

КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПАЗИНЮК МАРІЯ ВАСИЛІВНА**

**УДК 7.04:78(477)"15/17"**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЗОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ І МУЗИКАНТІВ В  
УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XVI–XVIII СТОЛІТЬ**

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ М.В.Пазинюк

Науковий керівник: Кіндратюк Богдан Дмитрович, доктор  
мистецтвознавства, доцент.

Івано-Франківськ – 2026

## АНОТАЦІЯ

*Пазинюк М. В.* Зображення музичних інструментів і музикантів в українському малярстві XVI–XVIII століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії у галузі 02 Культура і мистецтво зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерства освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2026.

Досліджується основна тема: особливості іконографії, стилістики, жанрової різноманітності зображення музичних інструментів і музикантів в українському малярстві XVI–XVIII століть.

Уперше в мистецтвознавчому науковому дискурсі систематизовано зображення музикантів і музичних інструментів в українському живописі XVI–XVIII ст. Узагальнено матеріали, зібрані автором у процесі дослідження візуального матеріалу стосовно особливостей розвитку музичної теми в образотворчому мистецтві України.

Проаналізовано велику джерельну базу вітчизняних та закордонних наукових досліджень, які стосуються цих пам'яток. Вивчено і критично проаналізовано теоретичні праці, наукові статті й інші джерела, які висвітлюють різні аспекти особливостей розвитку музичної теми на території України, указують на взаємодію релігії та музики, яка сягає часів палеоліту. Розглянуто візуальні артефакти давньої музики, які є базисом для формування напрямів музичної теми у візуальному мистецтві Європи. Стверджується, що зразки античного світу стають основою для сюжетів музичної теми в живописі Європи як релігійного, світського та міфологічно-алегоричний напрям.

Іконографічний матеріал розглянуто в історико-богословському контексті музичних мотивів у християнських сюжетах малярства. Указані особливості біблійних текстів стосовно царя-музиканта Давида, окреслено варіабельність музичних мотивів у сюжетах «Страшного суду», обґрунтовано підстави

включення в іконографію «Різдва Христового» пастухів із музичними інструментами. Узагальнено основні сюжетів музичної теми у європейському й українському малярстві часів Середньовіччя й Ренесансу (сюжети «Різдво», «Вознесіння Христа», «Вознесіння Марії», «Подорож у Єгипет», «Благовіщення», «Коронація Богородиці» тощо). Уперше в українському мистецтвознавстві проаналізовано концепцію співаючих і музикуючих ангелів, адже події Апокаліпсису вказують на використання ангелами музичних інструментів – сурм, що згодом стає підставою для виникнення зображення різних варіантів ангелів-музикантів у живописі, графіці й скульптурі періоду Середньовіччя та Ренесансу.

Досліджено іконографію музикантів і музичних інструментів в українському іконописі XVI ст., розмежовано музичні мотивів за значенням їх в іконографії сюжетів. Розглянуто візуалізацію біблійних текстів в іконописі та викоремлено візуалізацію світської музичної культури у сюжетах «Страшний Суд», «Святий Юрій» тощо. Пастухи в іконах «Різдва» здебільшого мають при собі музичний інструмент (переважно ріжок) як атрибут професійної діяльності, вони або тримають його у руках, або безпосередньо музикують у правій частині іконографічної схеми. Проаналізовано персонажів із музичними інструментами сюжету «Страшний суд» (ангели-музиканти, чорти-музиканти, псалмоспівець Цар Давид, реальні музики) і додатково емоційно акцентують на двох шляхах християнина (до вічного блаженства чи до пекельних страждань). Схематичність зображень таких українських ікон не дає можливості з великою точністю ідентифікувати аерофони. Світська музична культура в іконописі представлена музикантами-грішниками в страшносудних сценах, вони отримали найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже були знайомі тогочасному глядачам і художникам із повсякденного життя. Невеличкі світські музичні сцени з музикантами на вежах містять окремі українські ікони різних сюжетів у XVI ст.

Вперше комплексно простежено еволюцію іконографії, стилістики й жанрової різноманітності зображень музикантів і музичних інструментів у

живописі України XVII–XVIII ст. Констатується, що музичні мотиви церковного малярства XVII–XVIII ст. варто розглядати як у контексті національної іконописної традиції, так і враховувати західноєвропейські впливи в іконографії та стилістиці. Світське зображенням реального хору є в іконі із с. Ситихова, яке поєднує народні типажі з традиційною християнською іконографією. Воно суголосне українській традиції зображення історичних осіб і донаторів у іконописі. Натомість у сюжетах «Різдва» продовжується традиція представляти пастухів із духовими музичними інструментами у XVII–XVIII ст., але ікони стають менш масштабні. Водночас прослідковується тенденція до поділу сюжету на менші сцени «Поклоніння пастухів», «Поклоніння царів», які поступово витісняють цей музичний мотив. Музиканти в схемах страшносудних зображень XVII–XVIII ст. також трансформуються: частково зберігається традиція зображати чортів-музик; зникає образ Царя Давида; спорадично існує візуалізація музикантів-грішників. До кінця XVIII ст. на цих іконах залишаються лише ангели-музиканти, але під впливом західноєвропейських зразків їх зображають під небесами біля Ісуса Христа у верхній частині зображення. Проаналізовано образи ангелів-музикантів у різних сюжетах церковного малярства як символи емоційного піднесення та глорифікації в іконографії «Успіння Богородиці» («Внебовзяття»), «Коронації Богородиці». Суттєво розширюється перелік музичних інструментів на яких грають ангели (лютні, арфи, скрипки, флейти тощо). Причому сюжети «Коронація Богородиці» з ангелами-музикантами зустрічаємо на зображеннях у храмах Західного і Східного християнства, а «Внебовзяття» лише на католицьких зразках. У програмі малярства церкви с. Пійло ідентифіковано образ св. Цецилії – покровительки музики у католицькій традиції, а наявність у пійлівських розписах груп реальних музикантів обабіч неї формують своєрідний традиційний «священний концерт». Він суголосний загальному напрямку змісту намальованого й носить костельний характер. Ці факти увиразнюють шляхи прийняття українським малярством західноєвропейської іконографії. Музичні теми в збережених розписах костелів призначалися для

глюрифікації та пропагуванням догм Західної Церкви, прославлення діяльності її орденів тощо, а їх композиція та стилістика розписів підсилює відчуття ілюзорності й помпезності.

Здійснено детальний аналіз жанрових особливостей музичної теми у світському живописі України XVII–XVIII ст., адже її розвиток у XVII–XVIII ст. поживавлюється. Активізуються побутовий, історичний і портретний, алегорично-міфологічний жанри, тому розширюється коло сюжетів з музикантами та музичними інструментами. Ангелів-музикантів бачимо в окремих зразках портретного жанру. Реалістичних зображень світських осіб із музичними інструментами, попри велику поширеність їхнього побутування, застосування в приватному житті українських еліт, не спостерігаємо. Вважаємо, що такі зображення не були затребувані й не відповідали українській культурній традиції. Хоч детальне знайомство українських малярів із західноєвропейськими зразками світського музичного портрету підтверджує ряд малюнків-копій учнів лаврської іконописної майстерні із різною музичною тематикою, які мали суто навчальне значення. Існують декілька портретних малюнків «козаків-бандуристів», які є, на нашу думку, проміжною ланкою між портретним і побутовим жанрами. Тогочасні зразки багатофігурних творів побутового жанру містять зображення троїстих музик, що свідчить про активну участь такого типу музичних гуртів в урочистих подіях, святкуваннях тощо. Зароджується в XVII ст. традиція зображення музикантів і музичних інструментів в алегорично-міфологічному жанрі.

Проаналізовано мотиви мілітарної музики у творах образотворчого мистецтва XVII–XVIII століть. Сурми й литаври стали унікальними символами козацької влади в переліку козацьких клейнодів. На військових мальованих корогвах того часу існують зображення литавр і сурм, що вплетені у герби; зображення святих Юрія, Михаїла, як покровителів війська; символічні зображення козака з рушницею й ангелів-сурмачів. Елементи музичних козацьких клейнод проникають в іконопис, живописні епітафії, герби, гравюри тощо, адже були свідченням автономії та незалежності. Перехід цих

реалістичних музичних мотивів у статус символу вказує на процес сакралізації козацьких звичаїв. Сюжети з персонажем-музикантом «Козак-бандурист» і «Козак Мамай» є символічним й унікальним в іконографічній системі європейського живопису, мають походження від реалістичних портретів козаків-музикантів. Розвою символічного образу Мамаїв сприяв феномен європейського лицарства, а після втрати державності Україною він глибоко вкорінився в національну культуру, слугував ціннісними орієнтиром як для простого народу, так і для воїнів у визвольній боротьбі. Такі картини відображали феномен кобзарства, хоч дискусійним залишається питання які саме інструменти (кобза, бандура, бандурка) зображені. На початках виникнення традиції художники більш детально зображали сам інструмент, способи гри на ньому, а вже пізніше у кінці XVIII ст. цей іконографічний атрибут набув більш узагальненого та спрощеного вигляду. Жанрові особливості музичної теми в світському живописі вказують, що зображення музикантів та музичних інструментів функціонують як маркери соціального статусу, стану емоційного напруження, елементом глорифікації, деталізації для певного типу події (святкової, ритуальної, побутової, героїчної) тощо.

**Ключові слова:** український живопис, образотворче мистецтво, українська культура, національне мистецтво, жанри живопису, іконопис, храмовий розпис, портрет, гравюра, іконографія, музична тема, малярство XVI–XVIII століть.

## ABSTRACT

*Pazyniuk M. V.* Depiction of Musical Instruments and Musicians in Ukrainian Painting of the 16th–18th Centuries. – Qualification scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy degree in Field of Study 02 Culture and Art, Speciality 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Vasyl Stefanyk Precarpathian

National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

The study explores the core theme: the specific features of iconography, stylistics, and genre diversity in the depiction of musical instruments and musicians in Ukrainian painting of the 16th–18th centuries.

For the first time in art history discourse, the depictions of musicians and musical instruments in Ukrainian painting of the 16th–18th centuries have been systematized. The thesis synthesizes the materials collected by the author during the study of visual sources regarding the development of the musical theme in Ukrainian fine arts.

An extensive source base of domestic and foreign scholarly research related to these monuments has been analyzed. Theoretical works, research articles, and other sources shedding light on various aspects of the development of the musical theme in Ukraine have been studied and critically reviewed, highlighting the interaction between religion and music that dates back to the Paleolithic era. Furthermore, the study examines visual artifacts of ancient music, which serve as a foundation for the formation of musical themes in European visual arts. It is argued that the models of the classical antiquity world became the basis for musical themes in European painting, encompassing religious, secular, and mythological-allegorical directions.

The iconographic material is examined within the historical and theological context of musical motifs in Christian painting. The study highlights the specific features of biblical texts regarding King David the musician, outlines the variability of musical motifs in the "Last Judgment" scenes, and substantiates the grounds for including shepherds with musical instruments in the iconography of the "Nativity of Christ." It synthesizes the main themes of the musical topic in European and Ukrainian painting of the Middle Ages and the Renaissance (including scenes of the "Nativity," "Ascension of Christ," "Assumption of Mary," "Flight into Egypt," "Annunciation," "Coronation of the Virgin," etc.). For the first time in Ukrainian art history, the concept of singing and playing angels is analyzed. The events of the Apocalypse indicate the use of musical instruments—trumpets—by angels, which

subsequently became the basis for various depictions of angel-musicians in painting, graphic arts, and sculpture of the Medieval and Renaissance periods.

The research investigates the iconography of musicians and musical instruments in 16th-century Ukrainian icon painting, categorizing musical motifs by their significance within the iconography of specific subjects. It examines the visualization of biblical texts in icon painting and distinguishes the representation of secular musical culture in scenes such as the "Last Judgment" and "Saint George." Shepherds in the "Nativity" icons typically carry a musical instrument (mostly a horn) as an attribute of their profession, either holding it or actively playing in the right section of the iconographic scheme. The study analyzes the characters with musical instruments in the "Last Judgment" scenes (angel-musicians, devil-musicians, King David the Psalmist, and real musicians), which emotionally emphasize the two paths of a Christian (toward eternal bliss or hellish suffering). The schematic nature of these Ukrainian icons precludes a highly precise identification of the aerophones. Secular musical culture in icon painting is represented by sinner-musicians in the Last Judgment scenes; they received the greatest artistic variability because they were familiar to contemporary viewers and artists from everyday life. Small secular musical scenes featuring musicians on towers are also found in certain 16th-century Ukrainian icons of various subjects.

For the first time, a comprehensive evolutionary analysis has been conducted on the iconography, stylistics, and genre diversity of depictions of musicians and musical instruments in 17th–18th-century Ukrainian painting. It is established that musical motifs in 17th–18th-century church art should be examined both within the context of the national icon-painting tradition and with consideration for Western European iconographic and stylistic influences.

A secular depiction of a real choir is featured in an icon from the village of Sytykhiv, which blends folk types with traditional Christian iconography. This imagery aligns with the Ukrainian tradition of portraying historical figures and donors in icon painting. Conversely, in "Nativity" scenes, the 17th–18th-century tradition of representing shepherds with wind instruments persists, though the icons

become smaller in scale. Concurrently, a tendency toward fragmenting the narrative into smaller scenes—such as the "Adoration of the Shepherds" and the "Adoration of the Magi"—gradually displaces this musical motif.

Musicians within the iconographic schemes of Last Judgment images also underwent transformations during the 17th and 18th centuries: the tradition of depicting musician-demons is partially maintained, the figure of King David disappears, and the visualization of musician-sinners occurs only sporadically. By the late 18th century, only angel-musicians remain in these icons; however, under the influence of Western European models, they are depicted in the upper section of the composition beneath the heavens, near Jesus Christ.

The depictions of angel-musicians across various subjects of church painting are analyzed as symbols of emotional elation and glorification within the iconography of the "Dormition of the Mother of God" ("Assumption") and the "Coronation of the Virgin". The variety of musical instruments played by angels expanded significantly, including lutes, harps, violins, and flutes. Notably, subjects of the "Coronation of the Virgin" featuring angel-musicians are found in both Western and Eastern Christian church art, whereas the "Assumption" appears exclusively in Catholic examples.

Within the decorative program of the church in the village of Pijlo, the image of St. Cecilia—the patron saint of music in the Latin tradition—has been identified. The presence of groups of real musicians on either side of her in the Pijlo murals forms a traditional "sacred concert" (*concerto sacro*). This composition aligns with the overarching thematic direction of the artwork and bears a distinct Roman Catholic character. These facts highlight the pathways through which Ukrainian painting adopted Western European iconography.

Finally, musical themes in the surviving murals of Roman Catholic churches were intended for the glorification and promotion of Western Church dogmas, as well as the praise of its monastic orders, with their composition and style heightening the overall sense of illusionism and pomposity.

A detailed analysis is conducted on the genre specifics of the musical theme in Ukrainian secular painting of the 17th and 18th centuries, a period marked by its

intensifying development. As genre painting, historical painting, portraiture, and allegorical-mythological genres flourished, the repertoire of subjects featuring musicians and musical instruments expanded. Angel-musicians appear in select examples of portraiture. However, despite the widespread presence and use of musical instruments in the private lives of Ukrainian elites, realistic depictions of secular individuals with instruments are not observed. It is argued that such representations were not in demand and did not align with the Ukrainian cultural tradition. Nonetheless, Ukrainian painters' close familiarity with Western European models of secular musical portraits is confirmed by a series of copy drawings with various musical themes created by students of the Lavra icon-painting workshop, which served purely educational purposes. Several portrait drawings of "Cossacks-bandurists" exist, representing, in the author's view, an intermediate link between the portrait and genre (everyday life) categories. Contemporary examples of multi-figure genre works feature depictions of *troisti muzyky* (traditional trio ensembles), indicating the active participation of such musical groups in festive events and celebrations. Furthermore, the 17th century marked the inception of the tradition of depicting musicians and musical instruments within the allegorical-mythological genre.

Military music motifs within the visual arts of the 17th–18th centuries have been analyzed. Trumpets (*surmy*) and kettledrums (*lytavry*) emerged as unique symbols of Cossack authority within the inventory of Cossack regalia (*kleinody*). Military painted banners of the era feature depictions of kettledrums and trumpets woven into coats of arms, alongside representations of Saints George and Michael as patrons of the army, symbolic images of a Cossack with a musket, and angel-trumpeters. Elements of musical Cossack regalia penetrated icon painting, painted epitaphs, heraldry, and engravings, serving as evidence of autonomy and independence. The transition of these realistic musical motifs into the status of symbols highlights the process of the sacralization of Cossack victories.

Subjects featuring the musician characters "Cossack-Bandurist" and "Cossack Mamay" represent a symbolic and unique phenomenon within the iconographic

system of European painting, originating from realistic portraits of Cossack musicians. The development of the symbolic image of Mamay was fostered by the phenomenon of European chivalry; following Ukraine's loss of statehood, it became deeply rooted in national culture, serving as a value-orienting symbol both for the common folk and for warriors in liberation struggles. These paintings reflected the phenomenon of kobzar art, although the question of which specific instruments (kobza, bandura, or bandurka) are depicted remains a subject of debate. At the inception of this tradition, artists documented the instrument and performance techniques in greater detail, whereas later, by the late 18th century, this iconographic attribute assumed a more generalized and simplified form.

Finally, the genre characteristics of the musical theme in secular painting indicate that depictions of musicians and musical instruments function as markers of social status, states of emotional intensity, elements of glorification, and narrative details for specific types of events (festive, ritual, everyday, or heroic).

**Keywords:** Ukrainian fine art, Ukrainian culture, national art, painting genres, icon painting, church mural, portrait, engraving, iconography, musical theme, 16th–18th-century painting.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях категорії (Б).

1. Пазинюк М. Зображення музичних інструментів та музик волинськими іконописцями. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 66–72.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.526>.

URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/526>

2. Пазинюк М. Картини «Козак Мамай» в контексті розвитку музичної теми українського живопису XVII–XVIII ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2025. Вип. 54. С. 85–91.

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-54-10>.

URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2025/54/mariya-pazynyuk-85-91>

3. Пазинюк М. Ангели-музиканти в українських іконах Страшного Суду XVI–XVIII ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2025. Вип. 55. С. 58–65.

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-55-7>.

URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2025/55/mariya-pazynyuk-58-65>

4. Пазинюк М. Музична тема в кужбушках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [гол. ред. М. Галів]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 96. Том 2. С. 138–143.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-20>.

URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/96\\_2026/part\\_2/22.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/96_2026/part_2/22.pdf)

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

1. Пазинюк М. В. Зображення музичних інструментів в українській музичній енциклопедії. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., м. Івано-Франківськ*. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2022. С.182–184.

URL: [https://www.researchgate.net/profile/Lesia-Pron-2/publication/371534727\\_VOENNIJ\\_STAN\\_TA\\_INVESTICII\\_REALII\\_UKRAINI/links/6488f183712bd8296221a89d/VOENNIJ-STAN-TA-INVESTICII-REALII-UKRAINI.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Lesia-Pron-2/publication/371534727_VOENNIJ_STAN_TA_INVESTICII_REALII_UKRAINI/links/6488f183712bd8296221a89d/VOENNIJ-STAN-TA-INVESTICII-REALII-UKRAINI.pdf)

2. Пазинюк М. Ікони страшного суду в українській традиції: символіка, структура, естетика та зображення музичних інструментів. *Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти : матеріали II Міжнародної науковопрактичної конференції / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (Чернігів, 26 травня 2025 р.).* Research Europe, 2025. С.123–125

URL: <https://researcheurope.org/wp-content/uploads/2025/06/re-26.05.2025.pdf>

3. Пазинюк М. Історичні аспекти зображення музичних інструментів та музикантів у творчості українських митців другої половини XX ст. *Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї : матеріали Всеукраїнської наукової конференції : збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції / за редакцією І. Дундяк.* Івано-Франківськ : Голіней О. В., 2026. С. 98–100

URL: [https://kditm.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/60/2026/05/prohrama1\\_ostatochna\\_postorinkova.pdf](https://kditm.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/60/2026/05/prohrama1_ostatochna_postorinkova.pdf)

## **ЗМІСТ**

|                                                                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                              | <b>16</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА ТЕМА В МАЛЯРСТВІ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ ТА МЕТОДОЛОГІЇ.....</b>                                  | <b>24</b>  |
| 1.1. Термінологія та методика дослідження.....                                                                                 | 24         |
| 1.2. Історіографія та джерельна база.....                                                                                      | 28         |
| 1.3. Музична тема малярства в контексті історії, богослов'я та іконографії .....                                               | 37         |
| <b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ МУЗИКАНТІВ І МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ІКОНОПИСІ УКРАЇНИ XVI СТОЛІТТЯ .....</b>             | <b>67</b>  |
| 2.1. Музичні мотиви як візуалізація біблійних текстів.....                                                                     | 68         |
| 2.2. Елементи світської музичної культури в іконописі .....                                                                    | 84         |
| <b>РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ, СТИЛІСТИКИ, ЖАНРІВ МУЗИЧНОЇ ТЕМИ В СВІТСЬКОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ .....</b> | <b>104</b> |
| 3.1. Музичні мотиви церковного малярства XVII–XVIII ст.: національний та європейський виміри .....                             | 104        |
| 3.2. Жанрові особливості світської музичної теми у живописі .....                                                              | 135        |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>                                                                                                          | <b>170</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>                                                                                        | <b>180</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                            | <b>201</b> |
| Додаток А.....                                                                                                                 | 201        |
| Додаток Б .....                                                                                                                | 204        |

## ПЕРЕРЛІК УМВОНІХ СКОРОЧЕНЬ

ДНІМ – Дніпровський національний історичний музей

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв

МВІ – Музей волинської ікони

МІГ НЦНК – Музей Івана Гончара Національний центр народної культури

НМЛ – Національний музей у Львові

НХМУ – Національний художній музей України

МНК – Національний музей у Кракові

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Велика частка у розвитку естетичного начала суспільства належить музиці, адже вона в різних культурах і системах вірувань має дивовижну здатність долати розбіжності та поєднувати людей, допомагає їхньому самовираженню тощо. Це є свідченням нашого спільного людського та естетичного досвіду, підкреслює взаємозв'язок культур. Тому зображення музикантів і музичних інструментів часто присутні у європейській, зокрема українській візуальній культурі.

Спорідненість музики та живопису художники мали можливість прослідкувати з давньої пори, адже саме такі твори зробили перші кроки до зближення цих сфер мистецтва. Музична тема в українському малярстві існувала віддавна й зображення музикантів у Софії Київській, церкві-ротонді Святого Миколая с. Горяни (Закарпаття, середина XIV ст.), музикуючих царів Давида та Соломона з Вознесенської церкви с. Лужани (Буковина, XV ст.) і скоморохів з каплиці Святої Трійці в Люблінському замку (Польща, 1418 р.) є лише невеликою, збереженою до нашого часу, часткою подібного типу зображень.

Однак окремого комплексного мистецтвознавчого дослідження в українському мистецтвознавстві стосовно джерел музичної тематики, її становлення та розвитку основної іконографії у християнських і світських зображеннях українського малярства XVI–XVIII ст. в контексті європейського до сьогодні немає. Тому нерівномірність розвитку, поліваріантність музичних мотивів у традиційних релігійних сюжетах України та світському живописі заслуговує на докладне вивчення. Варто врахувати при аналізі таких творів історико-культурні чинники, які відображають складну взаємодію між релігійним мистецтвом та народним світосприйняттям, показують співіснування та взаємовплив православних, католицьких та греко-католицьких мистецьких традицій. Серед соціально-мистецьких процесів важливо врахувати початок секуляризації української культури у XVII–XVIII ст., перехід від

статичного середньовічного споглядання до динамічного барокового переживання, що потребувало нових мистецьких форм.

**Актуальність дослідження.** Розглянути тему музики в контексті загальної еволюції українського малярства допоможе аналіз окремих її аспектів. Для поглиблення розуміння розвитку різних тем в українському малярстві варто всесторонньо розглянути іконографічні особливості зображення музикантів у збережених зразках церковного малярства впродовж трьох століть. Важливо при цьому паралельно відслідкувати жанрові особливості музичної теми в образотворчому мистецтві XVII–XVIII ст. загалом. Це дозволить глибше зрозуміти трансформацію українського живопису XVI–XVIII ст., який у цей час проходить шлях кардинальних змін у способі зображення від узагальненого, умовного та площинного до реалістичного, конкретного й об'ємного, а у жанровому аспекті від переваги творів релігійного змісту до повноцінного розвитку світських жанрів.

Тому митці відмовляються від традиційних композиційних схем й інтерпретують музичні мотиви в окремих сюжетах із включенням реальних побутових елементів і згідно правил пластичної анатомії та перспективи. Окрім того, важливим є прослідкувати становлення окремих символічних змалювань із музичними інструментами в українській культурі, бо візуальний образ козака-бандуриста та музичних козацьких клейнодів виходить у цей час за рамки простого зображення. Ці твори також не були ще об'єктами системного та наскрізного вивчення в контексті музичної тематики в українському мистецтвознавстві.

Відсутність систематизації зображень музик і музичних інструментів не сприяє їхньому залученню до професійного науково-культурного середовища України. Тому комплексний аналіз наукових і візуальних джерел українського живопису із музичним сюжетом або мотивом сприятиме формуванню цілісної, об'єктивної картини розвитку як світського так і церковного мистецтва XVI–XVIII ст. Така праця поглибить розуміння цілісності й закономірності культурно-мистецьких процесів у Європі та Україні, зокрема стосовно

музичних мотивів в образотворчому мистецтві, стане допоміжним джерелом для компаративних досліджень мистецтвознавства, музикознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Такі студії є складовою частиною науково-дослідницької роботи кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника «Актуальні питання культурології теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571). Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол №3 від 03.11. 2020 р.).

**Об'єктом дослідження** є твори українського живопису XVI–XVIII ст. із музичними мотивами (зображеннями музикантів і музичних інструментів).

**Предметом дослідження** стали особливості трансформації іконографії, художньо-стилістичної інтерпретації та жанрової характеристики зображень музикантів і музичних інструментів у живописі України.

**Хронологічні рамки** охоплюють період XVI–XVIII ст., що відповідає періоду розвитку музичної теми в малярстві. Для з'ясування витоків зображень музикантів і музичних інструментів в образотворчому мистецтві та іконографічних засад дослідження вони сягають прадавніх часів, а також періоду античності, Середньовіччя та Ренесансу.

**Територіальні межі** обумовлюються походженням пам'яток, які використані у роботі, і охоплюють тогочасні етнічні українські землі.

**Метою роботи** є аналіз музичних сюжетів і мотивів у світському й церковному малярстві України XVI–XVIII ст. та їх трансформації в контексті іконографії, стилістики, жанрового різноманіття.

Виходячи з вищесказаного ми можемо окреслити наступні завдання цього дослідження:

1. Увиразнити основні напрями розвитку сюжетів з музичними мотивами в образотворчому мистецтві Європи, зокрема України (давні часи, Середньовіччя, Ренесанс).

2. Проаналізувати історико-богословські джерела музичних мотивів у християнських сюжетах.
3. Систематизувати музичні мотиви іконопису України XVI ст. та визначити їх образні й іконографічні особливості.
4. З'ясувати традиції та новації представлення музикантів і музичних інструментів в українському церковному малярстві XVII–XVIII століть
5. Здійснити системний жанровий аналіз українського малярства з музичними мотивами XVII–XVIII століть.
6. Визначити основні характеристики символіки музичних інструментів у зображеннях історико-військового характеру та розглянути сюжет народної картини «Козак Мамай» у контексті музичної теми малярства.

**Наукова новизна дослідження** визначена метою та низкою поставлених дослідницьких завдань і полягає у тому, що вперше комплексно вивчається особливості іконографії, стилістики, жанрової різноманітності зображення музичних інструментів і музикантів в українському малярстві XVI–XVIII століть.

**Уперше** в мистецтвознавчому науковому дискурсі систематизовано зображення музикантів і музичних інструментів в українському живописі XVI–XVIII століть. Узагальнено із застосуванням комплексу загальнонаукових та специфічних мистецтвознавчих методів матеріали візуального матеріалу, зібрані автором у процесі дослідження, стосовно особливостей розвитку музичних мотивів в малярстві України. Завдяки цьому зроблений системний аналіз іконографічної та стилістичної традиції музичної теми як важливого елементу українського іконопису. Також вперше проведено системне осмислення різних аспектів жанрової характеристики зображень музикантів і музичних інструментів у загальній системі живопису України XVI–XVIII століть. Зокрема виокремлено пам'ятки портретного та побутового жанрів із музичними мотивами. Виявлено та уведено до наукового обігу твори з кужбушків Києво-Печерської лаврської іконописної майстерні у контексті музичної теми.

