України*. 2019. №. 19. С. 208–215.
114. Цугорка О. Становлення сюжету «Успіння Богородиці» в українській іконографії XVII – XVIII ст. *Українська академія мистецтва*. Вип. 24. С. 131–138.
115. Чорна М. Козак Мамай як український культурний герой та першопредок міфічного часу. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка*. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. 2007. Вип. 18. С. 56–59.
116. Чорна М. Символіка української народної картини «Козак-Мамай». *Артанія*. 2002. С. 20–29.

117. Бабенко В. М. О возможных исторических и литературных источниках образа «Казака Мамай». URL : http://www.iai.gov.ua/_u/iai/ dtp/ CONF/13/a.

118. Балбус Т., Павлович О. Сюжетні зображення в українському народному мистецтві. Inter Conf, Вип. 9. Лютий 2020. URL : <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/1212>.

119. Бондарчук Я. В. Мистецтво Острозького осередку др. пол. XVI – п. пол. XVII століття (синтезування середньовічних візантійських та ренесансних західноєвропейських ідейно-художніх концепцій). URL : <http://disser.com.ua/contents/19214.html>.

120. Давидова М. Иконы Страшного Суда XV – XVII веков. URL : www.portal-slovo.ru/art.

121. Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – поч. XVIII ст. URL : <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/ 2005/ paper/7>

122. Зінків І. Про символіку народних картин «Козак-Мамай». URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Petnomuz_2014_9_15.pdf.

123. Осадча О. Походження української хатньої ікони. URL : <http://rtisthelen.com/publications/pohodzhennja-ukrajinskoji-hatnoji-ikony>.

124. Паславський І. Уявлення про потойбічний світ і формування поняття чистилища в українській середньовічній народній культурі. 2014. URL : narodna.pravda.com.ua/culture/5457367

125. Успенский Б. «Правое» и «левое» в иконописном изображении. URL : www.nesusvet.narod.ru/ico/ books/b_uspen.htm

126. Федак-Гелитович М. Страшний Суд в українському іконописі. 2012. URL : risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/