**Отримало подальший розвиток:** дослідження особливостей історико-культурних етапів розвитку музичної теми у європейській традиції та аналіз її особливостей в українській художній культурі; виокремлення ролі символічно-образної мови музичних мотивів у творах образотворчого мистецтва історико-військового характеру XVII–XVIII ст.; систематизація образів ангелів-музикантів у живописі XVI–XVIII ст. та аналіз музичних інструментів у цих зображеннях; аналіз шляхів трансформації традиції відворення музикантів у іконах XVI «Різдво», «Страшний суд» тощо; введення у науковий обіг творів малярства із зображеннями музикантів і музичних інструментів XVI–XVIII ст.; аналіз особливостей образів музикантів та музичних інструментів у картинах «Козак Мамай».

**Уточнено:** шляхи трансформації традиції та новації представлення музичних мотивів в українському церковному малярстві XVII–XVIII ст.; основні напрями розвитку сюжетів з музичними мотивами в образотворчому мистецтві Європи давніх часів Середньовіччя, Ренесансу в контексті дослідження українських пам'яток; особливості зображень біблійних персонажів-музикантів у страшносудних сюжетах; варіабельність інтерпретації світських музик-сурмачів у сюжетах «Страсті Христові», «Святий Юрій Змієборець».

**Теоретичне та практичне значення.** Зібрані та систематизовані наукові дані про музичні мотиви можуть стати каталізатором для інших досліджень монотематик в українському малярстві й популяризації, збереження окремих пам'яток тощо. Отримані результати студій особливостей представлення музикантів і музичних інструментів в українському малярстві можна використати для систематизації та аналізу творів церковного і світського мистецтва України в навчально-методичних, науково-популярних виданнях, у роботі музейних працівників. Матеріали та висновки цієї дисертації стануть корисними при організації різноманітної виставкової діяльності, проведенні компаративних досліджень у мистецтвознавстві, культурології. Результати

дисертації можуть стати теоретичною базою для подальших досліджень монотематики в церковному та світському образотворчому мистецтві України.

Зібраний візуальний матеріал є основою для написання монографії чи альбому про побутування музичних мотивів в церковному та світському живописі України. Джерельна та візуальна база дисертації буде корисною при розробці курсів лекцій з історії мистецтва, музики, візуальної культури, християнського мистецтва, церковної культури тощо. Матеріал буде корисний також при написанні посібників і підручників для різних мистецьких, богословських навчальних закладів тощо.

**Джерельну базу наукової роботи** сформували матеріали фондів бібліотек, музеїв, електронних видань і збірок, спеціалізованих інтернет-сайтів тощо. Частково опрацьовано фонди музеїв України (Національний художній музей України, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Національний музей у Львові, Музей історії релігії у Львові, Музей волинської ікони, Музей мистецтв Прикарпаття та інші). Більшість наукових джерел та ілюстрації, візуальні ряди для порівнянь опрацьовано у фондах Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського, Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, Наукової бібліотеки Львівської академії мистецтв, Наукової бібліотеки Карпатського національного університету імені Василя Стефанка та інших.

**Методи дослідження.** Для опрацювання візуальних джерел (ікони, картини митців, гравюри для порівняння тощо) і наукових джерел використано комплексний підхід мистецтвознавчого аналізу. Робота аналізує велику кількість зображень релігійного характеру з музичними мотивами, але основну увагу ми зосередили на православних та унійних зображеннях. Окремі твори католицької релігійної традиції, які виконані в Україні XVII–XVIII ст., аналізуються в порівняльному контексті. Монументальні розписи хасидизму із зображеннями музичних інструментів, які існували у той час, ми не розглядали, адже вони виконані в цілком іншій релігійній традиції. Тому нами поєднано проблемно-логічне й типологічно-системне опрацювання джерел. Після цього

використано методи абстрагування, художнього аналізу тощо. При розгляді іконопису в контексті розвитку музичної теми застосовано метод історизму, принципи синхронності, що дозволили залучити європейський контекст музичних мотивів релігійного живопису для усебічного розгляду його іконографічних і стилістичних особливостей. Системний підхід переважав у вивченні різножанрових пам'яток живопису з музичними мотивами. При з'ясуванні особливостей візуалізації музикантів і музичних інструментів, у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва, використано методи формального, іконографічного та стилістичного аналізу й метод порівняння.

Нами використовувався також іконологічний метод при з'ясуванні образно-символічного змісту музичних мотивів і культурно-мистецького контексту їхнього створення. Це дозволило об'єднати особливості розвитку живопису та музики, конкретний живописний твір із його змістом і релігійними, філософськими аспектами української культури, національними особливостями, західноєвропейськими впливами тощо.

**Теоретичним підґрунтям** дисертації стали праці українських дослідників: фундаментальні роботи другої половини ХХ ст. в галузі українського живопису П. Білецького, П. Жолтовського, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свенціцької, О. Сидора; наукові роботи з історії образотворчого мистецтва України М. Гелитович, В. Мельника, О. Найдена, В. Овсійчука, С. Оляніної, Д. Степовика; окремі дослідження малярства в контексті музичної тематики та органології Н. Бабій, І. Кузьмінського, Б. Кіндратюка, Л. Садової, М. Федак.

**Апробація результатів дисертації.** Найважливіші результати наукового дослідження одержані дисертантом особисто (постановка загальної проблеми, визначення мети й завдання, пошук об'єктів дослідження; обґрунтування методики досліджень; аналіз джерел, формулювання висновків). Усі публікації за темою дисертації у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав є одноосібними. Впродовж 2020–2026

років основні положення роботи були представлені у формі доповідей, статей, тез на конференціях тощо. Зокрема, основні теоретичні положення й практичні результати дослідження апробовані на шести конференціях: XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецькі виміри» (17–18 листопада 2020 р.), Звітна наукова вебконференція викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., II Міжнародної науково-практичної конференції «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Чернігів, 26 травня 2025 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї» (Івано-Франківськ, 26–27 листопада 2025 р.), Міжнародна конференція «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (7–8 травня 2026 р. Івано-Франківськ).

**Публікації.** Основні положення наукового дослідження опубліковані у чотирьох наукових статтях у затверджених наукових фахових виданнях України, та трьох збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

**Структура та обсяг дослідження** – до захисту подається дослідження у формі рукопису (166 с. основного тексту, списку використаної літератури 187 позицій) яке складається зі вступу, трьох розділів, висновків та додатків .

## **РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА ТЕМА В МАЛЯРСТВІ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ ТА МЕТОДОЛОГІЇ**

Будь-які прояви творчості в живописі або музиці так чи інакше викликають певні емоції та почуття, змушують задуматися про щось важливе. Простежити зображення елементів музики у живописі можна з давніх часів і донині, хоч назвати точну дату, коли зародився цей взаємозв'язок, практично неможливо. З'ясування взаємовпливу музичного мистецтва на малярство, і навпаки, зазвичай, розуміється нами як дослідження картин, написаних на тему музики. Поява музичних мотивів і сюжетів у творах світського характеру є молодшою традицією у живописі та графіці аніж включення їх у сферу релігійних зображень. Музичні сюжети у візуальному мистецтві віддавна сповнені надзвичайно глибоким символічним змістом й допомагають розкрити складний і дивовижний світ різних історичних, міфологічних, релігійних подій, філософських ідей, народних уявлень, які сягають глибокої давнини. Тому для з'ясування особливостей розвитку української музичної тематики в малярстві важливо чітко окреслити термінологію, змістові межі дослідження, джерельно-методологічні засади тощо.

### **1.1. Термінологія та методика дослідження**

Одразу обумовимо, що є два способи розглядати картину з музичними елементами: як твір мистецтва чи як документ про практику музики, тобто крізь “окуляри” історика образотворчого мистецтва чи музикознавця-органолога. Оптимально, коли спочатку історики мистецтва окреслюють питання датувати творів, їхню загальну спрямованість у руслі мистецтва тої чи іншої країни, вказують особливості малярської манери, аналізують жанрове різноманіття та умови виникнення цих зображень, їхню символічну інтерпретацію. Це дає можливість правильно зрозуміти візуальні відомості, які подані на зображенні. І вже тоді музикознавці деталізують інформацію про назви інструментів на

картині, співставляють її з особливостями розвитку музики, вказують чи правильно вони зображені та чи змістовний контекст достатній для того, аби встановити ступінь реалізму в картині з музиками й музичними інструментами.

У своїх студіях ми послуговуємося Системою класифікації музичних інструментів, укладеною Е. М. Горнбостелем – К. Заксом. Вони їх поділяють за джерелом звуку. Основні групи такі: 1. Ідіофони (звучить саме тіло інструмента без струн чи мембран): било, бубенці, дзвін, дзвінки, дзвіночки, трикутник, ксилофон, маракаси, тарілки, кастаньєти та ін. 2. Мембранофони (звук виникає від коливання натягнутої мембрани): бубон, литаври, том-том та ін. 3. Хордофони (джерелом звуку є струни): арфа, бандура, скрипка, альт, віолончель, кобза, контрабас, гітара, фортепіано та ін. 4. Аерофони (звук утворюється коливанням повітря): горн, флейта, сопілка, кларнет, гобой, саксофон, труба, тромбон, орган та ін. [39].

Як ми вже зауважували, в українській історії мистецтва праці, де б наскрізно прослідковувалося музичну тему в малярстві немає. Тому наше дослідження про музичні інструменти та музикантів буде спиратися на терміни «музична тема», «музичний мотив», «музичний сюжет», на відміну від оргаологічних, які досліджують «музичну іконографію». Відмінність між поняттями «тема», «сюжет», «мотив» в образотворчому мистецтві полягає в масштабі та глибині розкриття образу. Музична тема – це загальний предмет зображення, центральний об'єкт або ідея твору, тобто про що цей твір загалом («Вуличні музиканти», «Оркестр», «Троїсті музики», «Лірник»). Музичний сюжет – це розвиток теми через конкретну дію, подію чи взаємодію персонажів, тому сюжет має оповідний характер і певну драматургію. Якщо темою є «Гра на фортепіано», то сюжетом може бути «Урок музики», де вчитель навчає учня. Музичний мотив – це найменший, повторюваний елемент або деталь, що відтворює певний зміст або створює настрій (зображення музик, конкретних інструментів, використання елементів нотної грамоти тощо). Підсумовуючи вкажемо, що тема – це концепція; сюжет – це історія (хто, де, коли); мотив – це конкретна деталь, яка підсилює задум. Такі терміни ми

будемо застосовувати для аналізу живописних зображень музикантів і музичних інструментів. Причому одразу зауважимо, що точна їх ідентифікація та дискусії стововно цього не входять до завдань нашого дослідження.

Об'єкт дисертаційних студій багато в чому пов'язаний з іконописом, тому деталізуємо особливості використання в тексті термінів «іконографічний сюжет», «іконографічний тип», «іконографічний варіант». Використовуючи вислів «іконографічний сюжет» ми вказуємо на усталену схему донесення візуальних повідомлень відносно події чи персонажів. Поняття «іконографічний тип» трактуємо як сюжет, який передає одне чи кількох візуальних повідомлень, тому можуть бути зміни у певних компонентах, які не змінюють загального змісту зображення. Для означення одного з різновидів іконографічного типу застосовуємо «іконографічний варіант».

Зважаючи на це, науковий дискурс музичної теми в образотворчому мистецтві України, у межах нашого дослідження, становить інтерпретацію вітчизняних музичних сюжетів і мотивів у світському й церковному малярстві XVI–XVIII ст. з урахуванням загального контексту розвитку подібних зображень у європейському живописі. Обмежена кількість наукових джерел, що безпосередньо стосуються музичної теми в різних жанрах українського малярства XVI–XVIII ст., зумовлюють ретельний підбір і поєднання різних наукових методик для кожного окремого напрямку дисертації.

Протяжність у часі об'єкту дослідження вимагає комплексної методики, яка буде базуватися на основі наукового та критичного підходів, але з поєднанням універсальних, загальнонаукових і спеціальних методів (від абстрактного до конкретного в аналізі давніх візуальних джерел; метод аналогій в аналізі іконографії; метод історизму в синхронному аспекті при систематизації зразків музичних мотивів; формальний аналіз візуальних зразків іконопису; символіко-культурологічний підхід до зображень історико-військового характеру тощо).

Компаративний метод став основою для детального співставлення сюжетів у європейській музичній темі з об'єктом дисертації, що дало змогу

відстежити регіональні іконографічні та стилістичні особливості музичних мотивів. Проблемно-логічний метод дозволив розділити дисертацію на частини, які нерозривно пов'язані між собою й цілісно представити зображення музикантів і музичних інструментів у різні періоди розвитку малярства України, структурувати фактологічний матеріал за жанрами та видами образотворчого мистецтва; відслідкувати трансформацію іконографії іконопису з музичними мотивами. Це дозволило детальніше проаналізувати твори, які вже були об'єктами мистецтвознавчих досліджень.

Іконографічний метод мистецтвознавчого аналізу в дисертації базується на описі й класифікації музичних сюжетів і мотивів, спирається на зазначені в бібліографічному списку праці П. Білецького, М. Гелетович, П. Жолтовського, Р. Косів, Л. Міляєвої, О. Найдена, В. Овсійчука, В. Свенціцької, Д. Степовика та інших. Метод стилістичного аналізу використовувався для з'ясування загальної злагодженості творів і при вивченні особливостей зображення музикантів, музичних інструментів. Тому увагу було приділено аналізу загальної композиції, колориту, пластичним якостям манери маляра тощо. Теоретичним матеріалом для цього стали узагальнення, зроблені в працях П. Білецького, П. Жолтовського, Г. Логвина, В. Овсійчука, В. Отковича, Л. Міляєвої, В. Свенціцької, О. Сидора, та інших. Історичні особливості образів і символів, зміст живописного твору розкриває іконологічний метод, адже іконологія, на відміну від іконографії, є класичним методом інтерпретації образотворчого мистецтва. Цей підхід дозволив пов'язати час виконання твору та особу художника, конкретний музичний мотив образотворчого мистецтва із релігійними та філософськими особливостями українського живопису й музики різних періодів.

Така концепція роботи дозволяє дослідити різновекторні аспекти функціонування та розвитку музичних мотивів, забезпечує достовірне осмислення їхньої трансформації та перспективу цілісного дослідження як музичної теми в малярстві України XIX–XX ст.

Окреслена концепція роботи дає змогу ґрунтовно вивчити різновекторні аспекти функціонування та розвитку музичних мотивів у малярстві, забезпечує об'єктивне осмислення їхньої трансформації та відкриває перспективу цілісного дослідження музичної теми в малярстві України XVI–XVIII ст. Аналіз методики й визначеної термінології наукової розробки теми виявив шляхи оптимального дослідження музичних мотивів в українському живописі, адже ця проблематика ще не отримала системного та структурованого вивчення як окреме явище українського образотворчого мистецтва.

## **1.2. Історіографія та джерельна база**

Малодослідженість теми зумовила використання широкого кола наукових джерел, адже нам потрібно було не лише віднайти зразки із зображенням музичних інструментів і музикантами, й вибудувати систему їх аналізу в широкому контексті розвитку образотворчого мистецтва. Дотичність теми до історії, культурології, історії музики, численних напрямів мистецтвознавства зумовили наявність різнопланових і специфічних наукових джерел. Їх аналіз вибудовуємо за тематикою основних напрямів нашого дослідження.

Тому найперше провели систематизацію найдавніших європейських артефактів, які показали нам три сталі напрями розвитку музичної теми у візуальному мистецтві (релігійна, побутова, міфологічна). Серед джерел для вивчення цього виділимо наступні. Поряд із працями мистецтвознавців цю тему опрацьовують історики релігії, тому дослідження релігієзнавця Ю. Макушина «Релігія як джерело мистецтва» [75] розкриває нам різні аспекти взаємовпливу релігії, музики й образотворчого мистецтва. Загальний аналіз первісної культури загалом і витоків музики інструментів містять дослідження К. Сахса [185], Е. Арнда [157], [158].

Щоб з'ясувати українські найдавніші артефакти музичного мистецтва та їхній зв'язок із візуальним мистецтвом цінними були узагальнюючі праці Л. Корній та Б. Сюті [51], статті О. Олійника [89], [88]. Аналіз відомої давньої

української перкусійної знахідки знаходимо в працях Н. Бібікова [12], А. Коссих [178]. Особливості існування різноманітних прадавніх музичних інструментів розкриті в праці Р. Райніо [183]. Для визначення загальних особливостей напрямів розвитку мистецтва античних часів нам був корисним «Словник античної мітології» [124]. В цьому контексті було вартісним видання «Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» [41]. Взаємозв'язок образотворчого мистецтва та музики античних часів відображено в працях В. Андерсона [156], А. Гагеля [173] та інших.

Окремо ми з'ясовували історико-культурні та богословські аспекти появи музичних мотивів у християнській іконографії, адже більшість існуючих нині творів із музичними мотивами українського живопису, досліджуваного нами періоду, пов'язані із церковним малярством. Тут нам важливі були праці О. Мартінееллі стосовно сакрального зв'язку музики й мистецтва [182], Дж. Бенавідеса відносно музики раннього християнства [159], Е. Джіллет стосовно іконографії ангелів-музикантів, її становлення та богословського тлумачення їх музики [169],[170].

Ряд дослідників у монографіях намагаються також означити основи богослов'я ікони поряд з іконографічно-стилістичними аспектами таких творів. Це було корисно нам при з'ясуванні богословських особливостей церковного малярства й місця в ньому музичних мотивів, які ілюструють біблійні тексти. До них ми відносимо праці Д. Степовика «Історія української ікони Х–XX століть» [125], В. Овсійчука «Оповідь про ікону» [86], В. Ярема «Дивний світ ікон» [152]. Я. Креховецького «Богослов'я та духовність ікони» [57]. Аналіз конкретних іконографічних типів зображень, де, відповідно біблійним текстам, з'являються музичні мотиви містять наступні дослідження. Детальний аналіз богословських і мистецтвознавчих особливостей виникнення та побутування сюжету «Різдво» в українському іконописі зробила Ю. Попенюк [108]. Подібний аналіз стосовно образу біблійного музиканта Царя Давида виконують О. Дяченко [32] та Дж. Франклін [167]. Праця М. Ангбен [155] розкриває окремі особливості становлення сюжету Страшний суд.

Основи формування іконографії сюжетів із музичними мотивами, особливості візуального представлення їх у європейському живописі Середньовіччя та Ренесансу, дозволили з'ясувати напрацювання наступних іноземних і вітчизняних мистецтвознавців. Аналіз іконографічних аспектів західноєвропейських зразків та особливості розвитку зображень музичної теми знаходимо в І. Ембера [166], І. Сібель Алмелека [154]. Окремі факти стосовно еволюції сюжетів з музичними мотивами у європейському образотворчому мистецтві надає Л. Лассеттер [179], М. Вельмер [187], А. Бухнер [162]. Серед вітчизняних авторів відзначимо в цьому аспекті працю О. Муравської [82] відносно європейського напрямку розвитку української музики, статті В. Окаринського [87] про скоморохів – найвідоміших середньовічних музикантів України, О. Козуба [49] стосовно особливостей світської музики середньовіччя тощо.

Безпосередню дотичність до об'єкта та предмета дослідження, тобто до творів живопису XVI–XVIII ст. мали доволі багато праць мистецтвознавців, музикознавців та істориків. Візуальну трансформацію музичних мотивів у іконописі XVI–XVIII ст. дозволили прослідкувати в компаративному аспекті різноманітні альбоми, каталоги. Візуальний матеріал із них ми використовували для уточнення, порівняння, класифікації пам'яток, які використовували в нашому дослідженні. Особливо відзначимо книги таких авторів: М. Гелетович [21], [22]; Р. Косів [53–55], Г. Логвина [65–69], В. Мельника [76], Л. Міляєвої [78–81]; В. Овсійчука [85], [84]; В. Отковича [96–97], О. Сидора [119–121].

Засади розвитку живопису і графіки України XVII–XVIII ст. знаходимо у працях П. Білецького, П. Жолтовського, Г. Логвина і інших, що становлять «золотий фонд» мистецтвознавчих досліджень й є необхідними для розуміння загальних процесів у вітчизняному мистецтві. Відомий дослідник мистецтва бароко в Україні П. Білецький у своїх працях не лише окреслює особливості вітчизняного мистецтва другої половини XVII – XVIII ст. [14], а й дає унікальну характеристику розвитку жанру портрету на численних візуальних

прикладів та архівних джерел [15]. Ряд монографій Г. Логвина розкривають загальний характер візуального мистецтва України, деталізують значення унікальних пам'яток карпатського регіону [68], [66], виокремлюють регіональну специфіку численних пам'яток XVII–XVIII ст. [67]. Копітка багатолітня праця у фондах музеїв і приватних збірок Львова О. Сидора дозволила йому оприлюднити та проаналізувати багато давніх ікон з приватних збірок [120], поглибити розуміння барокових особливостей українського живопису у європейському контексті [119]. Важливі відомості стосовно розвитку бароко містить збірник «Українське бароко та європейський контекст» [131] та візуальний матеріал альбом [76].

Дослідження В. Мазур [186], [72], [71], С. Оляніної [90–91], О. Осадчої [92–93], М. Скопа [122], М. Федак [136], [137], О. Чуйка [146–147], [165] О. Широкої [149], Я. Гемзи [168] дозволяють прослідкувати окремі, важливі для нас, аспекти іконопису. Аналіз досліджень української графіки XVI–XVIII ст. уможливив виявити численні графічні аналогії в жанровому аспекті музичних мотивів. Вагомими були праці, які окреслюють розвиток тогочасного графічного мистецтва Г. Логвина [65], Д. Степовика [126], [127], О. Шпак [150].

При аналізі праць, де дослідники торкаються окремих пам'яток із музикантами та музичними інструментами, варто відзначити наступні. Шляхи проникнення нових сюжетів християнської іконографії з музичними мотивами, західноєвропейської стилістики деталізує П. Жолтовський, який аналізує значний масив пам'яток доби бароко. Це дало нам можливість прослідкувати не лише трансформацію іконографії та стилістики, а й жанрову різноманітність. Власне ці питання найповніше висвітлює монографія П. Жолтовського «Український живопис XVII–XVIII ст» [36]. Вона також має цінну інформацію стосовно особливостей розвитку історичного, портретного й історичного жанрів живопису. Відзначимо також важливі для нас висновки відносно творів побутового жанру, адже в них ми знаходимо перші зображення троїстих музик. Не менш цікавий для нас візуальний і фактологічний матеріал знаходимо у праці цього автора «Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст.» [37].

Аналіз кужбушків лаврської малярні П. Жолтовський здійснив у альбомному виданні «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» [34], яке знайомить читачів зі світом унікальних навчальних малюнків XVIII ст. Серед них ми знайшли декілька зображень, які мали виразні музичні мотиви. Але П. Жолтовський не зупиняється на їх аналізі. Це спонукало нас здійснити детальне дослідження оцифрованих кужбушків, які виставлені окремими альбомами на сайті Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. Виявилося, що окремі альбоми містять матеріал який цікавий нам у контексті вивчення шляхів і способів проникнення музичної теми західноєвропейського образотворчого мистецтва в художнє життя України. Тому цінними були Альбоми № 6 [3], №15 [4], №19 [5], №22 [6], №26 [7]. Ці зображення нами аналізуються та вводяться до наукового обігу вперше. Вийшла друком нещодавно праця Т. Веремеєнка стосовно лаврської майстерні, але автор зосереджує увагу на особах майстрів та історії [19].

Одна з провідних розробок у напрямі окреслення музичної теми малярського мистецтва належить В. Свенціцькій. Вона ще 1971 року в доповіді на конференції «Основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах» показала перспективність розгляду музичних мотивів у цей період розвою образотворчого мистецтва України та вказала окремі пам'ятки. Крім того, науковиця окреслила можливість компаративного порівняння творів живопису з творами композиторів. У цьому тексті, до прикладу, вона порівнює творчість Й. Кондзелевича з композиціями С. Пекалицького, твори М. Дилецького, автора славнозвісної «Граматики музикальної», де узагальнено теорію та практику партесного співу з малярством І. Рутковича [116, с.217]. Окрім того, В. Свенціцька глибоко вивчала український іконопис загалом, тому для нас були важливі наступні її праці: про львівський осередок малярства XVI ст. [114], іконографію, походження та стилістику творів XIV–XVIII ст. [115], [118], а також про народну течію українського живопису [117]. Зокрема в альбомі «Спадщина віків» мистецтвознавиця докладно аналізує ікону з музичними

мотивами «Святий Юрій» з с. Ступниця. Окремі факти стосовно проникнення музичних мотивів у страсні сюжети нам вдалося віднайти в статті Е. Русу [184]. Дж.-П. Химка приділяє увагу іконам страшного суду [174] й детально каталогізує їх .

Велику увагу розписам церков та іконопису XVI–XVIII ст. у свої багаторічній науковій діяльності приділяла Л. Міляєва [78], [81]. У контексті нашого дослідження особливо цінним є альбом-монографія «Церква Святого Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація», що написаний у співавторстві з О. Садовою та О. Рішняком. Це видання має не лише докладний аналіз усіх сюжетів і програми розписів храму, а й містить численні фото творів малярства, які виконані під час реставрації із близької відстані. Власне завдяки цьому і можна роздивитися детально сюжети «Бенкет Валтазара» та «Притча про бідного Лазаря», де є зображення музикантів [79].

Окремі сюжети та пам'ятки з музичними мотивами аналізує П. Жолтовський у контексті загального розвитку монументального живопису України (розписи церкви с. Пійло, львівського собору єзуїтів, католицького кафедрального собору у Львові тощо) [35]. Детальний аналіз зображень львівського костелу бернардинів подає Я. Лисун, включаючи зображення розписів із музикантами й ангелами-музикантами [64]. Зображення музикантів у іконах, розписах детально досліджує Н. Бабій [8]. У іншій статті науковиця аналізує монументальні розписи, іконопис, мініатюри із зображенням музичних інструментів, хорів і капел, а також представлення професійних музичних інструментів в єврейській синагогальній зображувальній традиції [9]. Побіжно згадують окремі зображення з музик М. Левицька при аналізі сюжетів «Внебовзяття» [61], І. Дундяк при вивченні сюжету «Коронація Богородиці» з ікон і розписів дрогобицьких дерев'яних храмів [29], [31], а також досліджує популярні у той час коронаційні обряди [30].

Дослідження П. Білецького [13], С. Бушака [17], О. Найдена [83] дозволяють прослідкувати особливості виникнення та характер української народної картини з музичним мотивом «Козак Мамай».

Праці вітчизняних органологів були також суттєвим джерелом інформації для нашого дослідження. Детально опрацьовано окремі твори з музичними мотивами церковного малярства музикознавцем І. Кузьмінським. Серед його численних праць з історії музики XIV–XVIII ст., які базуються на архівних і літературних джерелах, виділимо аналіз музичних інструментів з фрески буковинської церкви в с. Лужани [59]. Оригінальну подачу важливих фактів стосовно музики Гетьманщини містить стаття Кузьмінського «Музична поп-культура Гетьманщини» [58]. Він у співпраці з М. Федак окреслює частоту та трансформацію основних музичних мотивів на страшносудних пам'ятках іконопису [60].

Дослідницьку увагу на вивченні окремих аспектів органології зосереджує Б. Кіндратюк. Донедавна у своїх наукових розвідках стосовно Страшносудних композицій українські мистецтвознавці, чомусь, не звертали уваги на такий музичний інструмент із групи ідіофонів як дзвін. Чи не першим про це написав Б. Кіндратюк [43]. Водночас він у багатьох працях виступає як прискіпливий науковець-органолог й торкається питань зображення музичних інструментів у «Граматичі музикальній» М. Ділецького [45] та українських страшносудних іконах [48], аналізує «Історію української літератури М. Грушевського» як органологічне джерело [44], [47] доповнює свій виклад багатьма ілюстраціями тощо.

Дрогобицькі зразки церковного малярства з музичною іконографією вводить у наукових контекст Л. Садова й детально окреслює їхній музичний європейський контекст [111]. Ця дослідниця також намагається систематизувати музичні мотиви у галицькому іконописі XV–XVI ст. [112]. Цікаві спостереження стосовно використання лютні та кобзи в українській культурі XVI ст., на основі зображень ікон, містить стаття Б. Жеплинського [33]. Варто згадати й працю К. Чечені у якій він також, як і попередні дослідники, зосереджує увагу на візуальному представленні суто музичного інструментарію у творах образотворчого мистецтва України XVII–XVIII ст. [145].

Окремо варто відзначити дотичні до нашої теми праці істориків музики, які допомогли нам частково вписати музичні мотиви малярства у загальнокультурний процес розвитку української музики. Дослідження Л. Баранівської [10], І. Зіньків [38], О. Різник, Н. Ченцова [111], В. Чебаненка [143], Б. Фільц [139], М. Хая [141] дозволили глибше зрозуміти процеси, які відбувалися у військовій музиці України, особливості інструментів які використовували «козаки-бандуристи» тощо. Деякі питання з'ясовано завдяки статтям про традиції сопілкової музики в контексті зображення пастухів Я. Товкайло [130], про побутування троїстих музик С. Садовенко [113].

Праці Ю. Ясіновського про зміни в музичному житті XVII–XVIII ст. [153] були важливими при аналізі культурного позему того часу. Мистецтвознавець чи не першим підрахував, що в «Лексикон Памва Беринди» [62] (праця вперше видана в друкарні Києво-Печерської лаври 1627 року), найповніше подані назви різних музичних інструментів. Серед приблизно 50-ти найменувань – давні класичні, новоєвропейські й традиційні слов'янські та українські [176]. Це допомогло переконатися, що на кінець XVI – початок XVII ст. в Україні склалася багата органологічна лексика. Вона, безперечно, висвітлює популярність різних музичних інструментів. Ці поняття вельми збагачують уявлення про розвиток інструментальної культури в XVI–XVII ст. та її поважну джерельну базу. Звісно, що її складові потрапляли у живописні й графічні твори.

Безпосереднє відношення до об'єкта дисертації мають праці істориків. Пограничний характер (між мистецтвознавством та історією) носять дослідження В. Александровича стосовно персоналій малярів XVI ст. [1], живопису XIII–XV ст. [2], які містять чимало важливих фактів щодо розвитку малярства. Історико-іконографічне дослідження українського портрету XVII–XVIII ст., здійснене О. Походящою [109], дало можливість залучити до аналізу портретів і візуального ряду в нашому дослідженні декілька зразків. Особливо виділяємо дисертацію історикині А. Григорак «Світоглядні орієнтири українського соціуму у світлі іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст.» [25].

Науковиця детально аналізує іконописні зображення як джерело різноманітних відомостей про українське суспільство. Власне з її дослідження ми почерпнули відомості про особливості побутування шинків та алкоголю у XV–XVI ст., моди й одягу тощо.

Окремо ми також особливо виділяємо, в контексті аналізу зображень Козака-бандуриста, наступні праці. Про використання кобзи козаками наводить свідчення дослідник козацтва Д. Яворницький [151]. Детально окреслюють значення цього феномену українства, як європейського лицарства, І. Полуктов [106], К. Дубініна [28]. Праця відомого сучасного дослідника С. Плохія «Царі та козаки. Загадки української ікони» [103] була для нас не лише джерелом візуальних зразків, а й висновків про процеси у суспільно-релігійного життя того часу.

Візуальна база дослідження формувалася за допомогою вже названих вище досліджень. Однак важливими були також різні альбоми. Розкриває основні пам'ятки західного регіону праця про іконопис М. Гелитович [21]; широко представляє львівську збірку студитів «Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» [134]. Не меш інформативними є наступні видання: «Українське мистецтво XV–XX із приватних збірок» [132], «Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ» [135] та інші.

Немало цінної візуальної інформації знайшлося на спеціалізованих сайтах. Серед них особливо виділимо платформу «Icon.org.ua», «Icons.jstrohcastle.com.ua», «Iconopys.malva.tv» та інші.

Аналіз джерел та історіографії свідчить, що тема музики в загальній еволюції вітчизняного малярства XVI–XVIII ст. досліджена недостатньо. Узагальнюючої праці з цієї проблематики в Україні не існує, а розгляд окремих пам'яток, у яких зафіксовано музикантів і музичні інструменти, є недостатнім для формування системної картини розвитку музичних мотивів у живописі в зазначений період. Такі зображення в українському мистецтвознавстві опрацьовано спорадично й несистемно.

### 1.3. Музична тема малярства в контексті історії, богослов'я та іконографії

Для розуміння тяглості традиції представлення музичної теми у європейському образотворчому мистецтві варто коротко розглянути окремі артефакти, історико-богословські аспекти та іконографію сюжетів з музикантами й музичними інструментами адже в українському мистецтвознавстві ця тема висвітлена недостатньо.

Із часів існування первісної людини поряд з рядом побутово-суспільних елементів культури зароджувалася примітивна художня творчість, яка не була відокремлена від трудової діяльності [73, с. 134]. Естетичне пізнання природи відбувалося в той час на різних рівнях. Через фіксацію навколишніх явищ і подій у мистецьких творах людство підкорювало естетичні зображальні константи. Серед них були не лише сцени полювання, обриси схематично навколишніх місць (елементи пейзажу), а ритуальні дії тощо. Такі зображення на скелях або стінах печер стали чудовими зразками первісного візуального мистецтва, адже ритуальні танці з використанням музичного супроводу перетворювалися в драматичне дійство, пісні наповнювали життя ритмом. Первісна людина була здатна виражати свої почуття через ритмічний рух, осмислити його як спосіб емоційного піднесення, усвідомити зв'язок між рухом і звуком, збагнути способи видобування звука через збудження певних емоцій [185, с. 16]. Немає сумнівів у тому, що завдяки використанню первісним людьми музичних інструментів люди починають поступово розрізняти перші мелодійні контури, як і створювати складні силуети у первісних живописних творах.

У Європі знайдені музичні інструменти, що датуються раннім періодом приблизно 40000 рр. тому, тобто в добу палеоліту<sup>1</sup>. Більшість візуальних

---

<sup>1</sup> Одними з найдавніших музичних артефактів є нанизані нитки черепашок, кісток і зубів, вони найчастіше зустрічаються у ранніх доісторичних часах у багатьох могилах мезоліту та неоліту в Європі. Це вказує на їхнє значення та важливість у похованні та ритуальних аспектах життя кам'яного віку, а широке використання зубних брязкалець походить

об'єктів, які доводять існування давнього живопису знайдено в Європі в цей же час, оскільки саме там стародавні люди жили в печерах, гротах, які рятували їх від холодів. Так, в іспанській печері Ель-Кастільйо є такого ж віку відбитки рук, зображення коня, бізона, зубра, оленя, мамонта. Їх існування дає можливість припускати паралельність процесу розвитку цих мистецтв.

У наукових джерелах часто зустрічаємо згадки про матеріальні артефакти датовані епохою палеоліту, що походять з території сучасної України. Їх вважають одним із найвідоміших давніх ансамблів ударних. Такий можливий набір для музикування із кісток мамонта розкопали в Мізині (Україна)<sup>2</sup>. Загалом стоянка складалася тут із кількох круглих будинків, які використовувались переважно як житла з фундаментом і дахом із кісток, бивнів мамонта. Один із круглих будинків мав інвентар, що, імовірно, передбачав використання їх для озвучення ритуальних зібрань. Різні кістки мамонта були пофарбовані червоними зигзагоподібними лініями. Експерименти показали, щодо лопатки і стегнові кістки мамонта мають особливо хороші акустичні властивості [157, с. 19]. Археолог С. Бібіков у Києві 1976 р. провів відтворення видобування звуків знайдених кісток (Рис. 1.3.1)<sup>3</sup>.

Крім того, з епохи палеоліту на території України відомі знахідки духових інструментів типу «флейти» з часів пізнього палеоліту, які датуються

---

переважно з північної Європи (7000–2300 до н. е.) [183, с. 40]. Духові інструменти відомі у давній Європі з епохи палеоліту, тобто приблизно 40 000 р. д.н.е.

<sup>2</sup> Майданчик займав 1200 квадратних метрів на схилі берега ріки Десни; датується верхнім палеолітом (приблизно 20 000 – 18 000 до н. е.), тобто час останнього льодовикового періоду, який характеризувався тундровим середовищем у цьому регіоні. Мізинська стоянка відноситься до так званої східної граветтської культури знарядь виробництва кроманьйонців [178, с. 34]. Ці давні люди полювали на мамонтів, жили полюванням, будували житла з рештків мамонтів і використовували кості цієї тварини для виготовлення знарядь праці, мали також крем'яні заготовки й скребки для різання та обробки шкури мамонта, а також кістяні шила та голки для шиття одяг. Вони також виготовляли різьблені фігурки з кістки мамонта, на яких були зображені жінки з підкресленими стегнами та грудьми [178, с. 34].

<sup>3</sup> Археолог С. Бібіков, який аналізував знахідки з Мізина, інтерпретував ці кістки як ударні предмети, їх наділяли символічним значенням і використовували для творення звуку [178, с. 35], опираючись на власні умозаключення науковець вказує також, що знайдені там флейти «...свідчать про те, що кроманьйонець умів видобувати мелодію, володів елементами тональності, що відповідала сюжету дії чи уяви...» [12, с. 88]. Ці ударні інструменти могли використовуватися під час якогось ритуального танцю [51, с. 12].

40–15 тис. років до н. е. (на Буковині стоянка Молодове Кельменецького району)<sup>4</sup> [51, с. 12]. Із часів неоліту багато відомих археологічних культур залишили музичні інструменти чи інші сліди, пов'язані з музичними практиками.

Починаючи з бронзового віку, ми маємо постійно зростаючу кількість археологічних, іконографічних і текстових свідчень про музику. Тобто дослідження доісторичних звукових світів базуються на вцілілих звукових пристроях. Але людський голос міг бути домінуючим засобом, за допомогою якого наші предки створювали свою музику й звуковий ландшафт у формі колискових пісень та інших слів, у магічних сагах, міфах про створення світу, епічних оповіданнях, у яких використовуються повторювані тональні формули, що викликають крики та заклики [163]. У період палеоліту й мезоліту фізична форма природних матеріалів, які використовувалися для виготовлення музичних інструментів відігравала ключову роль у визначенні їхніх звукових характеристик. Щоправда з уведенням формованої та обпаленої глини матеріалів, ці обмеження були значною мірою зняті [158, с. 42]. Отже, керамічні інструменти<sup>5</sup> могли отримати нові інструментальні характеристики. Як приклад можна навести керамічні пищики у вигляді свинок та основи бубнів (Рис. 1.3.2, 1.3.3).

---

<sup>4</sup> Дослідниця Б. Корчинська вказує наступне про ці знахідки: «...у 1953–1954 рр. О. Черниш знайшов дві флейти доби палеоліту у IV шарі археологічної стоянки Молодове – V (колишній Кельменецький р-н Чернівецької обл.; археологічна експедиція Інституту суспільних наук львівського філіалу Академії наук УРСР; мустьєрська і пізньопалеолітична культура). Обидва зразки зроблені з оленячого рогу, хоча й належать до різних періодів. Перша знайдена флейта походить із пізньомадленського часу, має конусоподібний внутрішній канал діаметром від 1 до 5 мм, чотири отвори овальної форми на вузькому кінці, що розташовані на одній лінії і два з протилежного боку. Внутрішній канал, вибраний у губчастій масі, не наскрізний, а доходить до четвертого крайнього отвору. Друга флейта походить з кінця палеоліту, має вже наскрізний внутрішній канал, три вертикальних отвори на одній лінії в горішній частині рогу, сліди від чотирьох отворів, два з протилежного боку й ще два отвори на нижньому кінці. Є також отвір у місці роздвоєння рогу» [52, с. 14].

<sup>5</sup> Принагідно можемо тут вказати на спроби реконструкції ударних і духових інструментів раннього та середнього етапів існування Трипільської цивілізації (4600–3700 рр. до н.е.) на території теперішньої України. Так на основі порівняльного інструментознавчого аналізу вченим вдалося виявити три типи керамічних барабанів [89, с. 154]. На території поселень трипільської культури знайдені також свистки з кісток тваринних фаланг, вони датовані II–поч. I тис. до н.е. та виявлені також в поселеннях доби бронзи [52, с. 17].

Роль міфу є важливою для розуміння значення ритуалів, здійснюваних у первісних культурах носіями сакральних знань – жерцями, шаманами, волхвами, які нерідко були творцями музичних інструментів [38, с. 127]. Так зображення шамана з французької печери в Труа Фрер представляє нам видовжений музичний інструмент (Рис. 1.3.4) поряд із ним зображено дві антилопи. Малюнок доволі схематичний і представляє профільне антропоморфізоване зображення шамана, на голові якого маска з голови бізона та в шкірі якось тварини. Це зображення займає особливе місце в історії, оскільки є першим відомим обрисом виконавця на музичному інструменті. Водночас це доволі деталізоване зображення, адже більшість тогочасних малюнків – дуже схематичні. Щоправда вдається розгледіти силуети людей, в яких у руках духові інструменти різної довжини (Рис. 1.3.5). Існують розбіжності у трактуванні музичного інструменту з цієї печери, зокрема О. Олійник вважає, що чоловік-чаклун проводить ритуал привороження здобичі та при цьому грає на флейті й танцює [88, с. 5]. Питання на якому музичному інструменті залишається відкритим, але для нас важливим є сама фіксація в малюнку музичного інструмента.

Однак такого типу зображення поряд із дрібною скульптурою зі слонової кістки мамонта є найдавніші свідчення представлення музики в образотворчому мистецтві [157, с. 16]. Але навіть там, де знаходять вцілілі інструменти та засоби видобування звуків, часто важко вказати їх точне використання. Цьому могли б допомогти зображення музикантів, але до початку бронзового віку (у Європі в другій половині III тис. до н. е.), критично мало знайдено зображень музикантів, танцюристи чи музичних інструментів. Ймовірно, що більшість з таких зображень просто не дійшли до нашого часу. Стосовно зображення музикантів можемо констатувати, що вони не носять системного характеру, а виникають у давніх культурах спорадично, для відображення ритуальних дій релігійного характеру.

Великий масив історичних зображень музичних інструментів та музикантів у європейській культур містить мистецтво античних часів, ці

артефакти відомі нам переважно через зображення образотворчого та декоративного мистецтва. Антична цивілізація, яка з VIII ст. до н. е. вступає в період класичної античності в Середземномор'ї, сприяла цивілізаційним змінам та передачі досягнень музичної культури на схід і південь [156, с. 3]. Вплив античного мистецтва на розвиток західноєвропейської культури є достатньо великий, адже, починаючи з митців Ренесансу, багато художників взувалися на кращі твори античного мистецтва, тому завдяки їм поширювалися та утверджувалися високі гуманістичні ідеали. Вплив грецької культури поширився на значні території й досягнув сучасної території України<sup>6</sup>. Раннім прикладом музичної теми в образотворчому мистецтві є статуетки і вази ранніх середземноморських цивілізацій, як і Лірист II тис. до н. е. з Кікладських островів (Рис. 1.3.6). Ця мармурова статуетка зображує людину, яка має намір грати на лірі, була виконана типово схематично для й традиційно Кікладського мистецтва.

Зауважимо при цьому, що в античну епоху живопис, що виступав в художній єдності з архітектурою і скульптурою, яка прикрашали храми, житла, гробниці й інші споруди, служив не тільки культовим, але і світським цілям. Важливим фактом є поява, поряд з міфологічно-релігійною, побутовою та історичною тематикою, пейзажів, натюрмортів, портретів. Це розширило варіанти проникнення у візуальне мистецтво зображень музичних інструментів та музикантів<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> На це вказує велика кількість грецьких полісів-держав Північного Причорномор'я, де зародилися місцеві школи елліністичного мистецтва, які вплинули також і на мистецтво корінних жителів. Тут також нагадаємо, що у середині II тис. до н. е. на території сучасної України з'явилися слов'яни як окремий індоєвропейський етнос, який за відсутності в цьому ареалі великих катаклізмів природного характеру передавав народні духовні традиції від покоління до покоління, зокрема й музичні. Окрім ранніх слов'ян та неслов'янських племен, зокрема й греків, які жили на цій території та зробили свій внесок у матеріальну та духовну скарбницю пізнішого українського етносу [51, с. 14].

<sup>7</sup> Музична тема у образотворчому мистецтві в античний період зайняла вагому позицію, адже представлена як побутових та історичних сценах, так і у релігійно-міфологічних. Важливо також зазначити, що : «в грецькій філософії поняття «музика» не вживалося до всього, що ми тепер відносимо до широкого світу музики. «Musiki» – цей термін асоціювався з культом Аполлона та музами і міг стосуватися багатьох сфер життя людини, як-от наука, поезія, співаний епос, гра на інструментах, але тільки тих, які вважали шляхетними. Зазвичай це

Тогочасні зображення музичної теми представлені фресками і мозаїками, скульптурами, зображеннями на кераміці тощо, адже музична культура античності є значною для культури Стародавнього світу, хоч до нас дійшло лише невелика кількість музичних фрагментів, записаних у традиціях нотації того часу<sup>8</sup>. Музика перебувала у нерозривному зв'язку з поезією та танцем, супроводжувала популярні в той час театральних вистав-трагедій. Крім того, музика для танців, бенкетів, громадські свята, спортивні змагання (зокрема, Олімпійські ігри), похорон була невід'ємною частиною звичайного тогочасного життя<sup>9</sup>, а основні музичні інструменти в Греції вважалися винаходами богів.

Висновки Г. Нодквіста щодо поширення музики у грецькому суспільстві вказують наступне: «У приватних жертвоприношеннях на інструментах грали або члени сім'ї, або орендовані професіонали. Певна музична освіта була основною для будь-якого вільного афінянина який претендував на належність до освічених класів. На пінаксі Піца бачимо двох хлопчиків, які володіють лірою та авлосом» [171]. Прикладом у образотворчому мистецтві може служити святкова жертвна процесія із зображенням чотирьох музикантів-кіфаристів, двох атлетів-спортсменів на чорнофігурній амфорі (Рис. 1.3.7). Перевага у той час віддавалася вокальній музиці та струнним музичним інструментам, тому

---

були струнні інструменти, під супровід яких звучав одноголосний спів: ліра, кіфара, формінкс» [123, с. 17].

<sup>8</sup> Зауважимо також, що питання гармонії музичної були розроблені грецькими філософами: «Відомим теоретиком музики був Піфагор, котрий запропонував, а точніше вирахував, те, що в теорії музики називається «Велика завершена система» (Megale teleios systema), яка складається з тетрахордів (на відміну від сучасної гами, що складена з октав), а видозміни тонових і півтонових співвідношень у тетрахордах формують різні види ладів у межах цієї системи. Піфагор навчав, що музична система ладів є математичною і співвідноситься на глибокому рівні з принципами цілого існування всесвіту. На основі вчення Піфагора Платон вважав, що гармонія поєднання звуків у системі є власне схемою побудови космосу» [123, с. 17].

<sup>9</sup> Дослідниця аерофонів вказує на приклад зображення такої похоронної процесії на території сучасної України: «На фресці пантікапейської катакомби (м. Керч, 2 пол. IV ст. до н.е.), відкритій 1842 р. і описаній 1845 р. одеським археологом А. Ашіком, зображені дві групи музикантів – хор трубачів і ансамбль з двох труб і флейти Пана. Всі вони супроводжували похоронну процесію. В горішній частині фрески зображені ще троє музикантів, які, за твердженням дослідника, готувалися до гри після поховання, під час жертвоприношення. Як правило, вказує А. Ашкік, це були молоді симпатичні люди, в обов'язки яких входило керування похоронним співом скорботних родичів» [51, с. 18].

класифікували їх за трьома категоріями: струнні, духові та ударні. Будь-який хоровий спів був супроводом священних танців й виконувався в унісон або іноді в октавах [156, с. 23].

Гра на струнних інструментах, вважалася найвишуканішою, адже особливим чином виховувала та гармонізувала душу людини, а чільне місце у греків займали невеликі струнні музичні інструменти з обмеженою кількістю струн: ліра та кіфара. Прикладом є червонофігурна ваза 5–4 ст. д. н. е. із зображенням арфи-тригана та кіфаристів [171]. Власне тільки ці інструменти допускалися до супроводу в дельфійських та олімпійських змаганнях. Гра на лірі спочатку не була сферою діяльності муз, однак в більш пізні періоди їх зображували з усіма видами інструментів. Аполлон супроводжував муз, а його ліра є головним атрибутом бога, крім його лука [173, с.176]. Однак Гермес винайшов ліру, його брат Аполлон із задоволенням прийняв ліру як винагороду, а Гермес згодом, щоб мати власний інструмент, винайшов флейту пана [173, с.176].

Особливою популярністю поряд з лірою та кіфарою також користувався духовий музичний інструмент – флейта чи авлос. Афінська винайшла також один з основних давньогрецьких інструментів – авлос (aulós)<sup>10</sup>. Вона спокусилася музичними можливостями цього інструменту, зокрема його здатність імітувати плач сестер-монстрів Медузи [173, с.176]. Згодом вона помітила, що сильне видування мало неестетичний ефект для її обличчя і відкинула його. Однак цей інструмент охотою прийняв сатир Марсій. Цей момент переходу інструменту в земну сферу вшановували в групі статуй на афінському Акрополі, копії якого були поширені у всьому античному світі. Вважають, що Марсій вдосконалив

---

<sup>10</sup> На думку Б. Корчинської поява у грецькому мистецтві флейти була тісно прив'язана також до міфології: «...виникнення багатоцівкової флейти (сірінкс) приписували міфічному богу лісів та полів Пану, що закохався в лісову німфу Сірінкс, але навіював на неї жах. Аби врятуватися, німфа кинулася до ріки з проханням врятувати її, і річковий бог перетворив її на очерет. Від жалю Пан зрізав очерет, зробив з нього флейту і назвав іменем коханої – Сірінкс. Походження поперечної флейти описує ще один давньогрецький міф про богиню Афін Палладу, яка винайшла цей інструмент. Але, побачивши, як потворно роздуваються її щоки при грі, Афіна кинула флейту і наклала прокляття на кожного, хто до неї доторкнеться» [52, с.12].

мистецтво гри на авлосі і передав його людству [173,с.176]. Попри широке використання музики як супроводу суспільного життя, велика увага все ж відводилася міфології, що була основою для релігійної політеїстичної сфери. Драматичні сюжети відображали властивий давньогрецькій релігії фаталізм, через антропоморфізованих божеств та героїв-напівбогів. Власне такі сюжети потім стають основою для розвитку музичної тематики у європейському ренесансі. Це можна прослідкувати через зображення міфологічного сюжету Геракл і Бусіріс на червонофігурному кальпі художника Клеофрада (Рис. 1.3.8). Згідно з міфом, Геракла ведуть до вівтаря, щоб його принесли в жертву, але він виривається й атакує Бусіріса та його людей. Такі сцени з міфологічними жертвоприношеннями часто включають музичні інструменти, тому на цьому кальпі зображено двох музикантів, які брали участь у процесії: лірник ліворуч, а кіфарист ухиляється від сутички позаду [171].

Від античної міфології європейська культура успадкувала також музичний Пантеон на чолі з Аполлоном, а також міфи, на основі яких склалися популярні сюжети Відродження – «Парнас», «Змагання Аполлона з Марсієм», «Битва Аполлона з Паном». Сцена «Змагання Аполлона з Марсієм» відображена ще на рельєфі римського саркофага III ст. н. е. (Рим, Палаццо Доріа) [156]. Аполлон ударяє по струнах орнаментованого інструменту, а Марсій грає на подвійному авлосі. Біля колін матері богів Кібелли розташувався маленький Аттис, що охоплює правою рукою духовий інструмент. На рельєфі зображені інші фігури з музичними інструментами, наприклад, Афін з авлосами [156]. Власне з часу античності почалося ототожнення струнних інструментів з атрибутами олімпійських богів (світський тип), а духових – з царством Діоніса та Пана (пасторальний тип). Кожна з дев'яти муз Пантеону мала також відношення до музики.

Окрім Аполлона, Пана і Марсія велику популярність у музичних сюжетах набув Орфей. Це стає універсальним музичним сюжетом античних часів, що дав для європейського мистецтва основу для численних інтерпретацій у візуальних мистецтвах, поезії тощо. Тому серед сюжетів з цього періоду, які

потім будуть неодноразово відтворюватися у європейському мистецтві та пов'язуватися з музичною темою, є зображення Орфея. Як художній образ він відомий з VI ст. до н. е. Грецький герой Орфей – це музикант та співак, син бога Аполлона, або син Музи Калліопа та Еага, цар Фракії. Він був співаком незрівнянного таланту, поет і шаман, він акомпанував собі на лірі. Орфей супроводжував аргонавтів у їхніх пошуках за золотим руном і відвернув їх від небезпечної Сирени зі своєю піснею<sup>11</sup>. Цей греко-римський герой здійснив вагомий вплив на мистецтво Європи починаючи з античності. Фактично кожний мистецький період, кожне століття спиралося на образ Орфея, такого собі музиканта без кордонів. Він надихнув незліченну кількість митців на багато творів мистецтва, починаючи з перших опер, написаних в Італії XVI ст. («Орфей» Монтеверді), німецькомовна поезія (сонети Рільке до Орфея), французький кінематограф XX ст. («Орфей» Кокто) тощо [180]. Подібно до царя Давида та кіпрського царя Кініра, Орфей втілює здатність людини створювати гармонію з природою за допомогою музики й ілюструє зв'язок між музикою та надприродними явищами. Той самий «музичний» міф відтворюється в римському світі й, зокрема, в мозаїчній підлозі, що зберігається в Археологічному музеї Палермо, зображено Орфея серед тварин. Чарівний голос Орфея міг навіть підкорити диких тварин і пересувати дерева та каміння. Власне таку подачу цього героя можна зустріти на мозаїці з Палермо (Рис. 1.3.9), тому Орфей сидить серед тварин та тримає в руках ліру.

Давньоримське мистецтво було більш декоративним, слугувало для прославлення аристократії, мало вказувати на статус і багатство. Отже римське візуальне мистецтво творилось на замовлення та для більш широких мас населення, ніж у грецькі часи, тому роль релігійно-міфологічних сюжетів у

---

<sup>11</sup> Життя героя розгортається загалом декількома красномовними рядками: Орфей одружився на Еврідіці, але, укушений змією, вона померла в день їхнього весілля. Розбитий серцем Орфей зійшов до Підземний світ, щоб врятувати її, і заспівав таку гарну пісню, що правителі підземного світу були змушені дозволити Орфею повернутися зі своєю дружиною, за умови, що він не озиратиметься. Орфей озирнувся і назавжди втратив Еврідіку. Овдовів, Орфей провів решту свого життя, займаючись музикою та практикуючи містицизм. Надалі він кохав молодих людей. Фракійські жінки були розлючені його презирством до жіночої статі вбили його. Його голова, все ще співаючи, попливла на острів Лесбос.

ньому суттєво зменшується, але можна знайти зображення музикантів та музичні інструменти. Хоч вже в період Римської імперії, з ростом християнської релігії, спостерігається прогресивне зменшення аристократичних світських ритуалів та пов'язаною з ними іконографії [181].

Музика у давньоримському суспільстві відігравала велику роль, адже численних цирках та театрах давали концерти хорові ансамблі з інструментальними супроводами. Спортивні ігри були популярним видовищем, що видно з відповідних зображень музикування, танців, акробатів, жонглерів і акторів. Так на розписі амфори художником Мікалі приблизно 500 р. до н. е. з британського музею у Лондоні (Рис. 1.3.10) зображено кілька спортивних ігор, хлопчик піднімається нагору, танцюристи і сопілкар, а також зображені музиканти з авлосом [161, с. 135], нерідко цей інструмент супроводжував бенкети (Рис. 1.3.11) [161, с. 139].

Аналіз давніх артефактів показав перманентну взаємодію релігії і музики у первісні часи, але такі зображення не носять системного характеру, відображають ритуальні дії, однак вказують на важливість музики в житті давнього суспільства. Мистецтво античного світу широко включає сюжети музичної теми в живописі, тут чітко прослідковуємо музичні сюжети релігійного, світського характеру, а також міфологічно-алегоричного напрямку.

Для розуміння суті зображень, що відображають музичну тему, важливим є унаочнення взаємовпливів музики та релігії, адже протягом всієї історії мистецтва між ними був особливий зв'язок. Він відкривав глибоке розуміння людської духовності. Така тісна взаємозалежність між релігією та мистецтвом не є випадковою, адже вона провокує виникнення нового естетичного й мистецького середовища через художню творчість митців під впливом високих релігійних почуттів.

У світових релігіях від найдавніших часів є багато прикладів важливої ролі мистецтва загалом і образотворчого зокрема, як емоційного способу закріплення релігійних ідей. Але важливо пам'ятати, що музичне мистецтво не тільки передає почуття, а й неодмінно пробуджує їх. Окрім того, музика, а

особливо малярство є шляхом передачі художньо-образної форми релігійних ідей. Під впливом віри відбувається активізація творчих можливостей митців, а, відтак – підсилення емоційної дії на глядача [75, с. 133].

При цьому музика в релігійному середовищі схожа на особливу мову, створену відповідно до унікальних характеристик кожної віри. У християнстві гимни своєю потужною духовною дією, високою гармонією породжують відчуття благоговіння. Співи допомагають віруючим медитувати, викликаючи рефлексію та єдність. Загалом світові релігії не спроможні обійтися без використання музично-художніх образів, які є природною естетичною потребою людини [75, с. 143]. Тому музичні мотиви в релігійних мистецьких творах стають важливим способом передачі інформації та емоцій. Саме завдяки цим особливостям музика й малярство, відігравали визначну роль із давніх часів, адже являють собою дві споріднені галузі, які через нематеріальність звуку й чарівність візуальних образів можуть розкрити людські почуття, як у їхньому позитивному та радісному аспекті, так і в більш серйозному [182].

Візуалізація музики в християнському образотворчому мистецтві Європи відбулася завдяки ряду причин. Найперше це достатньо велика присутність музичної теми у євангельських текстах (музиканти і інструменти). Крім того, розуміння того, що музика загалом є сильним інструментом впливу на свідомість і почуття людини, дозволяло повернути багато нових прихильників. Тому постійному музично-хоровому супроводу богослужінь приділялося багато уваги. Все це сприяло іконографічній розробці оформлення християнських храмів, де нерідко можна було зустріти в сюжетах музичні інструменти та музикантів.

Християнство загалом сформувало культуру Європи як таку, адже гармонійно переплало вже існуючі напрацювання в кожній із країн, бо воно пов'язане з історією та становленням західної цивілізації. Упродовж століть Церква стає постачальником соціальних послуг (освіти, медицини, правосуддя тощо) і джерелом натхнення для філософії, мистецтва, культури. Тому національне мистецтво будь-якої країни Європи так чи інакше сягає корінням у

християнські традиції, адже церковні вчені зберегли грамотність у Європі після падіння Західної Римської імперії, фактично у середньовіччі християнська Церква стає об'єднуючою силою в Європі, на зміну Імперії.

Для дослідження музичної тематики в живописі Європи з початку I тис. особливу увагу варто приділити аналізу не лише біблійних аспектів, згадок про музику у Біблії, а й історико-культурним засадам окремих популярних християнських сюжетів із зображенням музикантів. Адже фактично на наступні багато століть такі сюжети стають основою для образотворчого мистецтва багатьох європейських країн і опосередковано залучають у себе музичну тематику. Причому навіть багатовікова диференціація культур і цивілізацій християнства європейського Заходу і Сходу не виключає їхнього внутрішнього духовного взаємозв'язку та взаємовпливу [82, с. 33].

Біблійні мотиви мають загалом велике значення для мистецтва та для розвитку музичної теми в живописі. Їх часто використовують у музиці, малярстві, графіці, літературі для вираження філософсько-релігійних, моральних питань. Крім того, для пояснення представлення музичної теми важливо пам'ятати наступне: «Щоб зрозуміти сутність літургійної, сакральної музики, мусимо поглянути на джерела її походження: з одного боку, з біблійної історії ізраїльського народу, а з другого – з античної філософії. Старий Завіт у книзі псалмів закликає нас «співати розумно» (*Psallite sapienter*). Це наче заклик поєднання свідомого і несвідомого, духовного і тілесного. Старий Завіт забезпечив цю уважність до Слова і його передачі. Та це слово є словом співаним» [123].

Через полеміку ранніх отців Церкви відносно застосування в богослужбах певних «язичницьких» музичних форм та інструментів у перші чотири століття християнства, а також через відсутність нотного запису чи іншої достатньої документації стосовно християнської музики, твердять про існування відмінності між музикою ранніх християн і пізнішими формами й стилями християнської музики [159]. Важко уявити будь-яке християнське релігійне богослужіння без музичного елементу, адже в самому біблійному тексті

вказано про походження музикантів таке: «Ада породила Іавала... Ім'я брата його Іувал: він був батьком усіх, що грають на гуслах і свирілях» (Бут. 4:20–21).

Біблійні тексти завжди відігравала ключову роль у музичній традиції, їхні слова були джерелом натхнення як для композитора, так і для виконавця. Ми знаємо з історії Старого Завіту 29 найменувань, пов'язаних зі сферою музичного інструментарію, з них 21 типологічно атрибутовано з більшим чи меншим ступенем точності. Науковці слушно зауважують, що: «...в перших століттях узаконеного християнства виникло рішуче відкинення інструментальної музики в літургії як прояву язичництва. В цей час християни руйнували язичницькі храми, скульптури та розписи. Це торкнулося й усього, що в обрядовості нагадувало язичницькі ритуали, зокрема й музики. Проте як в християнську іконографію, так і в літургійну музику з грецької культури проникло дуже багато чого. Християни практично стали послідовниками та спадкоємцями високої античної музики, особливо в питаннях теорії та техніки» [123].

Якщо вказувати конкретні тексти зі Святого письма, то, до прикладу, труба згадана в уривку: «Скажи Ізраїлевім: в цьому місяці, в перший день місяця, хай буде для вас субота, спочинок, зі звуком труб» (Левіт 23:24), а сопілка, цитри, гуслі, труби згадані: «Що чує звук труби, гармонії, сопілки, цитри, гусел, та всіх видів музики, то припадете та поклонитесь золотому образу, якого створив Навуходоносор цар» (Даниїл 3:5). Неодноразово згадувана нами в попередньому розділі ліра з'являється у наступному тексті: «І Давид і весь дім Ізраїлів псалми Господеві на всіляких лірах дерев'яних, і на цитрах, і на тимпанах, і на сопілках, і на рожках» (2 Самуїла 6:5). Популярна в народів близького сходу арфа: «Служники його відказали йому: Ось дух Божий терзає тебе. Нехай наш господар заповість рабам твоїм, що перед тобою було із чим своєю рукою вигравати на арфі» (1 Самуїла 16:16). Ударні інструменти згадані тут: «Хваліте Його тимпаном і танцем, хваліте Його струнними і органами» (Псалми 150:4).

Однак найцікавішим і найвідомішим прикладом старозавітних варіантів музикування є псалми, які виконує цар Давид. І хоч він був історичним персонажем (бл. 1000–960 рр. до н. е.), із ним пов'язано також багато легенд і не в останню чергу через його ліру (kinnōr). Вона була фундаментальною для сиро-levantійської культової музики, починаючи з III тис. до н. е. [167, с. 178]. Тут варто також вказати те, що цар Давид в арабській традиції, включаючи Коран, вважається зразком музичного пророцтва та магії – гіпнотизуючи птахів, звірів і природний світ через потужність Бога, тому Давид і його музиканти також стали улюбленою темою для висвітлення її в середньовічних рукописах [167, с. 178].

На численних зображеннях в храмах, рукописних книгах, іконах цар-псалмоспівець зображений між царями і пророками та з музичним інструментом на якому виспівує псалми. Причому у Книзі Псалмів їх аж 150, у юдейській Псалтирі під титулом «Давидів псалом» маємо 73 твори, а в перекладі Сімдесятьох – аж 83 [142]. Серед зображення царя-псалмоспівця них переважають ті, що відтворюють його з інструментом з плоским корпусом та вертикального способу тримання, де варіюється кількість струн. На одному з перших відомих зображень царя Давида в образі музиканта в Кодексі Раббулі (586 р.) він тримає праву руку в положенні благословення, а в лівій руці – десятиструнний ліроподібний музичний інструмент [32, с. 25]. На мініатюрах Хлудівського Псалтиря середини IX ст. вміщено постать царя Давида, що тримає в руках струнний інструмент з великою кількістю струн і зовні є схожий до арфоподібного псалтерія вертикального тримання (або ж давньоєврейського асора) [32, с. 25].

Якщо аналізувати наступні варіанти давніх християнських сюжетів, де є музиканти, то найчисленнішими будуть співаючі та музикуючі ангели. На початку цього аналізу вартує пригадати, що християнська культура з перших днів виявилася залученою до римської системи культурно-мистецьких відносин, отже перший фундаментальний і самостійний етап можна простежити саме тут і пригадати те, що спів тоді був поширений. Мусимо зауважити, що музичний

супровід християнських богослужінь з'явився, очевидно раніше розгорнутого візуального. Після легалізації християнства імператором Костянтином Великим у 314 р., християнський хоровий спів (виконання псалмів, канонів, акафістів) став швидко поширюватись і входити у повсякденну культуру й уже тоді серед християн було багато освічених і кваліфікованих музикантів, які вплинули на організацію церковних хорів.

Відмінності між конфесіями також вплинула на варіанти представлення музичної теми в живописі, зокрема і в різниці представлення ангелів-музикантів. Традиція католицька дозволяє використовувати музичні інструменти у храмах. Православна традиція навпаки, забороняє їх застосовувати під час богослужіння й молитви. Виключенням з цього правила є било, дзвін, дзвінки, бубенці, які використовуються під час громадських молитов.

Така заборона пов'язана з тим, що православне вчення акцентує реальні відносини людини з Богом, бо людина, яка відчуває Творця, не може перебувати в суєті, яку на думку православних богословів створюють грою на музичних інструментах. Адже молитва – це стан духовного переживання єднання з Богом, а інструменти заважають людині в тиші душі зустрітись з Богом. Однак спів вважається доречним супроводом молитви, адже Бог створив людство з вродженою схильністю до музики та співу, що дає змогу особливо прославляти його (Ефесеям 5:19).

Тому можна вважати логічним, що Творець міг створити ангелів також зі схильністю до співу, як і людей. Тут варто зауважити, що Ангели у ранньохристиянському мистецтві у I ст. представлені як люди, а вже в IV ст. існують згадки про крилатих ангелів одягнутих та нагих [177, с. 627–628]. А вже з V ст. існують факти використання обох типів [177, с. 628]. Щодо німбів на головах ангелів, то вони не так регулярно носили їх у західному обряд, ніж у східному [177, с. 628]. Це свідчить, що загальний вигляд ангелів склався не одразу, а також те, що в образотворчому мистецтві вони мають динамічний характер, адже постійно змінюються ще з ранніх часів християнства.

Зображення музикуючих ангелів супроводжують людство впродовж віків, але якщо ми звертаємося до ранньохристиянського мистецтва то все, що пов'язане з рукотворними інструментами є справою людською. Тому небесні сили, тобто ангели, у ранній іконографії не поспішають використовувати музичні інструменти. Можливо з цим пов'язано те, що для I тисячоліття християнства нехарактерні зображення ангелів, які грають на музичних інструментах. Існують різні варіанти музичних ангелів у Західному й східному християнстві.

Однак біблійних свідчень про те, що ангели, до прикладу, співають, насправді також мало. Тому Біблія остаточно не дає відповіді на те, чи співають ангели. Тобто один із способів зрозуміти уявлення про візантійські та поствізантійські сцени співу ангелів полягає в тому, що вони розкривали духовну реальність, яку могли бачити й чути містично, метафізично, але не фізично [159, с. 29].

Відомим є також участь співаючих, чи музикуючих ангелів у різдвяній історії. Якщо йти за священними текстами то в Євангелії від Луки 2:13-14 вказано: «І ось раптом з'явилася з Ангелом сила велика небесного війська, що Бога хвалили й казали: “Слава Богу на висоті...”». І бачимо, що ангели говорять, але й спів – це певний тип мовлення, то вони могли співати, але точних вказівок на це ми не маємо. Однак чи співали ангели в Біблії, чи говорили, вони завжди вихваляли Бога й починаючи з пізньої античності, літургійні та богословські тексти стверджували, що незважаючи на німоту ангелів, дев'ять їхніх рангів (у різних якостях), вони могли і часто створювали мости між царствами неба і землі [159, с. 28]. Крім того, божественна Літургія пов'язала ангелологію з фізичною структурою церков, задуманих як серія перформативних просторів, що утворюють мікрокосмос Раю [159, с. 28].

У тексті Нового Завіту також називається музичний інструмент – це «труба» («σάλπιγξ»). Апостол Павло про це говорить: «Кажу вам таємницю: не всі ми помremo, але все змінимося раптом, вмить, при останній трубі; бо засурмить, і мертві воскреснуть нетлінними, а ми змінимося» (Кор. 15: 51,52).

Згадується в біблійному тексті цей інструмент не один раз. Адже навіть при знятті кожної печатки апокаліпсису лунає трубний звук. Важливо при цьому, що цей звук описується не безособово, а вказується особа, що видобуває цей звук з інструменту – ангели, які трублять та сповіщають про наближення Судного дня.

Таке свідчення в біблійному тексті вказує безпосередньо на те, що ангели вміють грають на музичних інструментах й, що це пов'язано з одним із фундаментальних принципів християнської релігії, а саме з концепцією Страшного Суду. Тому цілком природно очікувати, що образ ангелів, які трублять, має з'являтися в іконографії Страшного суду. Однак у ранньому християнстві подібні зображення цієї події відсутні. Це можна прослідкувати у більш пізніших зразках живопису храмів, зокрема зображення Страшного суду на порталах середньовічних базилік Західної Європи [155, с. 413].

Перші зображення Страшного суду, які сягають ранньохристиянських часів нескладні, однак поступово ускладнюються і стають відповідними до канонічних і апокрифічних текстів. В їх основу лягло переважно Євангеліє (Апокаліпсис), житіє Василя Великого, «Бачення пророка Данила» та «Ходіння Богородиці по муках». Історія іконографії Страшного суду починається приблизно в IX–X ст. у храмових розписах (храм Панагії Халкеон у м.Салоніки, Греція). На українських землях то перші фрески цього типу з'явилися в Києві приблизно в XII столітті. На сьогодні розписи зі Страшним судом є в багатьох храмах у Східній церкві західній частині споруди, зустрічається цей сюжет і в католицизмі.

Отже, відповідно до історичної традиції та священних християнських текстів, безпосередньо дотичними до музичної теми були окремі біблійські персонажі, до прикладу цар Давид та ангели. Власне ангели присутні на багатьох іконографічних сюжетах, тому починаючи з пізнього середньовіччя ангели часто зображуються з різноманітними музичними інструментами навіть у тих біблійних подіях, у яких не вказано, що вони музикують. Це

спостерігаємо у сюжетах «Благовіщення», «Успіння Богородиці», «Коронування Богородиці», «Втеча в Єгипет» тощо.

Звернемося до ще одного сюжету, де впродовж віків часто бачимо музичні інструменти і музикантів. Це іконографія Різдва, яка започатковується в період раннього християнства. Про таку традицію свідчать перші пам'ятки на цю тему – це рельєфні зображення, що прикрашають стінки давньоримських саркофагів, і фрескові розписи в ранньохристиянських катакомбах [108, с. 45]. Усталеним вже в багатьох європейських культурах є вислів про різдвяних співаючих ангелів, адже вони оспівують цю незбагненну подію та виявляють готовність служити Богу [57, с.147].

Пастухів, цих одних із ключових персонажів різдвяних зображень, ще з прадавніх часів, важко уявити без сопілки чи іншого духового інструмента, адже це було одним із їх знарядь праці. Традиційна іконографічна схема Різдва в живописі максимально точно відображає євангельські події й ми зустрічаємо одне й те саме – тріумфальну Богоматір, що сидить біля сповитого в яслах Христа, а також задумливого праведного Йосипа, пастухів та волхвів із виразом здивованого благоговіння, і нагорі – ангелів, оспівуючих Бога. Причому це фактично поєднання сцени «Поклоніння волхвів» і «Поклоніння пастухів» [108, с. 4]. Зображення ангелів і пастухів є невід'ємною складовою іконографії сюжету Різдва, причому ангелів розташовують у верхньому регістрі композиції на задньому плані, які виконують дві функції: одні розважають Бога співом гімнів, а інші звертаються до пастухів з Божою місією [108, с. 56]. Таким символізмом показано, що християнське мистецтво не вимагає його сприйняття прямолінійно, воно говорить метафорами, символами, узагальненнями. І. Осташук, розкриваючи природу виникнення цього, вказує наступне: «Сакральний символізм у християнській комунікації глибоко закорінений в її природі, зважаючи на виразний зв'язок із віроповчальною системою та практикою культу» [94, с. 221].

Якщо говорити про історико-культурні особливості спорядження пастуха від давніх часів, то, узагальнивши загальноісторичний матеріал, можемо

стверджувати, що обов'язковим атрибутом його була сопілка, або інший духовий інструмент, на якому він грав, щоб розважитися, заспокоїти отару, покликати на допомогу. Власне сопілка зображена на найдавнішій іконі «Різдва» з Синаю (Рис. 1.3.12).

Дослідниця сюжету Різдва Христового в українському іконописі Ю. Попенюк, у своїх висновках не підтримує версію, що пастухи грали на сопілках, а вказує наступне: «Пастух грає у ріг, або тримає його у руках. Ріг – один з найдавніших сигнальних інструментів, згадки про нього є в Старому Завіті, де цей інструмент фігурує як ритуальний. У давні часи це був примітивний, грубої обробки баранячий ріг (шофар), на ньому можна було видобути два-три звуки, але люди вірили, що цей інструмент наділений магічною силою, і що його звуки долинали до самого Господа. Цей мотив може здатися простою жанровою сценою, але в іконописному зображенні музику, спів пастухи приносять у дар Богу, присвячують на славу Божу. Дослідники припускають, що пастух грає на сурмі, бо він виражає своє здивування від таємниці Христового народження» [108, с. 57]. Зображення музичних аерофонних інструментів в сюжеті Різдво були зумовлені, на нашу думку, не так біблійним текстом, як самим способом життя та праці пастухів.

Хоч образ пастуха в мистецтві ще з античних часів мав багато символічних значень та втілень, до прикладу, образ Орфея у Старому Завіті міг асоціюватися з царем Давидом, у Новому – з Ісусом Христом [149, с. 91]. Крім того, в елліністичному мистецтві існувало зображення Орфей Буоколіс («пастух»), на якому він, сидить в оточенні тварин, іноді з бараном на руках [140, 40]. Але й раннє християнство також представляло два типи зображення Христа як Доброго пастиря. Серед них превалювало зображення молодого пастуха з посохом або грає на лірі, що сидить серед свого стада й тримає у руці посох або грає на лірі чи сирінксі (флейті), а тому вважається, що така подача образу походить від античного Орфея [149, с. 91].

Отже, згадки про музикантів та музичні інструменти у Біблії стають джерелами для багатьох іконографічних інтерпретацій у образотворчому

мистецтві впродовж віків. Крім того, біблійний текст про використання ангелами апокаліпсису труб дає можливість інтерпретації цього факту художниками щодо музикування ангелів у інших християнських сюжетах.

Музична тема у європейському образотворчому мистецтві впродовж середніх віків і Ренесансу має нерівномірний кількісний вимір у жанровій та сюжетній характеристиці в різних країнах. Це відображає історико-культурні особливості розвитку образотворчого мистецтва кожної окремої країни. Зупинимося тут на короткому аналізі прикладів, які потім будуть найбільше перегукуватися із візуальним матеріалом нашого дослідження стосовно українського малярства XVI–XVIII століть.

Середньовічна культура Європи стійко асоціюється з християнством, релігією, Церквою, а її культурний простір зазвичай звужений до таких місць суспільного життя, як храм, монастир, дзвіниця, каплиця тощо [49, с. 263]. У середньовічному європейському живописі музичні мотиви слугували потужними символами як божественного порядку, так і земного досвіду. Загалом ці зображення зосереджувалися на висвітленні двох основних сфер людського життя: сакральній (божественна гармонія) і профанній (людські емоції та соціальне життя), що відповідало напрямам попередніх епох. Однак зауважимо, що середньовіччя диктувало перевагу християнства над світським, спасіння душі через таїнства над важливістю життя сьогодні і зараз. Тоді Церква була єдиним посередником між Богом і людиною й давала духовенству беззаперечну владу над усіма верствами населення. Фактично вона тримала монополію на освіту, науку, мистецтво.

Історія зв'язку між живописом і музикою Середньовіччя має висвітлення в картинах, скульптурах, ілюмінованих рукописах і вони стали важливим засобом передачі музичних знань [182]. Малярство у період Середньовіччя переважно висвітлювало найважливіші події біблійної історії та включає музичні мотиви, а музика цього періоду асоціюється з церковною (псалмами, григоріанським хоралом, музикою, що супроводжувала церковну службу, ансамблевим багатоголоссям, тембром органу тощо) [49, с. 263].

Середньовічні твори живопису й графіки часто показують виконавців та інструменти схематично, причому їхні деталі або нечіткі чи явно нереалістичні. Поясненням цього можуть бути стилістичні обмеження художника, що часто унеможлиблюють точність передачі деталей [179]. До цього періоду відносяться також портали романських і готичних соборів, на яких часто розміщуються фігури ангелів або святих з музичними інструментами. Прикладами такого поєднання образотворчого мистецтва, релігії та музики є Портал Святої Анни в соборі Нотр-Дам у Парижі та Портал Слави в Сантьяго-де-Компостела [182].

Сакральна тематика із музичними мотивами найбільше поширюється у сюжетах Різдва, Вознесіння Христа, Успіння та Вознесінні Марії, адже вони супроводжуються, в уявленні тогочасних людей, ангельською музикою, що зрештою, відображається у творах малярства [166, с. 23]. Тому релігійний сюжети, зазвичай, зображують музикантів у вигляді ангелів. Італо-візантійська традиція має зразки музичних ангелів-трубачів ще з XI ст. (Рис. 1.3.13) причому в різних техніках виконання. Як приклад назвемо італійську фреску церкви Сан Пьетро аль Монте, Чівате 1090 рр., мозаїку з базилики Санта-Марія-Ассунта, Торчелло XII ст. Ранні зображення ангелів-музикантів у Німеччині та Італії мали візантійські впливи ще у XII ст. (Рис. 1.3.14). У Франції та Англії в це час починається стрімкий розвиток готичного стилю, який вступає у своєрідний зв'язок із романською традицією [74, с. 1449], а зображення ангелів-музикантів набувають рис готики. Зрештою й мистецтво Ренесансу залюбки долучає ці музичні мотиви.

Якщо проаналізувати іконографію ангелів-музикантів європейського Середньовіччя та Ренесансу, то вони співають і грають на музичних інструментах, прославляючи Христа й Діву Марію в сюжетах із зображеннями Мадонни (Рис. 1.3.15), Різдва, Відпочинку на шляху до Єгипту, Вознесіння Христа (Рис. 1.3.16), Вознесіння Марії, Коронування Марії (Рис. 1.3.17) Готичні ангели-музиканти хоч і залишалися екзегетичними, але ставали більш інтерактивними як особи, що моделювали радість і любов, співаючи та граючи

хвалебну музику в зображеннях церков [169, с. 100]. Ангельські хори з'являються в італійському живописі в орієнтовно XIV ст., імовірно, під впливом візантійських традицій або як спроба передати античну ідею гармонії небесних сфер через християнські образи.

Звучанням небесної музики у виконанні хору ангелів з інструментами наповнена фреска «Коронація Марії» Якобелло дель Фьоре (1438). Художник візуалізує урочистий церемоніал, де поряд з безліччю фігур (патріархи, апостолів, пророки, мученики), ретельно виписані сім ангелів з музичними інструментами. Вони вдало персоніфікують хвалебний гимн. Музики грають на псалтерії, віолі, переносному органі, арфі й лютні (Рис. 1.3.18), які відносять до шляхетних інструментів. Це складає своєрідний ансамбль і відображає реальну музичну практики й співзвучність піднесеному ангельському співу. Склад інструментів у цьому творі проблематизує загальне питання «реалізму» концерту ангелів у живописі. Ангели-музиканти з трубами імітували своїх земних колег, які супроводжували коронації та певні церковні події, що стосувалися Марії як Королеви Церкви. Тому «гучні звуки, додані до, зазвичай, тихої музики ангелів, підкреслювали пишність церемоніалу небесного двору» [169, с. 114]. Принагідно зауважимо, що в період Середньовіччя відбір інструментів для ангелів був обмежений органом, трубами і струнними інструментами, які максимально могли передати урочистий настрій у момент прославлення Господа та посилити вплив солодкозвучного ангельського співу, а в добу Ренесансу цей перелік дещо розширюється. Одні з найвідоміших музикуючих ангелів зображені на фресках Мелоццо да Форлі (1480) (Рис. 1.3.19). Причому такі зображення поза сюжетним контекстом зустрічаються доволі рідко.

Фактично завдяки майстрам італійського раннього Відродження вдалося створити новий образ представлення музикуючих ангелів на базі вже існуючої візантійської художньої програми. Тепер це юне створіння з правильними рисами обличчя, зі світлим волоссям до плеч, у довгій туніці та великими крилами за спиною.

В епоху Високого Відродження відзначимо прагнення художників представити різні форми труб у руках ангелів, що спричиняє появу в них інших музичних інструментів. Тому перестає усвідомлюватися зв'язок ангелів, як тих, що трублять лише для Страшого суду. Цей образ стає більш урочистим і все більше зближується з античними путті. Прообразом ангелами-путті стали фігури пухких немовлят із крилами з грецької та римської міфології (Ероти, Амури/Купідони), які супроводжували богиню любові Венеру. Їхні фігури часто прикрашали дитячі саркофаги, де вони танцювали, грали на інструментах або несли гірлянди. Ці образи зникли в Середньовіччі, бо Церква забороняла язичництво й повернулися в малярство Італії 1420-х років.

Прикладом поєднання ангелів і путті в одному полотні є «Коронування Богородиці» пензля Рафаеля (1502–1503) рр. для вівтаря в місті Одді. Художник тут не самостійно визначив основні складові зображення (Рис. 1.3.20). Марія представлена в синій накидці, що вкриває її голову, а обабіч розташувалися ангели-музиканти на верхньому ярусі полотна, які грають на вієлах, бубні, флейті й ніби через зображення дарують мелодію спокою, урочистості. Персонажі нижнього ярусу картини представлений у вигляді очікування, спостереження за процесом коронування, відклавши свої звичні справи. Тут глядач побачить поєднання ангелів-музикантів вверху та путті внизу, причому останні максимально подібні на тих, які Рафаель зобразив у Сікстинській Богородиці.

Варто зауважити, що зображення давнього варіанту «Коронації Богородиці» з ангелами музикантами можемо побачити в горянській ротонді поблизу Ужгорода – відомому зразку українського монументального мистецтва XII–XIII ст. (Рис. 1.3.21). Ця пам'ятка за значенням і давністю стоїть поряд із Софійським собором та Кирилівською церквою, давні фрески збереглися в її вівтарній частині доволі погано, датуються вони XIV століттям. Існують припущення, що їхня стилістика належить до італійської проторенесансної школи Джотто ді Бондоне (бл.1267–1337). Розписи відображають картини з Нового Заповіту: «Благовіщення», «Втеча в Єгипет», «Поклоніння волхвів

Христу», «Тайна вечеря», «Христос перед Пілатом», «Шлях на Голгофу», «Розп'яття» та інші. У сюжеті «Коронування Богородиці» є ангел, що грає на вієлі, коли Бог Син коронує свою Матір як Царицю Небесну після завершення її земного життя. Ангел у розписі з німбом, із темним волоссям, доволі добре можна роздивитися силует інструменту з п'ятьма струнами.

Але класичний образ ангела з трубою присутній у апокаліптичних сценах. Такі зображення пробуджують померлих і проголошують початок Страшного Суду. Одним із найвідоміших тогочасних прикладів є розпис Мікеланджело Сікстинської капели (Рис. 1.3.22). Геній епохи Високого Відродження створив цю масштабну фреску між 1537 і 1541 рр., де в центрі розташовані фігури Христа та Марії, й вони разом зі святими спостерігають, як люди підносяться на небо або спускаються до підземного світ. Засобом комунікації, який сповіщає людей про кінець часів, є сурмління кількох ангелів [154]. Типові для Мікеланджело їхні кремезні фігури є втіленням його власного бачення ідеального тіла. Митець зображає всіх людей нагими, тому справа праведники підносяться до раю, а зліва є сцена падіння грішників. Група ангелів у центрі фрески, під ногами Христа, має труби різної величини, але з боку праведників ангели сурмлять. Над грішниками вони в задумі тримають музичні інструменти, а найдовша труба недбало покладена на плече одного з ангелів, а самі труби ідеально прямі, з вираженим розтрубом і характерним переливом кольору металу [175, с. 61]. Подібні сцени також проникають в український живопис через візантійські зразки.

В окремих сюжетах існують зображення Ісуса-музиканта. У ранньохристиянські часи, до часу формування його канонічного вигляду, Спасителя іноді зображували на стінах римських катакомб у вигляді Орфея. У творі «Райський сад» Верхньореїнського майстра (1410), бачимо Райський сад у якому зображено Богоматір із книгою, а поруч серед квітів – Немовля Христос, якому одна зі святих дів подає псалтиріум [187, с. 14–15].

Музикуючих ангелів також можна побачити на картинах із життя окремих святих: і як прославлення їхніх діянь, і як символ гріховної музики,

адже вони стають інструментами спокушання в сцені зі святими [160, с. 31]. Найбільш відомою святою в контексті музичних мотивів є зображення св. Цецилії, що вважається, з періоду пізнього Ренесансу, покровителькою музики, музикантів. На її найдавніших зображеннях відсутні музичні інструменти, але з періоду XIV–XV ст. можна побачити цю святу то з органом, то в оточенні музикуючи ангелів. Одне з найвідоміше зображень св. Цецилії належить пензлю Рафаеля (1514), де вона оточена святими й в екстазі слухає спів ангелів і тримає портативний орган (Рис. 1.3.23). Довкола її ніг розкидані зламані музичні інструменти, які символізують суєтне й минуше земне буття. Однак це також вказує, що земна музика допомогла їй почути музику небесну. Цим художник намагається підкреслити перевагу хорової церковної музики над світською. Зауважимо також, що подібне приниження світської «гріховної» музики відбувається у триптиху «Сад земних насолод» Ієроніма Босха (бл.1450–1516) у фрагменті «Музичне пекло», де на арфі розіп'яли грішника й такого типу зображення висвітлюють масштабну біблійну драму [18, с. 100].

Персонажі-музиканти на зображеннях, які є людьми, у цей час поділяються на тих, які візуалізують біблійні тексти та на виконавців світської музики. Цей поділ є одним з ключових для розуміння іконографії та іконології сюжетів музичної тематики Європи загалом та України зокрема.

На картинах, які присвячені старозавітним біблійним сюжетам і певним чином пов'язані із музикою, зустрічаємо царя Давида. Він має в той час два варіанти втілення образу – юний придворний музикант, що грає на арфі й старий цар, який славить Господа музикою та співом.

Серед новозавітних сюжетів із музикантами в особі простих людей в європейському середньовічному та ренесансному малярстві найбільш поширеними є «Весілля у Кані Галілейській», «Танець Саломеї». У цих пам'ятках музики фактично є розповідним елементом сюжету. Інколи у творах із сюжетом «Притча про блудного сина» музиканти означають дурну компанію, в яку потрапив молодий чоловік.

Як приклад наведемо ще книжкову мініатюру з рукопису XI ст. із зображенням Давида з арфою (Рис. 1.3.24). Митець показав позицію пальців під час щипка, що не виглядає реалістичним [179]. Причому подібні тогочасні зображення існують в українському мистецтві: мініатюри ілюстрованих Псалтирів (Київський Псалтир (Рис. 1.3.25), Хлудівський (Симоновський), у творах декоративно-ужиткового мистецтва (коповушка з давньоруського Новогрудка, срібна чаша зі скарбу, знайденого в Чернігові (Рис. 1.3.26) [32, с. 44]. Їхня наявність указує на сформовану в добу Середньовіччя традицію схематично зображати реальні інструменти та копіювати їх обриси із використанням більш ранніх зразків і прототипів [32, с. 44].

Варто також згадати й розписи з буковинської Вознесенської церкви з с. Лужани XIV ст. (Рис. 1.3.27). Цю пам'ятку детально дослідив І. Кузьмінський, його опис цього зображення наступний: «У бабинці тридільного храму, праворуч від входу, на рівні вікна-бійниці зображено фрагмент сцени зі Страшного Суду, де біля мертвого праведника розташовані два ангели та два царі. Згідно із написами на фресці це Давид та Соломон» [59, с. 123]. На лужанській фресці, за атрибуцією І. Кузьмінського, Давид грає на середньовічному псалтерії (Psaltery), яка в європейських джерелах називається «свинячим» інструментом (*instrumento di porco*) (Рис. 1.3.28), з'являється в XIII ст. та часто зображувався в книгах, в монументальному живописі, у скульптурних ансамблях Європи XIII–XVI ст. [59, с. 125]. Якщо цар Давид грає на «свинячому» псалтерії, то цар Соломон музикує за допомогою смичка на середньовічній візантійській або критській лірі (Byzantine, Cretan lyra) й у лужанській фресці тримає цей хордофон поставивши на коліна [59, с. 127].

Розвою музики сприяло те, що міста в середньовічній Європі почали активно розвиватися й ставати центрами освіти та культури з X–XII ст. Із цим тісно пов'язані функціонування жанрів придворної та міської музичної культури, яка пов'язана зі світським напрямом: «...насолюда суто «матеріальними» життєвими радощами, карнавальність, розмах народних святкувань, піднесене куртуазне кохання, гумор, іронія та сатира тощо. Якраз-

таки зазначені аспекти становлять середньовічну популярну культуру. Святкування та карнавали, у свою чергу, обов'язково включали в себе музичну складову. Під музичний супровід виконувались також танцювальні номери» [49, с. 263]. Анонімне італійське зображення трьох музикантів і двох танцюристів XIV ст. (Рис. 1.3.29) документує виконання світської музики. Бачимо виконавця, який стоїть ближче до танцюристів, грає на волинці. Цікаво, що жоден з інструменталістів не використовує ноти, тобто вони імпровізували поліфонічну танцювальну музику [179]. Навіть у середньовічних зображеннях, де інструменталісти та співаки представлені разом, лише вокалісти читають із нот; інструменталісти ж грають без них [179].

У той час й надалі розвивався музичний супровід богослужіння, звукові сигнали побуту та пісенно-танцювальні жанри. Усі вони спираються на вокальну й інструментальну майстерність музикантів, тому поява нових різновидів інструментів, порівняно зі спадщиною античності, зумовила також зміну соціального становища музиканта. Паралельно до мандрівних виконавців, які все ж залишаються в музичній культурі того періоду, приходять музиканта-професіонали. Вони більше прагнуть «осілості» й часто знаходилися на службі в міського магістрату чи у замках феодалів. Це сприяє розподілу вокально-хорових жанрів у церковній музиці та вокально-інструментальних жанрів у повсякденного життя, а також призводить до ієрархії музичних інструментів.

Окремі світські інструменти вважаються християнством як джерело святкових розваг і спокус, що пробуджують гріховні бажання. До прикладу подвійна флейта (символ похоті) та лютня на фресці Сімоні Мартіні «Посвячення в лицарі Святого Мартіна» (1312–1317) зображені саме в такому контексті, підкреслюючи їхню розважальну функцію (Рис. 1.3.30). Однак власне тут бачимо праворуч на задньому плані групу придворних музикантів, які самозабутньо грають і співають. Це власне осідлі професійні музиканти. Один із музикантів грає одночасно на двох флейтах (?), хоча така музика засуджувалась християнською Церквою, як язичницька. Інший музикант використовує плектр (медіатор), для гри на невеликій грушеподібній

інкрустованій лютні, імовірно акомпонуючи своїм колегам, зображеним за спиною.

Загалом сюжети з елементами світських музичних мотивів у середньовічній і ренесансній візуальній культурі також мають прямі паралелі з українськими. Типовим мотивом світської музики в живописі й графіці європейського середньовіччя був мандрівний актор, як, зрештою, й у часи античності. Мандрівні актори і музиканти (скоморохи), були частиною загальноєвропейської традиції із часів Середньовіччя, а дослідник блазнів француз А. Газо розглядав їх як народний варіант артистів, що розважали насамперед аристократів [87]. Тому актор або група таких акторів (жонглери, менестрелі, шпільмани) свою виразність міміки доповнювали співом, танцями, акробатичними трюками, фокусами і, звичайно ж, грою на музичних інструментах. За свідченням видатного німецького історика музики А. Бухнера: «Провінційний фокусник XIII ст. грав на дев'яти інструментах – фіделі, волинці, шалемі, арфі, колісній лірі, жизі, дев'ятиструннику (Decacordum), псалтерії та кроті» [162, с. 59].

Розквіт скомороства припав на середину XIII – початок XVII ст., а відомості про скоморохів на наших землях відображено як писемних згадках іноземців, так і давньоруських літописах, піснях, билинах, народних переказах, візуалізуються у фресках Софіївського собору в Києві 1037 року (Рис. 1.3.31), а також на гравюрах Київського псалтиря 1397 р. (Рис. 1.3.32) і Радзивілівського літопису XV ст. (Рис. 1.3.33). До прикладу, у композиціях «Скоморохи» та «Музиканти й акробати» в південній вежі) зображено понад шість видів музичних інструментів того часу (лютня, гусла, смичковий інструмент (схожий на гудок), флейти (сопілки), труби, бубни), що свідчить про широкий арсенал музичного виконавства того часу.

В час Середньовіччя та Ренесансі антична міфологія сприймалися як зібрання повчальних історій, і з незліченної кількості сюжетів, зазвичай, вибиралися ті, які хоча б опосередковано відповідали християнській системі цінностей. Однак в епоху Відродження сприйняття античної міфології

ускладнюється і міфологічний жанр в образотворчому мистецтві стає способом вираження філософських ідей або предметом інтелектуальних ігор. Починаючи з XV ст. світська музика має зв'язок з античними мотивами, адже входила до числа «семи вільних мистецтв». Музику символічно зображалася у вигляді жінки з музичним інструментом. Тому не дивно, що «Алегорія музики» (1557) Паоло Веронезе (Рис. 1.3.34) являє собою тондо у якому відчутний аполлонічний дух, дух спокою, який передається жіночими музикуючими фігурами (музами?); вони грають на струнних інструментах. Роздуми про тлінність та скороминучість життя в епоху Ренесансу виявляються у малярстві через численні алегоричні зображення віку людини, які нерідко пов'язані з музичною тематикою. Як приклад наведемо «Три віки» Джорджоне (1510, Флоренція, Галерея Палатіна).

Міфологічний жанр нерозривно пов'язаний із музичною тематикою. Музичні інструменти, як ми вже згадували вище, були атрибутами Аполлона, муз, Орфея, Поліфема, Пана, Вакха, сатирів та інших персонажів давньогрецької міфології. Зокрема образ Вакха ототожнювався з музикою в сценах вакханалій та близьких до них зображень. Так у творі Тіціана «Вакх і Аріадна» (Рис. 1.3.35) як супровід танцю використано зображення металевих тарілок, відомих як «piatti», існували в Європі з Середньовіччя і активно використовувалися в музиці Ренесансу для додавання ударних акцентів, особливо в ансамблях та для супроводу танців. Ще один із відомих зразків цього жанру – фреска А. Карраччі «Тріумф Вакха та Аріадни» кін. XVI ст на якій зображені Вакх та Аріадна, що сидять на колісниці, навколо яких музикують і кружляють у несамовитому танці сатири та вакханки (Рис. 1.3.36).

Насамкінець зауважимо, що в епоху Відродження, коли побутовий живопис, портрет і натюрморт не мали самостійного статусу, будучи складовими елементами історичного жанру, музичні інструменти зображалися в біблійних та міфологічних композиціях. У XVII ст. музика вийшла за межі церков і, проникнувши до міських будинків, стала поширеною розвагою. У Західній Європі тоді модно слухати орган, відвідувати опери, музиканти

освоюють нові інструменти – клавесин, віолончель, контрабас. Але попри це, музичні інструменти були доступні для придбання, були в багатьох будинках, що пояснює їхню присутність і в селянських трактирах. Тому в XVII–XVIII ст. музична тема у живописі Європи широко візуалізується у доволі різних жанрах, причому світські сюжети вже переважають. Лише з остаточним поділом у XVII ст. живопису на названі жанри (побутовий, портретний, натюрморт), тема музики набула самостійного значення, стала існувати як один з їхніх сюжетних напрямків: у портреті вона трансформувалася в сімейні концерти та супроводжувала автопортрети художників в оточенні атрибутів мистецтва, до яких зараховувалися музичні інструменти, в побутовому жанрі мала більш детальний поділ на «концерти, «дуети, «уроки музики».

Проведений аналіз наукового дискурсу, джерельної бази та передумов формування музичної теми у візуальному мистецтві засвідчив актуальність і недостатню розробленість означеної проблематики в українському мистецтвознавстві. Визначені методологічні підходи й термінологічний апарат створюють підложжя для комплексного дослідження музичних мотивів у малярстві України XVI–XVIII ст., а опрацювання історіографії й візуальних джерел виявило відсутність системних праць, присвячених цьому явищу. Водночас звернення до образів давніх музичних артефактів у світовому мистецтві показало, що музична тематика має глибоке історичне коріння та віддавна була важливим складником релігійних, світських і міфологічних візуальних сюжетів. Вивчення сюжетів з елементами біблійних і світських музичних мотивів у середньовічній та ренесансній візуальній культурі показав, що нечисленні українські зображення мають паралелі з європейськими. Це дає підстави розглядати музичну тему як вагомий культурно-мистецький феномен, наукові студії якого сприятимуть глибшому розумінню особливостей розвитку українського малярства ранньомодерної доби.

## РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ МУЗИКАНТІВ І МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ІКОНОПИСІ УКРАЇНИ XVI СТОЛІТТЯ

У другій половині XV – першій половині XVI ст. відбулася докорінна зміна історико-культурної ситуації на українських землях. Мистецтво змушене було розвиватися за нових обставин, викликаних занепадом інституту князівського правління, адже князівська еліта, що традиційно підтримувала мистецтво, збереглася лише на землях Великого князівства Литовського. Доволі великий вплив живописної традиції Галицько-Волинської держави на іконографічні особливості західноукраїнського іконопису того часу відзначає В. Александрович [2, с. 69].

Ці складні внутрішні обставини розвитку мистецтва співпали із зовнішнім викликом, яким стало падіння Візантії [73, с. 32], проголошення Люблінської унії 1569 р., Берестейської унії 1596 р., спустошливими набігами татар, міграція автохтонного населення у степову зону, антифеодальними повстаннями тощо. Але довгі часи основою української культури, як і в інших країнах Європи, була Церква, яка всіляко намагалась все ж регламентувати та скерувати мистецькі процеси [116, с. 219], тому на розвиток українського пізньосередньовічного іконопису мали вплив як художні традиції середньовічної Києворуської держави, так і безпосередні контакти із західноєвропейськими (романський і готичний стиль) [108, с. 95]. Подібну думку висловлює В. Свенціцька «...проникнення ідей гуманізму і Ренесансу стимулювало утвердження самосвідомості окремої особи, й народу в цілому, активізацію громадської ініціативи. Особливо виразно це проявилось у Львові, в економічному і культурно-політичному житті якого все більшу роль відіграють громадські організації українських міщан» [118, с. 14].

Для сучасних дослідників української церковної спадщини важливий не лише релігійний зміст іконопису, а й численні історико-культурні нашарування. Вони є результатом багатовікового перебування наших земель на перехресті різних культур. Саме тоді починає формуватися іконостас, що підвищує попит

на ікони тощо. Тому залучення певної частини українських земель до складу Польщі дещо посилило взаємозв'язки українського мистецтва із західноєвропейським, що, імовірно, зумовлює поширення світських музичних мотивів у іконописі. Окрім того, В. Александрович доречно вказує на доволі тісні контакти з польськими майстрами у XV ст., наголошуючи на співпраці з культурним осередком Кракова, що становить особливість львівського мистецького середовища майже до початку XVII ст. [2, с. 79].

Це вказує на активізацію в ареалі західноукраїнських земель замовлень творів малярства, спонукання їхнього написання меценатами, духовенством, міщанством. Така практика до помала розвою діяльності осередків живопису у Львові, Перемишлі. Завдяки цьому частково проникала світська музична тема в український церковний живопис. Це підтверджує активний розвиток не лише місцевого малярства й музичної культури. Як вже згадувалося вище, європейська музична тематика у малярстві XVI ст. продовжує розвиток у схемах біблійної іконографії, а також широко існує в інших жанрах. Водночас українська, за спостереженням дослідників, перебуває переважно у межах іконопису.

Якщо коротко окреслити розвиток іконопису в Україні у XVI ст., то в другій його половині тутешнє малярство переживає перехідний період. В іконописі, і загалом у живописі, простежуються певні ренесансні риси й вони частково видозмінюють візантійську іконографію [117, с. 20]. Митці виходять за рамки традиціоналізму, намагаючись звертатися до візуальних джерел у змалюванні навколишньої дійсності. Під впливом ренесансних ідей в іконописі порушувалися застигли візантійські канони та взірці, вносилися елементи реалізму [85, с. 57].

## **2.1. Музичні мотиви як візуалізація біблійних текстів**

Як і у європейських іконографічних схемах музичні інструменти та музиканти вводяться у вітчизняні біблійні сюжети для детальнішої та

правдивішої візуалізації євангельських текстів у сюжетах. У українському іконописі найбільш часто це відбувається у сюжетах «Страшний Суд» і «Різдво». Тут присутні різного роду варіанти представлення музикантів та музичних інструментів. Це свідчить про активізацію творчої уяви малярів, які, використовуючи традиційні схеми, сміливо їх інтерпретували, наповнювали твори реальними та фольклорними та побутовими елементами.

Як ми вже зазначали вище, іконографія Різдва Христового сформувалася передовсім на основі канонічних Євангелій від Луки і Матвія, де розповідалося про пастухів у полі й ангела, який повідомив їм про велику радість. Це потім буде радістю для усіх людяй, а саме звістка про народження Спасителя. Пастухи пішли до Вифлеєму й побачили, що сталося там й потім розповіли про все те, що їм було сказано про цю Дитину [108, с. 40]. «І всі, хто почув, дивувалися тому, що їм пастухи говорили. А Марія оці всі слова зберегла, роздумуючи в своїм серці. Пастухи ж повернулися, прославляючи й хвалячи Бога за все, що почули й побачили, так як їм було сказано» (Лк. 18–20). Іконопис XVI ст. доволі детально, хоч скупими художніми засобами, відтворює ці євангельські рядки. Тому не дивно, що пастухи в цих іконах часто мають при собі музичний інструмент, як атрибут професійної діяльності.

Зародження іконографії «Різдва Христового» припадає на період раннього християнства. Остаточне оформлення іконографічної концепції Різдва Христового відбулося в X–XI ст., для неї характерне площинне компонування, поділене на три горизонтальні яруси. У центрі уваги – Богородиця на ложі, сповите Немовля в яслах, осяяне різдвяною зорею, на тлі гірського пейзажу. До обов'язкових елементів також належать волхви з дарами та пастухи, що прийшли вклонитися Дитині.

Стосовно загальної іконографії розташування пастухів у іконах Ю. Попенюк зазначає наступне: «Справа розташовували сцену “благовіщення пастухам”. Художники обмежувалися зображенням одного пастуха, обов'язковим атрибутом якого був ріг. На рід занять вказували ягнята, які паслися поряд, та одяг (пастуший капелюх із широкими крисами або хутряний

кожух). Фігури пастухів вирізняються позами: може стояти у повний зріст і трубити в ріг або вказувати рукою на зорю, стояти навколішки, вказуючи однією рукою на зорю, а в іншій тримати ріг, сидіти та трубити або вказувати» [108, с. 90]. Тому розглянемо приклади пастухів з музичними інструментами.

На іконі «Різдво Христове зі сценами з життя Марії» з Трушевичів (Рис. 2.1.1) (середина XVI ст.) в правій частині композиції бачимо пастуха у повен ріст, у червоній одежі, охристому капелюсі, що трубить. Він повернений до Богородиці, а інструмент піднятий вгору, до символічного світла віфлеємської зорі й ангелів. Це варіант зображення пастуха-музиканта цілком відповідає ідеї прославлення події народження Христа через музику. Така поза музики й обриси силуета музичного інструмента вказують також на те, що автор притримується більш рідкісної схеми цього сюжету. Значна кількість ікон цього періоду зображають пастухів або без музичного інструмента, або вони тримають його в руці. Варто відзначити також, що червона одежа пастуха в цій сцені є також поширеним фактом, адже таку деталь ми побачимо й у інших зразках XVI ст. навіть якщо пастух не має у руках музичного інструмента.

Ще один приклад зображення пастуха, який грає на музичному інструменті в момент народження Христа знаходимо в іконі з Дальови (Рис. 2.1.2) з середини XVI століття. Ці два зразки об'єднує розташування фігур, а також сама дія, яку виконують пастухи, адже на цій іконі один із них грає на конусовидному та вигнутому інструменті. Майже аналогічним є червоне вбрання пастуха. Вирізняється загалом лише поза, адже на цій композиції він сидить та грає на ріжку (?), підтримуючи його однією рукою.

Інші ікони XVI ст., аналізовані нами, складають більшу частину й зображають пастухів, які тримають музичний інструмент у руках. Це переважно аналогічні інструменти за формою до зазначених вище. Їх традиційно використовували пастухи у своїй повсякденній роботі в той час. Тому тут цей інструмент виступає як розповідний елемент і є фактично частиною амуніції пастуха та вказує, разом із його посохом, на професійну приналежність. Єдине, що за пропорцією та розміром ці інструменти менші,

аніж у тих, які тримають у руках пастухи в момент музикування. Тому можемо припустити, що це були традиційні пастуші інструменти – ріжки. Можливо збільшення розмірів інструментів у окремих іконах було також і способом привернути увагу до постаті, що повідомляє про народження Спасителя та прославляє його.

Вкажемо, що за нашими спостереженнями, немає сталого варіанту як саме пастухи тримають свій музичний інструмент, коли вони не грають на них. Хоч саме місце розміщення їхніх постатей у композиції сюжету в цей час не змінюється – у правій частині зображення ближче до середини, повернутим до Богородиці. Зокрема, у іконі «Різдво Христове» середини XVI ст. (MNK) пастух тримає ріжок у двох руках і підняв їх у молитовній позі (Рис. 2.1.3). Повагу до події навіть висловлює овечка біля нього, яка стала на задні лапи. Ще одна ікона «Різдво Христове» з середини XVI ст. із цього ж музею містить зображення пастушка, що вклякнув на коліна перед Богородицею. Він праву руку підняв у привітальному жесті, а в лівій – тримає чорний пастуший ріжок.

Ікона з Національного музею у Львові з Лопушанки 1580 р. загалом вирізняється композиційно-образним вирішенням (Рис. 2.1.4) [117, с. 32]. Автор пам'ятки створив лаконічні образи з вишуканими силуетами й уписав їх у композицію на основі симетрії в межах традиційної візантійської іконографічної схеми. Щоправда, митець уніс у неї певні елементи реального пейзажу. Маляр традиційне схематичне представлення гору цій іконі замінює майже реальним прикарпатським пейзажем. Такі новації створюють плановість зображення. Автор ікони додає до гірського краєвиду стилізовані польові квіти, залишає у верхній частині півкруглий сегмент неба, але упускає зірку та промені, які були обов'язковим атрибутом у середньовічній композиційній схемі. Фігура пастуха виділяється на охристому фоні зелено-синім одягом і її вдало грайливо підкреслює куш квітів. Пастух, стоячи на колінах, тримає в опущеній лівій руці інструмент подібний на ріжок. Ця ікона загалом вирізняється площинним трактуванням одягу персонажів з яскраво вираженим чорним контуром, що властиво для низки інших малярських пам'яток цього

періоду [108, с. 98]. Сюжет «Різдво Христове» на іконі середини XVI ст. з Калуша (НХМУ) містить також один з різновидів образу пастуха-музиканта із ріжком у руці. Він традиційно розташований у правій середній частині композиції сюжету. Пастух сидить і на колінах лівою рукою тримає музичний інструмент, а правою тягнеться вгору до світла вишесказаної зорі. Прикметно, що аерофон художник зобразив доволі оригінально в кольорі, тому чорний пастуший ріжок тут має декоративні блакитні смуги.

Оригінальними і самобутніми є стилістика та композиція ікони з Радружа, яка датована кінцем XVI ст. Храмова ікона «Різдво Христове» з П'ятницької церкви с. Радруж (тепер територія Польщі, Закерзоння) [96, с. 24] є зразком традиційної композиції візантійського типу (Рис. 2.1.5). Стосовно стилістики цього твору Ю. Попенюк наголошує наступне: «Народний майстер виявив своєрідне художнє бачення у написанні ікони: на насиченому коричневому тлі розкидані силуети темно-зелених дерев, що створює враження орнаментального килиму і робить фактуру мистецького твору оригінальною та неповторною. Автор, мабуть, мав на меті передати ту багату рослинність, вічнозелену природу українських Карпат» [108, с. 99]. Ця пам'ятка кінця XVI ст., попри все вищесказане, має також і не цілком традиційне для цього часу трактування образу пастуха з отарою овець. Він зображений у повний ріст і в динаміці, адже вівчар іде, причому напрям у якому він рухається, є зворотнім від центру ікони. Попередні образи музик-пастухів були звернені до композиційного центру сюжету – постаті Богородиці. А цей пастух зображений власне в момент отримання звістки про народження Ісуса, тому має рефлекторно повернуту вгору і вліво до ангелів. У руках він тримає невеликий інструмент, схожий на сопілку, яка є була традиційним музичним іструментом пастухів. Для цього зображення притаманне умовне трактування одягу, а за допомогою контуру маляр підкреслює силует постатей і предметів. Вони декоративно та ритмічно прочитуються по всій площині силуети дерев. Пригадаємо тут, що найдавніший зразок ікони із цим сюжетом VII–VIII ст. з

монастиря св. Катерини (Рис. 1.3.12) містить власне зображення пастуха із сопілкою, як ікона з Радружа.

Ікони «Страшного суду» виділяються з-поміж інших вітчизняних раритетів XV–XVIII ст. своєю демократичністю. Вони є яскравим свідченням того, що українські іконописці відходили від суто візантійських канонів і підпадали під західноєвропейський мистецький вплив. Прикладом такої культурної багатогранності є варіанти представлення музичних мотивів у цих іконах, зокрема через зображення ангелів-музикантів. Страшносудний сюжет ілюструє біблійне пророцтво про друге пришествя Христа та Суд, який Спаситель буде вершиме над людством. Відповідно фабула такого суду традиційно містить зображення ангелів із трубами.

На українських землях перші фрески цього типу з'явилися в Києві приблизно в XII ст. Такі розписи є в багатьох храмах у їхній західній частині. Стосовно історії цих зображень М. Скоп вказує наступне: «...з XV ст. стає традиційним елементом церковного інтер'єру, займаючи південну стіну. Навпроти, на північній стіні, розміщували зображення Страстей Христових, що разом з іконостасом на східній стіні утворювали єдину змістову та візуальну просторову композицію. Іноді сюжет розташовувався і на західній стіні, поблизу виходу з храму» [122]. Наголошує В. Свенціцька на тому, що у сюжеті Страшного Суду знайшло пластичне втілення вся система середньовічного світогляду про загробне життя, а схема подачі зберігає свій основний стержень протягом століть, лише трохи змінивши форму вислову в окремих деталях [115, с. 232.]. Візуальне вирішення цього сюжету йшло паралельно з виникненням численних поетичних творів народного характеру і є значимим моментом у народних творах про кінець світу [44, с. 77.].

Висновки щодо загальної символічного та дидактичного спрямування сюжету та його композиції робить А. Лесів: «Тут доступно розкривається візія двох шляхів, якими може піти кожен християнин: йти дорогою, що провадить до спасіння і вічного блаженства, або ж віддатися гріху і своїми вчинками за життя занапастити душу і приректи її на пекельні страждання. Ці два полюсні

поняття мають свій спосіб відображення в іконах Страшного Суду, що полягає у випрацюваних прийомах представлення як окремих іконографічних мотивів, так і загалом композиційної побудови ікони» [63, с. 1045]. Ці дві лінії в сюжеті підкреслюється також і за допомогою зображення ангелів та ангелів-музикантів. Тому розглянемо узагальнені приклади розміщення основних сюжетів і залучення в цій традиційній іконографічній схемі ангелів, ангелів-музикантів і музикантів. Загалом композиція сюжету поділяється на кілька горизонтальних реєстрів, симетрично розділених по вертикалі. Водночас іконографія має типові риси, хоч розміщення основних елементів на всіх іконах іноді різняться. Теж іншою є кількість зображених тут ангелів, зокрема тих, що традиційно окреслюються із трубами.

Отже, загальні правила komponування верхнього реєстру такі: ангели згортають сувій-небо (Об'явл. 6:14); ліворуч – Вишній Єрусалим з Ісусом, Богородицею та праведниками біля його брами; у правій верхній частині композиції розміщено Голготський хрест й ангелів, що скидають демонів із небес; під сувоєм часто малюють небесні сили із мандолою, в якій знаходиться Бог Отець або лише з підписом: «Отець» [119]. Тобто праворуч від Христа розташовуються ті мотиви, що пов'язуються з Царством Небесним і праведниками, а ліворуч від Ісуса, як протиставлення, зображені мотиви, пов'язані з пеклом, гріхами, сатаною тощо [63, с. 1045].

Місце, де майже завжди пристуні ангели-музиканти в цьому сюжеті, розташовано у правому краю і там схематично зображено море й землю та називається «Воскресіння мертвих». Море представляють переважно хвилястою формою. Вона нагадує круг, який символічно персоніфікує водну стихію загалом; у ньому зображаються морські створіння (часто можемо зустріти малювання, коли ці істоти виригують тіла людей, яких раніше з'їли), кораблі тощо. Символом Землі в цьому колі служить острів довільної форми, на якому, залежно від фантазії митця, показано місто, могили, звірі тощо. Традиційно цей круг по чотирьох сторонах оточують ангели, які сурмлять у різного типу труби, закликаючи мертвих до Суду (Дан. 12:1-2; Об'явл. 20:13).

Ліва частина ікони зображує Рай, представлений як сад, облямований колом або міцними мурами. У цьому райському куточку знаходяться Богородиця, два ангели та благорозумний розбійник Дисмас. Трохи нижче видно трьох праотців – Авраама, Ісаака та Якова, які тримають на своїх лонах душі праведників. Вхід до Раю охороняє вогняний серафим, а апостол Петро з ключами веде праведників до брами Царства Божого. Поруч із ним зображений «милостивий блудник», чиє милосердя врятувало його від пекельних мук, проте блуд зачинив йому шлях до самого Раю.

Між Небесами й Пеклом точиться боротьба за душу; у цій частині ікони також часто можна зустріти зображення музик (чорт-музикант, цар Давид-музикант, грішник-музикант тощо). Тут зображено смерть грішника й успіння праведника. Грішник оточений чортами, біля яких знаходиться Смерть – скелет або зігниле тіло, що тримає косу, меч, клепсидру і/або сільськогосподарські знаряддя – граблі, вила, лопату та ін. [122]. Праведник засинає в оточенні ангелів. Йому грає, зазвичай, на лютні чи кобзі цар Давид. Причому у візантійських зразках він грав на гуслах або на лірі, а у російських грає виключно на гуслах [60, с. 33].

Таким чином цей сюжет має доволі багато персонажів із музичними інструментами. На них грають у різних сценах ангели, чорти, біблійський Цар Давид. При цьому музичні інструменти з райських сюжетів не зникли, тож забарвлення їхнього звучання (позитивне чи негативне) залежало від мети його застосування. На цьому слушно наголошують мистецтвознавці. Вони вказують, що «благочестивість» чи «неблагочестивість» музичного дозвілля ідентифікується залежно від контексту зображення в страшносудних іконах. Тут важливими є місця та особи, які виконують музику: гра Царя Давида – шляхетна, а музика дударя в шинку – нешляхетна; ангел-музикант із трубою, – це позитивний образ, а диявол, який трубить на подібному аерофоні, – негативний [48, с. 121].

Якщо детальніше розглядати сцену «Воскресіння мертвих», де фігурують ангели-музиканти, то вкажемо, що традиція зображати цих посланців із

трубами походить із Візантії. На чи не найстарішій синайській іконі з XII ст. із розгорнутим сюжетом Страшного суду внизу зображені два янголи у світлих довгих оджах із великими крилами. Божі посланці стоять та грають на довгих трубах. Те, що інструменти, можливо, виготовлені з кори дерева або рогу, указують поперечні перетинки й конусоподібна форма інструменту. Ця візантійська традиція поширилася на українські землі, адже в наших іконах починаючи з XV ст. зустрічаємо ангелів-трубачів [60, с. 32].

Варіанти ікон XVI ст. (с. Мшана (Рис. 2.1.6), с. Ванівка (Рис. 2.1.7) , с. Велика Лінина (Рис. 2.1.8), Вільшаниця (Рис. 2.1.9) та інші), мають зображення чотирьох ангелів-трубачів, які трублять коло символічної кулеподібної Землі та Води з чотирьох протилежних кінців світу та, таким чином, сповіщають про його кінець. Художники по-різному та на свій розсуд трактували цю маленьку сцену. Так, ангели в іконах із сіл Ванівки, Долини летять і трублять, а ангели у пам'ятках із Мшаної та Великої Лінини сидять на краю символічної землі й трублять. Ікона з с. Вовче має поєднання літаючих і сидячих ангелів-музикантів. У пам'ятці із Малої Горожанки два ангели-трубачі зображені лише наполовину фігури (Рис. 2.1.10)

Цілий ряд страшносудних ікон зображають сцену «Воскресіння мертвих» без використання кулеподібної символічної композиції Землі й Води. Відповідно, невідомі українські митці часто пристосовують ці зображення у довільну форму, як це, до прикладу, зроблено в зразку із с. Трушевичі (у трикутній формі вміщено Землю з тваринами, а в ній у складному неправильному восьмикутнику представлено Воду). Зауважимо, що тут присутні тільки три ангели-музиканти й ця кількість, імовірно, обумовлена композиційним розміщенням сцени. Отже, варіативність композиції цього зображення в українських іконописних зразках стосується кількості ангелів. Одні нагадують синайський зразок, тому двох літаючих небесних посланців зустрічаємо на іконах XVI ст. із сіл Довге, Сухий Потік, Станія, Трушевичі. Цей сюжет інколи відсутній і ангели-трубачі пересуваються у центр композиції, як в зразку із села Мала Горожанка

(XVI ст.), де ангели-музиканти зображені під терезами, що зважують добрі та погані людські вчинки [60, с. 32].

При розгляді традицію візуального представлення одягу ангелів у різноманітних сюжетах, то варто наголосити, що у православній традиції ангельська ноша найчастіше може складатися з хітона (довгої підпоясаної сорочки з рукавам), гіматія (плащ, який накидається поверх хітона), лори (драперія, яка складається з декількох частин, що звисають), догматики (довгий одяг, що нагадує рясу). Письмові біблійні згадки вказують, що ангели зазвичай убрані у світлий одяг. Важливими також є кольори представлення цього одягу. Так зустрічаються у іконописі переважно червоні, зелені, сині, білі варіанти одягу ангелів або ж їх комбінації. Ці барви одягу не випадкові, адже, як і більшість елементів іконопису, несуть символічне значення: червоний колір може символізувати жертвність та мучеництво, зелений – життя та оновлення, синій – небесне, божественне, білий – чистота, світло. Ангели одягнені часто у білі, зелені та червоні шати – кольори Віри, Надії та Любові [108, с. 91]. Іконографічні особливості візуалізації ангелів можуть мінятися в залежності від часу створення, регіону, а в одному сюжеті нерідко можуть бути представлені ангели в різних варіантах одягу та його кольору.

Зосередимося коротко на вирішенні одягу цих небесних сил у представленні сцени «Воскресіння мертвих». У ванівській іконі всі чотири ангели мають різний колір вбрання (туніки) яке чітко вказує на певний символізм: червоний – жертвність і мучеництво, зелений – життя та оновлення, синій – небесне, божественне, білий (на цій пам'ятці світло-охристий) – чистота, світло. Ікона з Мшаної має подібне вирішення за виключенням, що замість ангела у білій одягу маємо ангела в рожевій туніці. Зразко з с. Вовче має ангелів-музикантів у хітонах і гіматіях різних кольорів: два вбрані в червоний хітон, білий гіматій, а інші два у білий хітон та червоний гіматій.

Не менш важливо є описати зображення труб, на яких грають ангели в цьому сюжеті. Ті, що із сурмами сповіщають людству про осіб, які будуть прославлені чи покарані. Якщо говорити про зображення інструментів, на яких

грають такі небесні вісники, то можемо стверджувати, що вони на цих зображеннях також різняться впродовж століть. Аналізуючи ранні зображення таких сцен, мистецтвознавці вказують, що ангели грають на священному єврейському інструменті шофар (який виготовляють з рогу тварини), тому такий аерофон з'являється в християнській іконографії на початку XI ст. й до XV ст. включно зображається доволі правдоподібно [175, с. 61–62]. Далі різноманітність музичних інструментів перестає співвідноситися із шофаром і стають більше подібні на існуючі у той час труби [175, с. 61–62].

Схематичність зображень українських ікон Страшного суду не дає можливості з великою точністю ідентифікувати який саме духовий інструмент зображено. Можемо лише охарактеризувати їх основні візуальні параметри інструментів та зробити загальні припущення щодо типів труб. Отже, рівні конусовидні труби з невеликою різницею між верхнім і нижнім діаметром та невеликої або середньої довжини зображені на іконах із сіл Ванівка, Мшана, Долина, Мала Горожанка. Можемо припускати, що це зображені інструменти з групи так званих натуральних труб, адже ще за часів античності вміли виготовляти трубу із цільного листа металу. Такого типу аерофони з давньої пори використовувалися доволі часто з різною метою (у військових цілях для передачі сигналів, на міських святах, на лицарських турнірах, для оповіщення про час, на міських вежах для повідомлення про прибуття важливих гостей, напад ворога тощо).

Подібні інструменти, але з вигином по всій довжині (такий вигляд набули інструменти вже з часу пізнього Середньовіччя), відтворені в руках ангелів-музикантів у творах з сіл Велика Лінина, Вовче, Вільшаниця, Станіля (Рис. 2.1.11) тощо. Важливо також вказати, що сам звук труби часом візуалізують за допомогою дрібних хвилястих графічних ліній, які виходять із неї. Це спостерігаємо на іконі із с. Велика Лінина. Зауважимо, що зображення на цьому зразку вирізняється особливою вишуканою декоративною графічністю.

Окрім ангелів на страшносудних іконах XVI ст. можна зустріти інших музикантів. Часто в сцені, яка ілюструє біблійну розповідь про Бідного Лазаря відтворено музиканта, яким є Цар Давид (зазвичай він музикою супроводжує цього праведника). За текстом притчі Лазар помирає на землі під звуки музики псалмоспівця Давида, а поряд із ним ангелами, які прийшли забрати душу цього стражденного чоловіка. Тому можемо говорити, що ж у випадках зображення сурмлінням ангелів і гри Царя Давида ми маємо теологію музикування, яка не пов'язана з веселощами, а несе трансцендентний сенс [25, с. 185]. Українські митці XVI ст. не завжди включали у цей сюжет Царя Давида. Однак є багато ікон у іконографічну схему яких уведено цього біблійного музиканта. В українському іконописі його традиційно подають як царя та пророка.

Образ Давида-музиканта із лютнею зображений на іконах XVI ст., зокрема тих, що походять із Долини (Рис. 2.1.12), Довгого, Сухого Потoku, Малої Горожанки, Руської-Бистрої, Раделичів, Багнуватого, Кам'янки-Бузької, Станілі, Трушевичів, Великого та Вільшаниці [60, с. 34]. Лютня символізує високий статус царепророка й у XVI–XVII ст. збігається із розквітом мистецтва гри на ній у тогочасній Європі, а серед відомих різновидів цього хордофону в XVI ст. популярні дискантова – пандура й низька – торбан [112, с. 299].

У своїй розвідці стосовно кобзоподібних інструментів у руках Царя Давида Б. Жеплинський в свою чергу відзначає наступне: «Вказані сакральні твори, на яких зображені народні музичні інструменти, безперечно, можуть служити допоміжними джерелами для вивчення інструментарію народних музик Галичини і, зокрема, Бойківщини того часу. Особливо цікаво, що на вказаних іконах знаходимо кобзоподібні інструменти, хоч існувала точка зору, що кобзарське мистецтво не було характерним для західних областей України, а кобза-бандура на Бойківщині не була поширеною. Картини страшних судів вказують на протилежне. Фрагменти цих картин, на яких цар Давид грає не на традиційній кифарі чи лірі, а тримає в руках кобзоподібний інструмент,

свідчить про те, що кобза-бандура була в Галичині, і, зокрема, на Бойківщині відома вже у XVI–XVII ст.» [33, с. 33–34] .

Доказом цього є ікона «Страшний суд» 1560-х років із Долини, яка в останньому реєстрі має сцени пов'язані з вічною мукою для грішників. Водночас бачимо поряд сцену з притчі про багача й Лазаря. Так, Лазар лежить на шматку землі, а поряд із ним багач на дорогому ліжку, але коло нього чорти. Позаду Лазаря розташовано три стоячі фігури – два ангели, а посередині Давид-музикант. Він у червоному царському плащі, на голові корона, грає на лютні, повернутий вправо. Музикує правою рукою на струнах, лівою притискає гриф. Корпус інструмента майже круглої форми, має довгий гриф, решта деталей важко роздивитися за існуючими зображеннями. Попри деталізацію обличчя та корони в постаті, інструмент і руки музиканта маляр подав доволі схематично. Припускає Л. Григорак, що музика грає на рідкісному для України західноєвропейському струнно-щипковому інструменті цистрі, відомому з XV ст. [25, с. 182].

Музикант Давид у іконі із Сухого Потоку (Рис. 2.1.13) зображений у традиційний спосіб: похилого віку, із короткою сивою бородою та хвилястим волоссям. Він сидить близько коло тіла Лазаря, одягнений у царські одежі, а на голові у нього корона. Грає на лютні та тримає її фактично вертикально, це може бути зумовлено маленькою площею ікони, що відводилася для його постаті музики. Сам інструмент зображено схематично: дві струни, чотири кілковидні механізми для їхнього налаштування, витягнутий сльозоподібний корпус і тому це також може бути різновид лютні – цистра.

На ікони із с. Мала Горожанка у правій середній частині композиції розміщено зображення музиканта Царя Давида. Він художником відтворений дещо по іншому, аніж у попередніх прикладах. У цій іконі серед сцени Пекла, привертає увагу вогняна ріка. Вона починається з пащі чудовиська, а з неї вилазить змії, який хапає за ногу Адама. Давид сидить на троні фактично в межах вогняного потоку, що вивергається з пащі геєни і своєю музикою, як міркують, символічно відганяє сили зла. Музикант у короні та червоній одежі

сидить і грає на лютні. Він її тримає на колінах, правою рукою перебирає струни, а лівою їх притискає до грифа. Лютня має корпус круглої форми та доволі довгий гриф; кількість струн автором твору не деталізовано. Імовірно, як вважають мистецтвознавці, що цар Давид із великогогороджанської ікони грає на пандурі [25, с. 182].

Більш ретельно пропрацьовано постать Давида-музиканта в іконі «Страшний суд», яка датована 1587 р., із Кам'янки-Бузької (Рис. 2.1.14). Із каміння та землі вибудовує маляр доволі високе ложе для Лазаря, що дозволяє розташувати його тіло у напівлежачій позі. До нього два ангели нагнулися. Спереду стоїть серед квітів Цар Давид і грає на лютні. Майстерність художника дозволила притриматися канонічного вигляду Давида, адже він має розкішну дорогоцінну корону, густу бороду й кучеряве сиве волосся. Окрім того, детально промальовані царські шати, що декоровані вишуканим орнаментом на рукавах, а також накинутий на плечах плащ. Максимально природньою видається й поза музиканта, адже він тримає лютню точно як і нині б це робили професійні музики. Корпус лютні овальний, декорований орнаментом по товщині, повернутий відповідно до руху тіла та перспективи, тому ми можемо бачити струни, місце їхнього кріплення до деки, форму грифу, правдиво відображено поворот кілкового механізму. Тобто в руках Царя Давида реальна лютня, яка побутувала в Європі у XV–XVI столітті. Розташування пальців рук також відповідає тому, як грають на такому інструменті.

Має Б. Жеплинський свій погляд на типи інструментів у зображеннях Царя Давида на страшносудних іконах XVI ст.: «На картині XVI ст. <...> намальований цар Давид у народному стилі з кобзоподібним інструментом у руках. Він більше нагадує народного співця – кобзаря, аніж царя. У такій же манері зображений цар Давид і на інших, цитованих тут картинах. Так, якщо на картині страшного суду XVI ст. яка надійшла в музей у 1924 році із села Раделичі (тепер Миколаївський район на Львівщині) цар Давид, який грає не на традиційній кифарі, а на кобзоподібному інструменті, на голові має традиційну царську корону і німб-саяво святого над головою, то на інших картинах

пізнішого часу, наприклад, на картині <...> цар Давид зображений із кобзоподібним інструментом у руках, у царській короні, але вже без сйиванімбу над головою. <...> На картині XVI ст. із села Багновате <...> із села Вільшаниця (Яворівський район), придбаної для музею Свенціцьким під час експедиції в 1936 році, цар Давид зображений у вигляді народного співця-музики, який не має ні корони, ні сйива-німба над головою і грає на народному інструменті кобзі-бандурі» [33, с.34].

Про варіант зображення Давида-музиканта повідомляє Л. Садова, при описі ікону середини XVI ст. із с. Торзо (сучасна Словаччина. Музей Української культури, м. Свидник) він грає на квінтерні (попереднику гітари), [112, с.300]. Таким чином, сюжет притчі про бідного Лазаря відтворений майже на всіх страшносудних іконах, а на двох третинах їх із першого століття ранньомодерного часу вміщено біблійного музиканта Давида [58, с.33], причому типи лютнеподібних інструментів на цих зображеннях дослідники ідентифікують по-різному.

Тому зауважимо, що українські малярі XVI ст. у роботах переважно більш творчо підходять до ідентифікації царя-Давида як музики. Гусли, кіннори, арфи у цей час замінюються на прототип лютні, яка була тоді популярною. Можна вважати це національною іконографічною особливістю втілення образу Царя Давида з лютнеподібним музичним інструментом у таких іконах. При порівнянні ці зображення на українських та російських іконах І. Кузьмінський та М. Федак дійшли наступних висновків: «... на російських зразках цар Давид зображений виключно із шоломоподібним псалтирем (гуслами)» [60, с.33]. Тому лютня в українських іконах указує на європейську традицію, адже починаючи з Ренесансу, існує поділ музичних інструментів за певною ієрархією, яка ділить їх на «шляхетні» та «нешляхетні». На переконання Л. Садової: «До перших належали спінет, орган, окремі види високих віол, арфа, псалтеріум, труба і лютня. Скрипки, басолі, ударні, різноманітні духові – повздовжні флейти, сопілки, шалмаї, поммери, бомбарди, цинки, тромбони, волинки та ін. – вважали нешляхетними»

[112, с.299]. Прототипи образу Царя Давида з лютнею простежуються у румунських зразках поблизу Сучави (колишня столиця Молдавського князівства). Дослідження актових документів Волині другої половини XVI ст. показує, що європейська лютня та турецька кобза були популярними музичними інструментами того часу [60, с.34]. Тому логічною бачиться поява цього інструменту на заміну традиційному кіннору в руках Давида-псалмоспівця. Тут варто зазначити, що цей факт може бути також аргументом у дискусіях, які тривають впродовж десятиліть серед істориків музики та органологів, про те, на якому інструменті грає Козак Мамай.

Варто в продовження цієї думки також тут наголосити й на особливостях побутування кобзарів, які виконували релігійні твори, вказані Б. Жеплинським : «... не дивно, що народні малярі замість царя Давида могли рисувати народних псалмоспівців свого регіону, з якими вони зустрічалися, чи яких бачили на ярмарках і які грали на кобзоподібних інструментах (кобзах чи бандурах). Таким чином вказані картини страшних судів становлять цінний матеріал не тільки для дослідження кобзоподібних інструментів, але й можуть служити джерелом підтвердження гіпотези, що кобза-бандура вже в XVI ст. була добре відома в Галичині, зокрема на Прикарпатті і Бойківщині, як український народний інструмент. Цю гіпотезу висували і відстоювали такі визначні бандуристи, як Гнат Хоткевич, Юрій Сінгалеви́ч та інші. Її підтримував і Ярослав Шуст. Як висновок, можемо стверджувати, що картини страшних судів, як і інші твори сакрального мистецтва, є цінними джерелами для народознавчих та музикознавчих досліджень, об'єктами для більш глибоких та всесторонніх вивчень» [33, с.34]. Таким чином, ікони «Страшний Суд» мають чимало персонажів із музичними інструментами, ангелів музикантів, біблійського музиканта Царя Давида, які добре відображають варіації «божественної» музики часу Середньовіччя. Водночас вони додатково емоційно акцентують на двох шляхах християнина (до вічного блаженства чи до пекельних страждань). Попри широкий спектр музичних мотивів їхньої

суттєвої типізації в старшносудній іконографії «божественних» музик впродовж XVI ст. не відбулося.

## **2.2. Елементи світської музичної культури в іконописі**

Попри домінування церковного малярства світські побутові мотиви пробивають собі шлях у візуальні пам'ятки того часу. Серед них є частка музичних замальовок тогочасного побуту. Це й не дивно, адже в українській музиці окрім народних жанрів (дум, пісень), церковного співу (новогрецькі й балканослов'янські наспіви), де з'явилися елементи новаторства в ірмолоїному співі, суттєво зросла роль інструментальної музики (магістратські музики, музичні цехи). Такі явища засвідчували перехід до нових художніх систем. Це знайшло відображення в живописі, адже українські малярі завжди творчо підходили до вирішення його канонічних іконографічних схем.

Це неодноразово підкреслювали ряд мистецтвознавців, зокрема В. Свенціцька наголошувала: «...живий творчий геній кожного народу, й зокрема українського, знаходив шляхи й форми вияву своєї творчої волі, аби втілити свої етичні й естетичні ідеали. Майстри з народу, незважаючи на суворі заборони, навіть переслідування, наснажували традиційний, позачасовий зміст релігійних міфів щоденним змістом, виказували свої думки, своє світовідчуття. Безперечно, основою розвитку кожного професійного мистецтва є народне мистецтво, що його коріння сягає в сиву глибіню сторіч» [116, с.219]

За масштабом різнохарактерних сцен в одній і тій же іконі до сюжету «Страшний суд» у XVI ст. подібні великі ікони «Страсті Христові». Традиційно страсті розміщувалися в храмах на північні стіні, а пасійні ікони на західній або ж північній стінах [16, с.43]. Ікону «Страсті Христові» з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста датують серединою XVI ст., вона має у одному з клейм музичний мотив. Стосовно авторства та засобів художнього виразу цієї ікони Л. Міляєвою стверджує наступне: «Яскравий колорит Страстей є незвичним. Побудований на поєднанні кольорів із золотом або золотавою

вохрою в золотистому оточенні, він здається дзвінким і чистим, створюючи вишукану, благородну гаму. Деякі клейма іконографічно й стилістично близькі до ікон празникового ряду з Потелича, хоча останні поступаються їм у витонченості колориту і в компонованні. Особливої уваги заслуговують написи над кожним клеймом, які виконані білилом і майже не читаються на відстані. Це євангельські тексти Страстей Господніх, які виходять за межі звичайних назв сюжетів. У потелицьких і дрогобицьких творах особливо багато спільного, вони споріднені не тільки манерою виконання й образами, відчувається, що вони створювались однією майстернею в один час» [79, с.31]. На думку Л. Скопа та Л. Садової ікона виконана одним з провідних іконописців регіону Федуском маляром із Самбора [111, с.43].

Ікона складається з 24 сюжетів, які розташовані навколо «Розп'яття». На одному з клейм є іконографічний сюжет «Радуйся, Царю Юдейський» або «Наруга» (Рис. 2.2.1), де фізичними та моральними катами Спасителя виступають, на думку Л. Садової, блазні-музиканти та акробати [111, с.43]. Цікаво, що сцена «Наруга над Христом», яка за євангельськими текстами йде після «Бичування», містить у цій пам'ятці доволі несподіваних персонажів з музичними інструментами. Обабіч Христа, який сидить у центрі з терновим вінком на голові та в червоному плащі, зображені симетрично дві фігури чоловіків із великими чорними вигнутими духовими інструментами. Ми маємо тут ілюстрацію моменту осміяння, яке відбувається після того, як римський намісник Понтій Пилат ухвалив рішення про розп'яття. В євангельських текстах говориться про те, що Йому дали в руку палицю замість скіпетра і глузували з Нього, стаючи на коліна кричали: «Радуйся, Царю Юдейський!», плювали на Нього та били Його палицею по голові. Вказівок у цих текстах про музикування чи танці немає.

Тут варто вдатися до розгляду подібних більш ранніх зразків XIV ст. з балканських країн, які описує Е. Русу [184, с.60–65]. Ми бачимо подібні зображення у розписах з церкви Святого Миколая Орфануса в Салоніках (Греція), церкви Святого Георгія з Старого Нагорчїно (Північна Македонія). У

цих пам'ятках у сцені наруги присутні власне римські воїни-музиканти, а вже в румунських зразках із церкви Святого Миколая в монастирі його імені у м. Белінешть поблизу Сучави початку XVI ст. та інших тогочасних творах ми бачимо довкола Христа у цій сцені, власне, блазнів, музикантів і танцюристів [184, с.60–65].

Тому не випадково маляр Федуско вирішує зобразити для вияву швидкоплинного тріумфу над безсилою постаттю Спасителя не воїнів. Стверджується, що в цьому іконографічному сюжеті присутні музики-блазні, які катують Христа гучними звуками, зазвичай за допомогою ударних і духових інструментів [112, с.301]. Отже, образи музикантів-блазнів із трубами та литаврами (або цимбалами, барабанами), імовірно потрапили до України через балканські впливи. Про побутування багатьох таких варіантів сцени «Наруга над Христом» у розписах та іконах Молдови й Румунії пише у своїй праці Е. Русу й доречно наводить у тексті теж численні приклади з Греції, Македонії [184, с.60–65]. Зауважимо, що зразки, які подає дослідник, візуалізують нам музик і танцівників для підкреслення жорстокості висміювання. Причому труби, які використовують музики, здебільшого рівні за формою з невеликим розширенням в кінці.

У лівому нижньому кутку сцени зображені також литаври-тумбаласи, в які щосили вдаряє довбиш, а його постать зігнута від натуги й старання. У дрогобицькому варіанті композиції використані, на думку Л. Садової, такі духові інструменти: «Музиканти щодуху дмуть у два величезні “половинні” роги, видобуваючи гучний низький грубий звук. Такі інструменти, як правило, виготовлялися з буйволячих рогів, і ще в стародавні часи використовувались європейськими народами у тих випадках, коли виникала необхідність у сигналі, що переважав по силі людський голос» [112, с.43]. З нижнього кінця лівого рогу автор ікони висуває зміїне жало, яке є символічним елементом. Це ніби додатково жорстоко катує Христа, бо інфразвуки низькочастотних тембрів здатні негативно впливати на психіку людини, руйнувати її волю, викликати почуття страху, паніку, а тривалі рівномірно-монотонні удари тулумбаса мають

гіпнотичну дію, в результаті якої людина може підкоритися чужій волі, втратити контроль за своїми діями [112, с.44]. Зауважимо принагідно наявність ще одного клейма із сюжетом «Наруга над Христом» з танцюристами та бубном у іконі «Страсті Христові» 1593 р. [97, с.65]. Як і в попередньому прикладі на фоні символічного міста довкола стовпа відбувається сцен наруги на Христом, а три персонажі довкола Спасителя танцюють, у лівому нижньому куті є музикант з бубном, який він тримає в руках.

Ще один сюжет у іконах «Страсті Христові» у XVI ст. інколи містив воїнів із сурмами. Сцена «Розбійників ведуть на розп'яття» загалом є безпосереднім продовженням розповіді «Несіння хреста» («Хресна дорога») й не завжди виділяється окремо. Вона готує глядача до кульмінаційної сцени – Розп'яття, де розбійники постануть по обидва боки від Спасителя. Ікони з сіл Звижень та Жогатин (обидві зберігаються у НМЛ) містять внизу таке зображення. На них ми бачимо праворуч воїна, що сурмить у ріжок (Рис. 2.2.2, Рис. 2.2.3). В обидвох сюжетах воїни у амуніції, розвернуті у ліву сторону, а ріжок чорного кольору. Це є ще одним варіантом включення реальної музичної сцени у іконографію багатосюжетної ікони.

Однією з найяскравіших та емоційних місця подачі побутових музичних мотивів у страшносудних сюжетах є Пекло. Тут негативні персонажі часто грають на музичних інструментах. Причому це як традиційні господарі пекла – чорти, так і грішники-музиканти, які туди потрапляють. В іконографії пекла у цьому сюжеті часто зустрічається зображення шинку. У ньому можна прослідкувати реальні особливості народних розваг, тому там бачимо зображення реальних музикантів-грішників. Вони представляють тему «неблагочестивого дозвілля». У час написання таких робіт розширювався перелік осіб, причетних до подібних негативних діянь. Це вказує на урізноманітнення повсякденного життя, поступове збільшення вільного часу, що є закономірним наслідком економічного поступу [25, с.179]. Тому в уявленні українського суспільства XVI ст. багато гріхів пов'язувалося з шинком, алкоголем, сварками, бійками. Окрім того, поширювалася мода на

танці під музику. Таке «неблагочестиве дозвілля» асоціюється з грішниками до яких включають дударів-музикантів і танцюристів.

Доволі вільне трактування митцями сцен пекла в Страшному суді є способом перенесення реальної побутової музичної культури того часу в іконопис. Це зумовлено особливостями суспільного життя, що вдало виокремлює історикиня А. Григорак, яка через зразки іконопису досліджує світоглядні орієнтири українського соціуму XV–XVIII ст.: «Релігійна ментальність досліджуваного періоду, особливо на початку, ще значною мірою спиралася на середньовічний канон. Останній практично не допускав розваг на дозвіллі: вони підлягали засудженню, а тих, хто витрачав на це час, сприймали як одну з категорій грішників. Усе це віддзеркалилось і на українській страшносудній іконі досліджуваного періоду. Ті, чиї гріхи можна віднести до “неблагочестивого дозвілля”, на українських іконах Страшного Суду найчастіше згруповані знизу композиції, де події розгортаються навколо шинку та його відвідувачів. Це чітко відповідає реаліям того періоду, коли суспільні низи проводили вільний час саме в шинках, оскільки останні були не лише місцем продажу алкоголю продукції, але й узаконеним місцем велелюдних зібрань. Також шинки виконували роль заїжджих дворів, місць укладання дрібних майнових угод, відправи судових засідань тощо» [25, с.172–173]. Але попри це, водночас, відбувається усталення ролі шинку як місця проведення вільного часу, а центр композиції у шинку на страшносудних іконах утілює зображення корчмарки, навколо якої збираються інші персонажі, зокрема й музиканти.

В українському фольклорі нечиста сила та музика мають складні й суперечливі стосунки, чому є багато підтверджень. Звук сопілки, дзвонів, тобто певний тип музики, вважалися дієвим засобом захисту від злих духів і про це є багато свідчень у переказах, казках тощо. Колядки, щедрівки й інші календарно-обрядові пісні мали також захисну функцію від негативних персонажів. З іншого боку в тих самих текстах і різна нечисть могла бути джерелом дивних, звабливих або шкідливих мелодій. Часто чорт у фольклорі

зображується майстерним музикантом, який грає на скрипці. Він з'являється перед людиною, яка бажає стати чудовим музикантом, пропонує укласти угоду й обміняти талант на душу. Тому сцени в шинку були джерелом для продовження різних фольклорних уявлень про музикування в пеклі, хоч на іконах XVI ст. все ж рідко можна зустріти зображення нечистої сили з музичними інструментами. На цьому справедливо наголошує І. Кузьмінський : «...у найдавнішому корпусі українських ікон Страшного суду, який налічує понад 20 зразків кінця XVI–XVII століття, ці персонажі зображені з музичними інструментами лише в окремих випадках» [60, с.33].

Отже, в пам'ятках XVI ст. маємо небагато прикладів того, що нечиста сила музикує. Як приклад наведемо ікону із с. Раделичі. Тут бачимо крилатого демона, який грає на духовому інструменті. За формою він нагадує повздожну флейту. Коло цього персонажа на іконі можна побачити напис «Діявол на свої грішники трубит». Зразок «Страшного суду» з с. Велика Лінина (Рис. 2.1.8.) має оригінальне вирішення сцени «Воскресіння мертвих», де зображено не лише чотирьох ангелів з трубами, а й численних представників тваринного світу, дві величезні риби тощо. Неподалік них намальовано чорта (чи іншу нечисть), який направляється до вогняного потоку, що вивергається з пащі геєни та грає «на популярному у пізньосередньовічній Європі різновиді дуди» [60, с.33]. Чорт тут фактично обмотаний у верхній частині фігури світлими трубками різних об'ємів. Це й не дивно, адже інструмент дуда (коза) перекладається як «труба-сечовий міхур» і складається з декількох трубок. Вони кріпляться до торби чи міхура з повітрям, має ігрові отвори і на цьому аерофоні можна виконувати нескладні мелодії. Інші трубки завдяки натисканню на торбу, безперервно видають монотонний низький звук. Він служить тлом для мелодії.

Власне «коза» або «дуда» дозволяє нам логічно перейти до ще одних персонажів-музик, які неодноразово зображуються в такого типу іконах. Тому це вже не ілюстрація біблійної розповіді, а відтворення реальних осіб – музикантів із корчм. Варто пояснити, чому цим особам відводилося провідне

місце в пеклі й чому власне у цей час такі персонажі ставали його героями. Значення шинка та корчми, як громадських місць трансформувалося, і варто вказати зауваження А. Григорак: «...шинок і корчма – це не те саме місце. До XVI ст. корчма була закладом тверезого дозвілля, осередком спілкування і обговорення новин. Справді, в реаліях прикарпатського села XIV–XV ст. корчма відігравала роль місцевої «ратуші», місця сходу членів громади» [25, с.177]. Але з XVI ст. суспільне ставлення до корчми трансформувалося, бо на східнослов'янських землях поширився алкогольний напій з денатурованого виноградного спирту. Відповідно корчми побутували на галицьких землях переважно в селах, а на Гетьманщині й по містах [25, с.177]. Ці зміни позначилися в зображеннях страшносудних іконах. До прикладу, на зразках XV ст. із сіл Поляни, Мшанця бачимо лише постать корчмарки серед грішників, а вже на іконах XVI ст. для персонажів у шинку окреслили окрему композицію. Серед них є намальовані музики.

Такі музиканти, як зауважують мистецтвознавці, вперше зафіксовані на десяти пам'ятках XVI століття. Це чи не половина їхньої загальної кількості. Фактично в окремих іконах маємо завершену музичну сцену, подібну до тих, які виокремлюються в окремий підвид побутового жанру в європейському світському малярстві XV–XVI ст. Ці персонажі не мають усталеної іконографічної схеми подачі, тому у різних іконах мають свої особливості. Це й не дивно, адже прототипами для музикантів стають реальні особи з навколишнього оточення маляра та його власного уявлення про те, що і як відбувається в пеклі. Тому ці тематичні музичні сценки різняться між собою.

Автор ікони із с. Трушевичів 1590 р. (Рис. 2.2.4) трактує сцену як таку, що до реальної корчмарки приходять грішники, які вже потрапили в пекло і там певний час перебувають. За шинквасом, на якому стоїть бочка з алкоголем (підписано «бочка з пивом»), біля одягненої шинкарки стоїть оголений дудар, а підпис «Дуда» знаходиться коло його голови. Зображуючи шинкарку іконописці хотіли засвідчити її негативну роль. Ці жінки продавали алкоголь і

ставали в суспільстві символами здирства через лихварство, доводили багатьох людей до цілковитого зубожіння.

Тут важливо вказати той факт, що дослідження І. Кузьмінським історичних документів XVI ст. Волинського, Руського, Київського та Подільського воєводств дало можливість стверджувати, що дударі були найпопулярнішими музикантами того часу, а окрім них серед музик присутні скрипалі на іконах Страшного суду [60, с.35]. Особливістю трушевицької ікони є відтворення постатей з доволі великою деталізацією. Приміром простеньким орнаментом декоровано головний убір, сорочку та фартушок шинкарки, її постать подана в типовій позі, адже вона подає гостям чарку. Її обіймає ззаду чорт, а подібний йому знаходиться позаду дударя. Розташування чортів говорить про особливий інтерес до цих персон у пеклі.

Музикант зображений навпроти жінки, дуже близько до неї, виглядає так, що власне для неї й призначається музика, яку він грає. Оголене тіло дударя художник подає доволі спрощено, однак сам інструмент він суттєво деталізує. Виділяються чорні силуети двох вигнутих труб із розширенням до кінця, волохата торба інструмента накинута довкола торса музиканта та детально промальована. Біля цих двох персонажів показано й трьох інших грішників з відповідними підписами. Із цього приводу А. Григорак зауважує, що розширення кола персонажів, пов'язаних із гріхом і пеклом, є однією з тенденцій розвитку української іконографії Страшного Суду з XVI ст., тому кількість персонажів, пов'язаних із гріхами «неблагочестивого дозвілля», суттєво зростає [25, с.175].

Такого типу сюжети зустрічаємо на іконах із сіл Довге, Мала Горожанка, Вовче (Рис. 2.2.5). Суть цього сюжету переважно не змінюється, міняються деталі та місце розміщення. На іконі із с. Вовче можемо бачити двох дударів. Один у сцені з корчмою, а другий ситить на голові Вельзевула. Зауважимо, що на тому місці інколи поміщають чорта із музичним інструментом.

Пам'ятка із с. Вільшаниця (Рис. 2.1.9) має зображення дударя-музиканта в пеклі в оточенні інших грішників та шинкарки. Причому специфіка гріхів,

які зображені на страшносудних іконах, відтворює явища, що в тогочасному суспільстві сприймали найбільш поширеними гріхами (звинувачення в крадіжках, пияцтві, бійках, подружніх зрадах і розпусті) [25, с.176]. Шинкарка також присутня, але сидить подалі за столом. Її в цій сцені зображено в одязі тих часів, що відповідає останній моді Східної Галичини: у довгу червону безрукавку, сукню та білий фартух із декоративним орнаментом [136, с.73]. Л. Григорак так описує цю постать на подібних іконах: «Під сукнею жінка має світлу сорочку з пишними манжетами і коміром. Поверх сукні – чорний корсаж. На голові в неї того самого кольору головний убір, котрий ми ідентифікували з певною мірою вірогідності як очіпок. На ногах – постолі. Відповідно, це був костюм доволі заможної особи, що опосередковано вказувало на прибутковість шинкарської справи. І це засвідчували й інші зображення корчмарок/шинкарок» [25, с.189].

Більш простіше подано подібний сюжет у іконі з с. Горожанка (Рис. 2.1.10.), де коло круглого столу справа стоїть шинкарка з чортом, а зліва намальовано голого дударя, який нагнувся над столом. Шинкарка за гарну гру подає музиці дзбанок з алкоголем. Інструмент зображено узагальнено, без особливих деталей: чорна торба дуди й одна пряма труба. Тобто малярі трактують цих грішників як таких, що вже остаточно потрапили до пекла, у момент, коли вони розважаються, перебуваючи там.

Корчма та корчмарі були для міських цехових ремісників невід'ємною частиною проведення річного кола свят і урочистих заходів, а корчмарі часто кількісно переважали над іншими ремісниками, тому їхні послуги, точніше – шинки як місця зібрань, були дуже популярні [25, с.176]. Отже й не дивним є те, що художники інколи в цих сюжетах максимально деталізували ці зображення. Завдяки цьому до нашого часу дійшли відомості про чимало складових музичної культури давньої пори.

Прикладом деталізованої музичної жанрової сцени в корчмі, зі збереженням численних побутових деталей, може служити пам'ятка Кам'янки-Бузької з 1587 р. На ній музиканти-грішники та інші дійові особи

одягнені (Рис. 2.2.6). Тут відтворено цілком звичну дію, яка відбувалася в шинках: шинкарка підійшла до столика, за яким сидить відвідувач із дзбанком, та налила трунок і подала кухоль. За нею впритул показано чорта, який тримає її за передпліччя. Зауважимо, що на столі, окрім великого кухля, помічаємо невеликий дзбаночок і чарку. Обриси стола вказують на те, що це вишуканий меблевий виріб, адже має арки декоровані різьбою та рельєфні ніжки, а позаду столу бачимо софу для відпочинку. Одяг корчмарки за елементами костюма та декором дуже подібний до того, який ми спостерігали на іконі із с. Трушевичів та інших. Припускаємо, що представлено типовий образ представниці цієї професії XVI ст. Тому цілком логічним буде припустити, що й образ музиканта також подано зі збереженням історичної достовірності.

Отже, заслуговує на прискіпливий аналіз постать музиканта в цій сцені, адже він має багато цікавих деталей. Фігура дударя показана в розвороті три чверті у момент виконання ним мелодії. Обличчя промальовано достатньо чітко та має виразні риси, характер і не подібне на грішників, які зображені внизу. Тобто, як міркують, цей музикант може мати портретну схожість із реальною персоною, яка мала кучеряве волосся та густу бороду середньої довжини. Привертає увагу на дударі його одяг, який вказує на його високе становище у суспільстві. Він одягнутий у конусовидну шапку-капелюх, яку тоді носили українські шляхтичі, плащ із полами, чоботи на підборах, штани. Ці деталі нам вказують, що зображений музикант належав до цехових професіоналів, які мали доволі велику платню. Бо якщо порівняти це, доволі схематичне зображення, з гравюрою, яку подає науковець Л. Мазепа в статті про документальні пам'ятки стосовно львівського Музичного братства XVI–XVII ст. (Рис. 2.2.7) [70, с.220], то легко помітити, що одяг подібний до того, який відтворений на трушевицькому зразку<sup>12</sup>. На гравюрі музики вбрані в

---

<sup>12</sup> Мусимо зауважити, що цю ж саму ілюстрацію подано у виданні «З української старовини: Альбом. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с.» [40, с.236] й у підписі до неї вказано «Ю. Коссак. Польські військові музиканти. Гравюра. Кінець XIX ст. Державний історичний музей УРСР. Київ». Таке різнотрактування цих зображень дещо ставить під сумнів правдивість фактів

дорогий і різноманітний одяг, що відповідає дійсності того часу, й асоціюється з костюмом міщанства та шляхти. Вірогідно одяг музикантів, як міркують, може засвідчити високий соціальний статус його власників (жупан, шуба, кунтуш, пояс, шапка, чоботи). Це й не дивно, адже розповсюдженими елементами чоловічого одягу в регіоні тоді були штани, сорочка, каптан і пояс, а звичним головним убором слугував високий капелюх із широкими крисами, а серед взуття домінували чоботи [25, с.193].

Викликає захоплення увага маляра до деталей музичного інструмента. Дуда зображена з тонкими, але фігурними трубами, які мають на кінцях розширення. Під правою рукою музика тримає торбу дуди. Обома руками він перебирає ігрові отвори передньої труби. Поза та вираз обличчя вказую на те, що музикант дуже задоволений своєю грою. Така деталізація вказує на те, що маляр змальовував деталі інтер'єру, одягу, музичного інструмента, які неодноразово бачив у реальному житті. Такий образ можна пояснити тим, що коло нього ще немає чорта й він ще не потрапив у пекло. Але трохи нижче від них серед оголених грішників, які вже потрапили у владу пекельного вогню, виглядає частина постаті музиканта, зі скрипкою та смичком у руках.

Пам'ятки із сіл Долина (Рис. 2.2.8) та Багнувате мають зоюраження музик за столом довкола шинкарки та підписані: «Дуда», «Доудари» [60, с.34]. На іконі із с. Красний Брід художник надає сцені шинкарки та музикант більшої динамічності й показує вже ніби продовження дії. Вона відбувається либонь після того, як музикант випив у корчмі, бо його вже зловили чорти. Дослідники музичної теми у іконописі М. Федак, І. Кузьмінський, із приводу нової інтерпретації жанрової музичної замальовки, вказують наступне: «Тут уперше бачимо не одного дударя, а тріо музикантів, такий собі ансамбль троїстих музик. Барабанщик підписаний як “Бобеньникъ” (очевидно, похідне від слова “бубон”). Цікаво, що він грає однією паличкою, а другою рукою тримає барабан. Другий музикант грає на скрипці, третій – на вже звичній

---

поданих Л. Мазепою, але в контексті порівняння ми залишимо його в тексті нашого дослідження.

“дуді”. Привертає увагу деталізоване відтворення їхнього одягу: неначе ці образи запозичені з тогочасного повсякдення» [60, с.34].

Ще маємо згадати принагідно поодинокі зображення сцен дзвоніння у сташносудних іконах, які могли з’являтися там аби пояснити причини, за які грішники попадають в пекло [43, с.96]. Дослідник історії дзонарського мистецтва Б. Кіндратюк аналізує в цьому контексті такі пам’ятки – ікона Страшного Суду в колекції Національного музею у Львові другої третини XVI ст. з Багноватого, ікона Страшного Суду кінця XVI – початку XVII ст. з Львівському музеї історії релігії зберігається та інші [43, с.96].

Отже, у страшних судах можна прослідкувати два типи музичних персонажів і сцен – це візуалізація біблійних оповідей (ангели трублять про Апокаліпсис, Цар Давид грає біля мертвого Бідного Лазаря та музикування в пеклі (чорти грають на дудах, а також грішники дударі та скрипалі). Власне другий тип дає можливість побачити музикантів як історичних персонажів тогочасного українського повсякдення.

Існують інші невеликі музичні сцени в іконах. Вони окреслюють фактично музично-побутові замальовки, які можна розгледіти на окремих українських іконах різних сюжетів у XVI ст. Маємо на увазі сурмача на вежах, який сповіщає про певну подію. Такі музики були традицією середньовічних міст Європи. Звичай виник на потребу сповіщення про небезпеку, відкриття та закриття воріт, відліку часу тощо. Вартові та сурмачі уособлювали статус міста, а звук сурми з високої вежі був також символом громадської могутності. Як приклад такої давньої традиції на східноєвропейських теренах можемо привести відомий краківський *Hejnał mariacki* (Хейнал маріацький), який виник у XIII столітті. Легенда говорить, що сурмач помітив монгольську навалу й почав грати на сполох. Однак, хоч застрелений стрілою, але не припиняв грати. Сурмач на ратуші Львова є також давньою традицією ще з XV ст. й нині її відновлено.

При узагальнюванні численного матеріалу європейських дослідників про таких музикантів, зауважимо наступне. Цей спосіб музичного повідомлення

стає згодом причиною для виникнення у великих європейських містах, особливо в Німеччині, традиції найму цілих ансамблі музикантів, відомих як *Stadtperfer* (міські сурмачі), вони виконували «вежову музику» (німецькою: *Turmmusik*) й були одними з перших музикантів, яких офіційно наймали двори, це надавало їм соціального статусу та громадянських прав [164]. Загалом про статус і самі інструменти цих музикантів П. Кассарлі вказує наступні факти: «У період між 1100–1400 рр. сурмачі справді почали насолоджуватися тривалим періодом високого соціального статусу та важливості в людському суспільстві. Звичайно, труби, що використовувалися у Середньовіччі, були більш примітивними, ніж ті, що були розроблені в пізніших століттях. Труби здатні прорізати звуки фехтування та крики людей завдяки частотному діапазону, амплітуді інструмента. Протягом середньовічного періоду труби використовувалися переважно в трьох різних сферах: музичні виступи, військова функціональність і придворні укази як у місті, так і в урядових будівлях» [164]. Ці зображення ніколи не були на передньому плані іконографічної композиції ікони. Вони інколи з'являються на стафажі у випадку, коли там присутні зображення середньовічних міст із вежами.

Можна зустріти сурмачів у сюжеті «Святий Юрій», який з XI ст., після появи у фольклорі переказів про чудо перемоги Юрія над змієм, представляє іконографічну композицію у вигляді святого як вершника, що вбиває чудовисько. Власне в період з XV–XVIII ст. цей сюжет набув максимальної популярності у вітчизняній іконографії. Ікона сюжету «Юрій Змієборець» другої половини XV ст. зі збірки НХМУ походить із монастирської церкви у Здвижні (Рис. 2.2.9). Якщо загалом говорити про сакральну-духовний вимір у іконах св. Юрія, то цього воїна вважають помічником тих, хто бореться з труднощами становлення особистості християнина, тут символічно змагається зі змієм, який є уособленням усіх злих пристрастей та гріхів людини [105]. Ця ікона зі Здвиження змальовує, на думку В. Яреми, готичні елементи [102, с.192], а в іконографічну композицію включено сурмача-музиканта на вежі. Стосовно цієї ікони цілком слушно зауважено у другому томі шеститомної «Історії

українського мистецтва» наступне: «Еволюцію живописних та композиційних прийомів в українському малярстві XV ст. досить яскраво ілюструє ікона «Юрій Змієборець» із Здвижня, ймовірно, другої половини XV століття. Порівняно з ванівськими іконами тут помічається дещо різкіша живописна манера, з гострим рисунком та виразним підкресленням лінійного ритму. Традиційна композиція збагатилася розповідними елементами, деталізацією обстановки міфічної події, свіжим, новим колористичним рішенням та посиленням акцентуванням декоративних моментів» [42, с.234].

Сюжет побудовано асиметрично, але витримано та врівноважено завдяки розташуванню другорядних персонажів у зменшеному масштабі (царівни, вартових біля мурів міста, глядачів, що виглядають з вікон будинків, сурмача). Така різномасштабність указує на їхню другорядність стосовно центральної постаті й є умовним способом виділяти основне в сюжеті. Такий прийом часто застосовувався в середньовічному європейському та візантійському малярстві.

В правій частині зображення автор пам'ятки вміщує масивне зображення витягнутої кам'яної споруди, яка символізує місто-фортецю. Загалом умовне місто в якому грає сурмач у сюжеті показане дуже вигадливо. Фактично перед нами в'їзна вежа, а в її верхній частині з арок галереї царська сім'я споглядає на бій святого з драконом. Ця споруда має по боках стін оригінальні декоративні маленькі вежі, які висунуті на консолях, їх маляр міг бачити лише у західноєвропейських містах [102, с.192] або запозичити з якогось європейського зразка. Г. Логвин також вбачав у цій іконі вплив готики у жорстких зламах плаща святого, у фігурах лицарів-вартових біля стін замку, в архітектурі замкових вежечок із флюгерами, причому наголошував, що ці деталі, характерні для європейської готики, не змінили національного образного спрямування ікони, так само як і готичні башточки на українських церквах Закарпаття [68, с.13].

Музикант-сурмач стає у цьому сюжеті також типовим символічним елементом міської середньовічної культури, поряд із бічними вежами, лицарями, флюгерами, хоч він ледь видніється з найвищого віконця наверху.

Фактично видно лише обличчя та одну руку музиканта із сурмою, але цього достатньо аби промаркувати цей типовий побутовий елемент життя тогочасного міста. Якщо уважно розглянути музичний інструмент, то вкажемо, що він доволі довгий, конусовидний. Подібні варіанти сюжету «Юрій Змієборець» із сурмачем на вежі ми будемо зустрічати й пізніше.

Такий самий сюжет присутній на іконі «Юрій Змієборець» першої половини XVI ст. з Юріївської монастирської церкви в Ступниці (поблизу Дрогобича). Пам'ятка загалом має доволі світський характер іконографічного сюжету (Рис. 2.2.10). Вона за стилістикою суттєво вирізняється від решти тогочасних подібних пам'яток із західноукраїнських земель. Варто процитувати тут В. Свенціцьку, адже вона детально дослідила цю пам'ятку: «На ній, мабуть, позначився вплив чеського чи словацького малярства, в якому можна знайти деякі аналогії до цієї композиції. Вплив готичного малярства яскраво проявляється і в обмеженому до гами нейтральних барв колориті, і в іконографії, і в реалістичному трактуванні деталей. Однак кириличний напис білилом зверху підтверджує українське походження цього своєрідного твору» [118, с.13]. У лівому верхньому куті композиції розташовано зображення великого середньовічного міста, оточеного мурами та з багатьма вежами. Ми навіть можемо детально розгледіти те, які силуети мають ці вежі, які форми мають дахи веж, вікон, бійниць тощо.

Автор ікони зображає на галереях фортеці персонажів. Це, загалом, відповідає змісту легенди, адже за переказами недалеко від міста Бейрут (Ласія), де народився святий, в озері оселився лютий дракон (змій). Ця потвора тероризувала місцевих жителів, вони були змушені регулярно приносити йому в жертву молодих хлопців та дівчат, яких обирали жеребом. Коли жереб випав на царську доньку несподівано з'явився св. Юрій на білому коні й убив змія. Тому персонажами на мурах міста в іконографії ікон «Юрій Змієборець» були батьки дівчини та жителі міста. У цій композиції бачимо шість персонажів на нижніх галереях та у верхньому регістрі надбрамної вежі сурмача. Якщо уважно придивитися до цієї пів постаті, то зауважимо, що він має на головний

убір, який вказує на доволі високий соціальний статус. Тут варто зауважити, що «...сурмачі, які офіційно грали при дворі, також повинні були виступати на церемоніальних заходах, для чого вони носили дороге вбрання, а їх інструменти прикрашав прапор із гербом їхнього роботодавця» [164]. Тому й не дивно, що постать музиканта у цій іконографії має статусне вбрання. Сам інструмент у його руках доволі довгий, практично без розширення до кінця. Обидва зразки ікон св. Юрія представляють нам те, що джерелом натхнення для зображення міста-фортеці були реальні силуети споруд міської забудови Європи XV – XVI ст.

Ще одна ікона «Святий Юрій Змієборець зі сценами мук» XV– XVI ст. із с. Дальова (тепер Кросненського повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща) має зображення аж двох сурмачів на вежі (Рис. 2.2.11). На відміну від попередніх зразків мусимо зауважити, що загальна композиція її поділена на дві частини й у нижній є сцена мук святого. Зауважимо, що стилістично ікона наближена до народного малярства. У правій частині сцени боротьби з драконом чітким силуетом височіє вежа-місто, на відкритій галереї якої вміщено майже всіх додаткових персонажів (за винятком принцеси): два жителі міста, два сурмачі та царська пара. Музиканти розташовані по кутах і грають на довгих конусовидних інструментах, сурмач зліва одягнутий у червону шапку-ковпак. Сама візуалізація міста, зважаючи що її виконував народний майстер, уже має більш простий силует.

Подібні зображення можемо бачити на інших зразках такого сюжету. Зокрема на іконі другої половини XVI ст., іконі Федуска-маляр із Самбора 1570-ті рр. із жовківської церкви Різдва Богородиці<sup>13</sup>, іконі кінця XVI ст. з Національного музею історії України є музики на вежі. Зауважимо також, що не всі існуючі ікони XVI ст. з сюжетом «Юрій Змієборець» мали на вежах музикантів. Такі пам'ятки побутують паралельно з тими, де музики присутні. Сурмачів на вежах у цьому сюжеті зображали не лише у тогочасних

<sup>13</sup> Ці ікони є на сайті <https://www.icon.org.ua/gallerys/saint-george-and-the-dragon/#gallery-18> , <https://www.icon.org.ua/gallerys/saint-george-and-the-dragon/#gallery-16>, але не вказано їх місце зберігання.

малярських зразках Західного християнства, а й Східного. Як приклад можемо назвати ікону критського походження 1500 р., де вверху в лівій частині зображення на оглядовому майданчику вежі серед інших осіб музиканта-сурмача (Рис. 2.2.12).

Укажемо принагідно, що зображення сурмачів на вежах у іконах «Усікновення голови Іоана Хрестителя» в XVII ст. опосередковано вказує на існування таких образів і в XVI ст., адже корпус тогочасних українських пам'яток є суттєво обмежений нині. Подібного персонажа, тобто музиканта-сурмача, можна побачити й на інших іконах XV–XVI ст., переважно сюжет цих зображень пов'язували з тим, що стається якоїсь важливої події. Звісно, про яку потрібно негайно повідомити. Народження Богородиці в безплідних батьків Йоакима та Анни є приводом до особливої радості. Урахування контексту, що ця дівчинка має стати матір'ю Бога, є однією з ключових подій християнської історії. Відтак іконографія Різдва Богородиці є не лише одним із провідних сюжетів в українському середньовічному малярстві. Свідчить про це велика кількість і різноманітність творів, збережених у музейних зібраннях України. Ікони цієї тематики в українському малярстві сповнені особливої вродистості й людської теплоти, привертають увагу жанровим характером і мають велику кількість персонажів, вирізняються деталізованим відтворенням сцен тощо. Відповідно подібні мистецькі взірці максимально передають атмосферу радісного дійства, співучасником якого стає кожен глядач [137]. Тому не дивно, що про таку подію, на думку малярів середньовіччя та ранньомодерного часу, мали повідомляти міські сурмачі. Так, В. Ярема у виданні «Дивний світ ікон» [152] в ілюстративній частині під номером 17 подає зображення української ікони XV ст. «Різдво Богородиці» з Терла (MNK). На цій пам'ятці вгорі зліва, на символічній вежі, бачимо сурмача. Він ледь висунувся у вікно, тримає обома руками довгий духовий інструмент, що дещо розширений до кінця. Якщо узагальнити відомості стосовно зображення заднього плану на іконографічній схемі цього сюжету, то фактично завжди там буде символічний міський пейзаж. Навіть найдавніший приклад цієї іконографії в українському мистецтві –

фрески собору Софії Київської (XI ст.) має сюжет на тлі умовно трактованої архітектури: св. Анну на ложі в характерному червоному мафорії, а біля неї стоять три служниці з дарами, унизу на поземі дві жінки купують новонароджену [137]. Тому цілком логічною, зважаючи на фактаж вказаний вище, вважаємо появу в сюжеті музики-сурмача, а у формах архітектури елементів у вигляді ренесансної аркатури. Усі приклади, наведені нами вище, стосовно музикантів-сурмачів на вежах, говорять про те, що в українське візуальне мистецтво проникає важливий приклад побутування музичної культури Середньовіччя паралельно з зображенням типового європейського міста-фортеці. Ці зображення не мають жодного відношення до суті події на передньому плані ікони, тобто до біблійної чи апокрифічної оповіді, але вказує на звичних і необхідних персонажів-музикантів настільки зрозуміло, що їхні постаті вносяться в іконографічну схему детальної розповіді сюжету. Це також опосередковано свідчить про достатньо велику кількість музикантів.

Систематизація музичних мотивів в українському церковному малярстві XVI ст. засвідчила часткову видозміну візантійської іконографії. Виявлено, що ці мотиви слугують для деталізації біблійних текстів та відображення світської музичної культури. В українських іконах «Страшного Суду» та «Різдва Христового» музиканти й інструменти посилюють наративність сюжету та візуалізують євангельські рядки. Зокрема, пастухи в «Різдві» традиційно зображені з аерофоном, найчастіше у правій частині композиції, звернутими до Богородиці.

Ікони «Страшний суд» містять персонажів з музичними інструментами (ангели-музиканти, чорти-музики, біблейські музиканти (Цар Давид), реальні музики), які відображають варіації «божественної» чи «пекельної» музики із часів Середньовіччя. Найбільш стало й незмінно зображають чотирьох ангелів-трубачів у невеличкій сцені «Воскресіння мертвих» із правого боку ікон, які на зразках до XV ст. грають на священному єврейському інструменті шофар, а на пізніших іконах на існуючих у той час трубах. Схематичність зображень таких

українських ікон не дає можливості з великою точністю ідентифікувати аерофони. Встановлено, що на іконах із сіл Ванівка, Мшана, Долина, Мала Горожанка були зображені інструменти з групи так званих натуральних труб, а інструменти з вигином по всій довжині (відомі з часу пізнього середньовіччя) відтворені в іконах із сіл Велика Лінина, Вовче, Вільшаниця, Станиля. У зразках XVI ст. інколи зображають Царя Давида з різними видами лютні, як ще одного варіанту «божественної» музики (ікони з Долини, Довгого, Сухого Потoku, Малої Горожанки, Руської-Бистрої, Раделичів, Багнуватого, Кам'янки-Бузької, Станілі тощо).

Настійливо проникає в страшносудну іконографію зображення найпопулярнішого у той час виконавця на дуді, що свідчить не лише про чисельність таких музикантів, а також про важливість музики в тогочасному побуті. Вільне трактування митцями сцен пекла стає способом перенесення реальної побутової музичної культури того часу в іконопис. Так, чорт-музикант на іконі з с. Раделичі грає на повздовжній флейті, з с. Велика Лінина грає на пізньосередньовічному різновиді дуди. Художники представляють тему «неблагочестивого дозвілля» українського суспільства XVI ст. через шинок. Констатуємо, що музикант-грішник у шинку, на відміну від інших страшносудних музичних мотивів, отримав найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя. В окремих іконах ми маємо завершену музичну сцену в корчмі, подібну до тих, які виокремлюються в окремий підвид побутового жанру в європейському світському малярстві XV–XVI ст. Композиція в корчмі, де довкола корчмарки збираються негативні персонажі, не має усталеної іконографічної схеми подачі, але часто містить музик. До прикладу, ікони з сіл Трушевичів та Горожанка містять оголених дударів, пам'ятка і з с. Красний Брід представляє тріо музикантів, як прообраз троїстих музик. Аналогічну тенденцію демонструє сцена на іконі з с. Кам'янка-Бузької: шинкарка підійшла до столика з відвідувачем-дудурем із дзбанком, на столі, окрім великого кухля, є невеликий дзбаночок і чарка; стіл і софа декоровані

різбюю; одяг дударя вказує на його високе становище в суспільстві й належність до цехових професіоналів; максимально деталізовано дуду. Це незаперечно вказує, що маляр змальовував деталі інтер'єру, одягу, музичного інструмента, які неодноразово бачив у реальному житті.

Світський музичний мотив музикантів-блазнів містить ікона «Страсті Христові» з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста в сцені «Наруга над Христом». Доведено, що таке вирішення сцени в українській традиції того часу є рідкісним й зумовлено балканськими іконографічними впливами. Окремі пам'ятки цієї тематики у XVI ст. у сцені «Розбійників ведуть на розп'яття» зображають воїнів з сурмами.

Орім того, можна прослідкувати певну схематичність і подібність зображень духових інструментів у більшості аналізованих вище різносюжетних зображень XVI ст. Вони є в ангелів, пастухів, сурмачів з різних сюжетів швидше як символічний елемент, адже не промальовані детально й ми можемо про них судити лише із загальних обрисів. Однак вони є способом деталізації візуальної ілюстрації розповіді євангельської події чи ж виступати традиційним елементом міської музичної культури європейського міста. Такі замальовки народного життя в іконописі зближують їх із типовими західноєвропейськими побутовими музичними сценами в живописі та вказують на популярність різних проявів музичної культури.

### **РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ, СТИЛІСТИКИ, ЖАНРІВ МУЗИЧНОЇ ТЕМИ В СВІТСЬКОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

Означена в розділі епоха – період розквіту музики, літератури, архітектури, час грандіозних духовних поривань і, водночас, усвідомлення ілюзорності й марноти земних досягнень. Це активно резонувало з реаліями драматичної тогочасної історії України. У Західній Європі бароко тривало десятиліття, а на наших землях розтягнулося упродовж XVII–XVIII ст. й мало вплив на формування модерної української самосвідомості. Живопис українського бароко відійшов від середньовічного канону, здійснивши перехід до реалістичного світосприйняття, глибинної емоційності, динамізму та складної метафоричності художньої мови. Трансформація світоглядних парадигм доби яскраво віддзеркалилася як у сакральному, так і в світському малярстві. В іконописі традиційна статичність поступилася місцем психологізму, експресії, декоративності.

#### **3.1. Музичні мотиви церковного малярства XVII–XVIII ст.: національний та європейський виміри**

Розширення тематики музичних мотивів у різних жанрах образотворчого мистецтва України змушує нас систематизувати матеріал з музиками в церковному малярстві таким чином, аби виявити не лише новинки у іконографії та стилістиці, а й показати продовження чи згасання національної традиції, тобто тенденцій XV–XVI ст. Це також показує співвідношення між народним і професійним мистецтвом, яке в різних країнах Європи не завжди було однаковим. Тут варто нагадати твердження В. Свенціцької стосовно цього: «... в розвитку мистецтва жодного народу вплив народного мистецтва не позначився такою мірою, як на мистецькій культурі народу українського. Цей нерозривний зв'язок професійного мистецтва з традиціями народної творчості

ми спостерігаємо не тільки в музиці, але і в образотворчому й декоративному мистецтві, в архітектурі та в інших творчих царинах. З глибин древності й до наших днів ця риса надає українському мистецтву якогось особливого чару та свіжості, а притому оригінальності й демократизму. Очевидячки, взаємопроникнення професійного та народного мистецтва зумовлене цілим рядом суспільно-історичних факторів, а насамперед довготривалою боротьбою українського народу за соціальне та національне визволення» [116, с.219]. У контексті цього, аналіз візуалізації музичної культури в церковному малярстві того часу варто розпочати з унікального світського зображення тогочасного хору в іконі із с. Ситихова. Тут поєднуються народні типажі з традиційною іконографією.

Декілька штрихів перед цим стосовно розвою української музики. У професійному музичному мистецтві провідне місце й надалі належало хоровому церковному співу, формувались нові соціальні умови розвитку музики. Тепер більшість музикантів стають містянами, на відміну від попередньої епохи, коли осередками професійної музики були монастирі. Для придворних капел в Московію набирали співаків і музик із Глухівської музичної школи. Її вихованці були професійні музиканти й відомі у Європі в XVIII ст. (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель та інші). Церковний спів, власне партесний (або багатоголосний) спів, приніс українцям славу далеко за межами їхньої батьківщини й саме завдяки їм з'явився у богослужінні Східної Церкви уже наприкінці XVI – на початку XVII ст. партесний спів витіснив в українських храмах давній одноголосний розспів [129, с.135].

Окрім того, активізація та збільшення кількості шкіл, культурно-освітніх центрів, братств, цехів, інтенсивність міського життя формує новий соціальний статус професійного музиканта. Тепер це переважно вільнонаймана світська особа, яка є співаком, інструментальним виконавцем, регентом, вчителем музики тощо. Музикознавці вказують, що такі особи переписують нотні книги на замовлення, швидко вивчають музичні новинки і записує їх у свої нотні книги для поповнення репертуару, який популярний у їх середовищі

[153, с.219]. У Київській академії за аналогією із західними школами викладали музику і нотний спів. Існували спеціальні музичні школи, що навчали півчих [129, с.135].

Усе зазначене вище свідчить, що музичні мотиви в іконописі XVII–XVIII ст. цілком природно починають включати специфічні історико-соціальні сцени й ці зображення науковці відносять до портретного та побутового жанрів. З цього приводу Л. Міляєва зауважує: «Для українських іконописців звичайним явищем було внесення портретів сучасників у сюжети таких ікон, як «Покрова Богородиці», «Розп'яття», «Воздвиження Чесного Хреста». Переважно це були небіжчики, проте, не обов'язково» [81, с.15].

Найяскравішим зразком такого «різнотрактування», завдяки галереї українських співаків на хорах, є ікона XVII ст. «Воздвиження Чесного Хреста» із с. Ситихів на Жовківщині (НМЛ) (Рис. 3.1.1). Попри багатофігурність твір має врівноважену монументальну композицію та згармонізоване мажорне колористичне вирішення, але з перевагою відтінків синього, коричневого-охристого, сіро-блакитного. Відзначимо стриманий колорит ікони й це дає підставу стверджувати, що «автором її, швидше за все, був один із львівських митців, а замовниками прихожани якщо не Ситихівської, то якоїсь іншої львівської церкви» [15, с.165]. У натовпі людей у храмі промальовано доволі детально характеристики постатей і риси облич, а серед них упізнаються багато як знатних осіб, посполитих, представників козацтва, міщанства, тобто типові образи тодішнього українського суспільства [36, с.238].

Це й не дивно, адже іконопис став тоді шляхом вираження політичних і патріотичних ідей, тому крім «Покров» та інші іконописні сюжети проникають зображення як релігійних, так й історичних персон, місцевих можновладців і міщан. Приклади цих зображень широко відомі в науковому колі. Вони стали джерелами для мистецтвознавчих, історико-соціальних досліджень. При вивченні різних аспектів українського портретного малярства періоду бароко П. Білецький доречно вказує наступне щодо цього твору: «Світських осіб у ній зображено більше ніж персонажів, пов'язаних з легендою про голгофський

хрест» [15, с.163]. Попри те, що у центр цієї ікони уміщено зображення групи святих з хрестом, обабіч від них є виразно портретні постаті. Тому «ситихівське «Воздвиження» відображає якщо не якусь історичну подію, то певну суспільно-політичну ідею – для нас уже може не зовсім зрозумілу» [36, с.237].

Попри насиченість історичними особами ця ікона має надзвичайно реалістичну сцену з хором у центрі композиції та виразно портретним вирішенням його учасників. Тут варто зауважити, що в сюжеті іконопису «Воздвиження Чесного Хреста» хор, як окремий елемент, зазвичай не зображується, але натомість присутні багато історичних і реальних персон, які символізують Церкву. Це спільно прославляє як Хрест, так і літургійне дійство з піднесення Хреста, що включає спів, який виконується хором у реальному богослужінні, об'єднуючи небесну й земну Церкви в поклоніння Христу. Хоч співаків немає в традиційній схемі сюжету, процес піднесення Хреста супроводжується літургійним гимном. Його виконують хором або окремими співаками під час Служби. Зазвичай цей спів об'єднує всіх присутніх у храмі, тому хор є не візуальним елементом ікони, а лише невід'ємною частиною богослужіння. Отже спільний спів під час поклоніння віруючих не відображається на іконі, однак розуміється присутність хору, який не візуальним елементом на ній. Тобто традиційно храм у сюжеті є лише тлом, що вказує місце події, а роль хору є фактично невидима для цього типу сюжету у церковному малярстві. То ж чому в цьому зображенні, де храм є лише незначним фоном, велика кількість місця вверху цієї композиції відведено музикантам.

Це зображення, на нашу думку, не могло потрапити туди випадково й вочевидь пов'язано з донаторством хористів. Про це доречно пише й П. Білецький: «Дуже показовою слід визнати появу в останній чверті XVII ст. у західноукраїнських іконах зображень членів православних братств. З цієї точки зору значний інтерес представляє ікона “Воздвиження Чесного Хреста”, що відбувається в церкві села Ситихова, що замовники ікон, зображені не тільки в

групах першого плану, але також і співають на хорах, є в композиції головними дійовими особами. Не ту чи іншу подію, а парафіян конкретної церкви славить ікона. Очевидно, вони пишалися своїм хором та його керівником» [15, с.164]. Загалом існують згадки, що традиційно в українських соборах є висока решітка, за якою стоять півчі й співають за своїми нотними книгами [129, с.135].

Тут варто зауважити, що донаторські ікони в цей час стали дуже поширеними, портрети донаторів у них є фактично звичною практикою. Вотивні портрети з XVI – початку XVII ст. були одним з жанрів магнатського портрету: на Надніпрянщині пов'язаними зі старшинським портретом («Розп'яття» з Леонтієм Свічкою), на українських землях Речі Посполитої є явищем міщанських кіл, дрібною «загродовою» шляхтою [36, с.167]. Звичайні священники зазвичай не були замовниками портретів, але з кінця XVII ст. з'являються ікони з портретами й цих суспільних прошарків [15, с.164]. Це вказує на те, що ширше коло осіб могло дозволити собі замовлення ікон із власними зображеннями, а нові храми того часу споруджувалися та прикрашалися на гроші української громади. Вони ставали своєрідними національними символами. Такі обставини цілком імовірно могли сприяти тому, що замовниками ікони могли бути регент хору, а, можливо, і усі хористи.

Сама композиція ікони промовисто вказує на це, адже верхня горизонтальна чверть пам'ятки повністю відведена для зображення храмової галереї для хору. Тому художник виділяє трапецевидний світлий простір, що відтворює перспективу частини храму де знаходяться хори. Ця світла площа видається нам дещо нарочитою, ніби спеціально долученою до початкового храмового інтер'єру композиції ікони. Однак це дає можливість маляру помістити там багатофігурну композицію за участю музикантів. Це опосередковано підтверджує також детальний аналіз стилістичних особливостей виконання фігур цієї ікони. Фігури на її першому плані мають усі умовності, які характерні для іконопису. Найперше впадають у вічі маленькі непропорційні руки в неприродному та незручному молитовному жесті. Ці руки зовсім не співпадають з поворотами торса, ступні ніг, зображені переважно в

профіль. Окрім того, присутня іконописна перспектива, що виражена в різномасштабності фігур. Тобто маляр скористався відомим йому іконографічним зразком цього сюжету й не намагався вимальовувати постаті переднього плану з натури.

Те, що музиканти цієї ікони є реально портретованими чоловіками-хористами в кількості тринадцяти осіб, указує надзвичайно реалістичне їх зображення (Рис. 3.1.2). Це загалом підтверджує думку П. Жолтовського: «З посиленням реалістичної спрямованості в іконопису вотивні портрети стають змістовнішими й виразнішими, а в окремих випадках (як міщанські портрети на іконах Івана Рутковича або ж портрет Леонтія Свічки) – високомистецькими образами, сповненими вже не релігійних почуттів, а різносторонньої інтерпретації гуманістичної і світської теми» [36, с.171].

Центром побутової музичної сцени є керівник хору – регент, який виділяється як розміщенням так і позою, адже він не лише тримає ноти, а й підняв руку для диригування. Привертає увагу його зосередженість на нотах і детальне припрацювання рис обличчя (темне, доволі коротке волосся, великі напівприкриті очі, темні вуса, подвійне підборіддя). Тобто перед нами доволі кремезний чоловік середнього віку. Біля фігури регента, який захоплено диригує хористами, іконописець вважав за потрібне написати його прізвище: «Сількевич-регент» [15, с.164], що є ще одним доказом його донаторства цієї ікони.

Більшість членів хору також мають виразні портретні та вікові характеристики. З приводу цих зображень Н. Бабій зауважує наступне: «Судячи з зображення, хористи походять із міщанського середовища, молоді й старші чоловіки, хлопчики вбрані у довгі сині та пурпурні кунтуші, мають характерні чуби на головах чи пострижені «під макітру» [8, с.102]. Обабіч регента присутні шість хлопчиків-співаків із нотами в руках. Аналізуючи цю ікону В. Свенціцька також звертає увагу на зображення хористів та виділяє молодь: «Особливо цікава сценка з хористами – виконавцями партесного співу. Тут усі – чубатий запорожець і літні міщани, пострижені в кружок, і стрункі спудеї-

бурсаки завзято співають, тримаючи в руках ноти з п'ятилінійним станом» [116, с.277]. Така деталь свідчить не лише про залучення молоді в музичний колектив, їх освіченість у співі за новим нотописом, а й про те, що там існувала школа музичної грамоти, адже ці юнаки читають ноти на рівні з дорослими. Хлопці мають різні вирази та риси обличчя, тому хтось посміхається, інший зосереджено читає ноти, третій дивиться, чомусь, на сусіда.

Фігури хористів не статичні, вони розвернені в різних ракурсах, кожен персонаж має свій індивідуалізований поворот голови, нотні листи музиканти тримають так, як кожному зручно. Варто також відзначити й жести рук героїв першого плану на перилах галереї цієї музичної сцени. Зображені персони лише підтверджують те, що художник малював із натури. Тобто більшість осіб тут мають портретні риси та мальовані з натури, тому наївна простодушність і життєва конкретність цієї візуальної розповіді є характерною для народного світорозуміння. На цій іконі перед нами розгортається побутова музична сцена, яка стає галереєю реальних хористів того часу з виразними портретними рисами.

Тому П. Білецький відзначає, що хористи захоплені співом, зосереджено вдивляються в ноти. Вони складають доволі недоречне гумористичне враження з погляду завдань церковного живопису та є такими типажамі-відчайдухами, що можуть і затіяти бійку [15, с.164]. Мистецтвознавець наводить приклад випадків бійок у хорових колективах, так на основі розповіді сина березанського сотника Іллі Турчина: мандруючи містами Речі Посполитої, якось він співав на хорах і регент, нібито за невдале його виконання, пхнув його з хорів через залізні перила, і якби він не впав на жіночі голови, то б розбився, після цього регент утік з хору й перейшов у католицизм [15, с.165]. Цей курйозний факт промовисто говорить також про затребуваність такого професійного рівня музикантів у багатьох місцях. Пригадаємо тут принагідно, що І. Мазепа мав власну музичну капелу на чолі із регентом, а частина музикантів у ній була подарунком від його куми княгині Анни Дольської [58]. Відома дослідниця доби Гетьманщини Т. Таїрова-Яковлева вказує, що у

будинках української еліти під час прийомів «...грала музика і тут пригощали почет вельможних панів» [129, с.23]. Отже аналізована сцена в цій іконі була типовою для суспільно-культурного життя того часу.

Твори українського живопису з початку XVII ст., які доступні для наукового вивчення, ще багато показують тенденцій минулих століть. Нечисленні зображення музикантів і музичних інструментів, які є фоном для певної розповіді та підсиленням змісту церковних сюжетів, існують у межах розписів церкви Святого Юра. Важливо зазначити особливості розписів дерев'яних церков: «Галицькі та закарпатські розписи мають певні особливості в змісті й системі, тому кожен із цих груп слід розглядати окремо. Здебільшого вони належать пензлеві малярів без високої професійної виучки, є творами, дуже близькими до народного мистецтва. Галицькі настінні розписи збереглися в церквах Воздвиження та св. Юра в Дрогобичі, Святодухівській у м. Потеличі, у церквах с. Сихів на Львівщині» [35, с.57]. Такі твори переважно збереглися в містах та містечках, де існували церковні братства міщан [35, с.57].

Розписи церкви Святого Юра відповідно також виконувались на замовлення представників українського міщанства й тому зміст настінного розпису залежав як від бажання замовників, так і від певних традицій настінного й станкового малярства [35, с.60]. Малярство бані та восьмерика в церкві св. Юра, яке виконано за визначенням Л. Міляєвої у 1678 р. [79, с.339], містить зображення музикантів і за своїм змістом мають ознаки індивідуального моралізаторського авторського задуму. Маляр поряд у восьмиреку на південно-західній грані зобразив два бенкети – «Бенкет Давида» й «Бенкет Валтазара» (Рис. 3.1.3), які фокусують увагу на карі за гріхи людства. У сцені «Бенкет Валтазара», яка існує в культурі і як крилатий вислів (бенкет під час лиха, безглузде марнотратство), і як біблійний сюжет, що символізує безтурботні веселощі напередодні неминучої катастрофи, митець зобразив вверху зліва двох музик. Не випадковим у цьому випадку є їхнє зображення. Грою акомпанують дійству, адже веселощі, бенкети прийнято було супроводжувати музикою.

Існують припущення, що появу щойно згаданої роботи спровокувала невідома дослідникам іноземна гравюра, яку бачив автор стінопису. Цей «Бенкет Валтазара» несе типову барокову ідею марноти (*vanitas*) і його не зображали українські художники, проте любили богослови Східної Церкви [79, с.108]. У західноєвропейському мистецтві цей сюжет є доволі поширений, зокрема найвідомішою картиною є «Бенкет Валтасара» Рембрандта (1635), де зображено момент жаху царя перед написом на стіні, у музиці відомою є ораторія Г. Генделя «Валтасар», крім того, Г. Гейне написав вірш «Валтасар», який згодом став основою для багатьох перекладів та музичних творів.

При детальному аналізі сюжету цього розпису мистецтвознавці та реставратори вказують наступне: «Композиція дрогобицького майстра певною мірою подібна до однойменних гравюр Ганса Вредемана де Вріса (1527–1607 рр.) чи Яна Герменца Мюллера (1571–1628 рр.), але з однією суттєвою відмінністю: основний ефект згаданих гравюр є в побудові перспективи на зразок творів Тінторето. В церкві св. Юра, навпаки, майстер не порушив архітектоніку, залишивши простір сцени підпорядкованим площині грані. Валтазар сидить під балдахіном у червоній з широким коміром царській мантиї. На гостях також розкішний одяг. Стіл накритий білою скатертиною та сервірований золотими кухлями, блюдами, глечиками. Бенкет супроводжується грою музикантів. Ідея згубності багатства наповнює композицію» [79, с.108]. Передній план розпису відведено для представлення головних героїв сцени пророка Даниїла, вавилонського Царя Валтасара, його дружини, вельмож. Живопис верхньої лівої частини розпису не збережений добре, однак там можна розгледіти на хорах двох світських музикантів із духовими інструментами. Музики на балконі, їх обриси є доволі нечіткі, це фактично півфігури, у шапках, грають на доволі довгих прямих трубах з невеликим розширенням на одному з кінців.

У каплиці на емпорі церкві св. Юра в Дрогобичі у верхньому восьмиреку на західній грані в 1714 р. (за датуванням Л. Міляєвої [79, с.364] виконано розпис доволі поширеного сюжету «Притча про багатого та Лазаря».

Відповідно аналізу програми та стилістики малярства, яку зробив П. Жолтовського, дізнаємося наступне: «Активну роль тут відіграють чорний та оранжевий кольори. В сюжетах цього розпису відсутня якась об'єднуюча широка тема. Бачимо євангельські сцени: утихомирення бурі, Христос і фарисей, притча про багатого та Лазаря, бенкет Ірода, Різдво Івана Предтечі, втеча до Єгипту, вигнання торгуючих з храму. Можливо, такі зображення в розписі бабинця, як “Хрещення Філіпа”, “Смерть архідиякона Стефана”, “Життя Онуфрія”» [35, с.87]. Є свідченням, що малярство каплиці мало надихати парафіян на відповідні філософсько-релігійні роздуми.

Малярство пам'ятки доволі добре збережене, сюжет вибудований на різних рівнях з використанням численних архітектурних споруд. Таке komponування робить її більш розповідною і дає можливість умістити багато дрібних сцен. Вони добре розкривають суть притчі з Євангелії від Луки (16:19–31). Це одна з найвідоміших історій про земне життя, смерть та справедливість у вічності, яку дрогобицький маляр не лише точно відобразив відповідно євангельських текстів, але привніс у неї побутові елементи. Вони, на його думку, лише підсилюють значення послання до віруючих.

Цікавим є те, що обабіч Лазаря, бенкетуючих вельмож художник показує додаткові образи слуги та музикантів. Ці фігури мають своєю присутністю посилювати відчуття свята. Справа по сходах із тацею з наїдками піднімається юнак-слуга. Зліва, на рівні із застільниками у двох арках на балконі, ледь проглядаються постаті двох музик із трубами. Вони тут, як у попередньому прикладі, виконують свою традиційну роль, тобто створюють образи музичного супроводу бенкету. Зазвичай, такі послуги могли собі дозволити багатії. Точний тип інструментів, які в руках музикантів, визначити важко, а загальний опис є наступний: середньої довжини, прямі конусовидні труби. У цього типу сюжету в українському малярстві майже не зустрічаємо музикантів, хоч його часто інтерпретувалась в служебних книгах і релігійних збірниках. Спостереження мистецтвознавців, які досліджували розписи цього храму, містять наступні зауваження: «Не завжди є зрозумілим, чому певна епоха популяризувала одні

легенди і забувала інші, але, без сумніву, на початку XVIII ст. в Україні надавалась перевага сценам “Вигнання торговців з храму”, “Притча про багатія та вбогого Лазаря”, “Притча про виноградну лозу та смоківницю”, “Діяння св. апостола Филипа. Хрещення ефіопа” та “Каменування св. Стефана”. Вони синхронно народжувалися в гравюрі, опрацьовувалися літературою, зображалися в творах малярства» [79, с.131]. Звісно, що до них час від часу потрапляли музичні мотиви.

Слід відзначити, що музика в середньовічній іконографії з’являється в сюжетах ікон, приміром, зображенні ангельських хорів (райські сцени), епізодах прославлення святих тощо. Хоч у таких випадках наочні складові музичного мистецтва відсутні, але дослідники доречно звертають увагу на “музичність стилю” малярів, себто: ритмічність ліній, гармонію кольорів, вишуканість композиції. Іноді навіть подають метафоричне висловлювання стосовно малярства того чи того майстра пензля – що це найглибша музика давнини, а не пряме її змалювання. Тобто, хоч вона в подібних малярських пам’ятках відсутня сюжетною складовою, але “музичність” реципієнт може відчутти на рівні стилю й естетики. Так, якщо інструментів прямо не зображено, то, приміром, саму сцену Благовіщення розумілася хвилиною, що провадиться нечутною божественною музикою – особливою гармонією сфер. Ритм тої чи тої ікони (плавні лінії на золотому тлі, форми, що повторюються тощо) створює відчуття візуального “звучання”, фактично співу. Себто він тут не лунає, але його чути завуальовано, через образи ангелів – небесного хору; музика подана як ідея небесної гармонії.

Традиція зображення в сюжетах «Різдва пастухів» із духовими музичними інструментами у XVII–XVIII ст. продовжується в контексті розповідного побутового мотиву. Такий аерофон пастуха сприймається винятково атрибутивно в живописі 20–30-их рр. XVII ст. Звісно, це співіснує з прагненням створити величну форму й бажанням зберегти індивідуальну стилістику в інтерпретації цього біблійного сюжету. Щоправда, вже через більш реалістичні елементи [99, с. 67]. Тому зображення пастухів із музичними

інструментами в правій частині сюжетів «Різдва» окремих ікон є продовженням давньої іконографічної традиції. На іконі «Різдво Христове» першої половини XVII ст. із м. Камінь-Каширський зображено пастуха з духовим інструментом поздовжнього типу, а спосіб його тримання, раструб і регіон походження ікони свідчать, що морфологічні ознаки аерофона подібні до часто згадуваної в писемних пам'ятках «пищавки» [99, с. 68]. На іконі «Різдво Христове з поклонінням пастухів» другої половини XVII ст. з (МНС) пастух тримає у правій руці пастуший ріжок, як і у творі «Різдво Христове» кінця XVII ст. (Рис. 3.1.4) з іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Ситихів. На волинській малярській пам'ятці «Різдво Христове» XVIII ст. зі празникового ряду іконостасу с. Усичі Луцького району (зберігається в колекції МБІ), зображено музиканта-пастушка. Він грає на сопілці біля отари овець, що найчастіше є ознакою народних ікон на згаданий [99, с. 68]. Пастухи з пам'яток «Різдво Христове» кінця XVII ст. риботицької школи (Рис. 3.1.5) та кола Йова Кондзелевича «Поклоніння пастухів» із Богородчанського іконостасу 1698–1705 рр. (Рис. 3.1.6) зображені так, що чітко показують спосіб тримання інструмента (ліва рука – угорі, права – внизу); його легко атрибутувати, він є аерофоном поздовжнього типу (повздовжня флейта) [99, с. 67]. Тут також уже чітко прослідковуємо те, що набувають поширення іконографічні схеми. У них не показують масштабні композиції, які мають велику кількість розповідних деталей.

Стосовно ікони з кола майстрів Й. Кондзелевича можемо відзначити особливе ліричне та професійно-вишукане представлення образів персонажів. Тут варто вказати, що порівнюючи музику і малярство цього часу В. Свенціцька стверджує наступне: «...“Херувимська” іншого українського композитора другої половини XVII ст. Симеона Пекалицького більш емоційно-експресивний і більш ліричний твір, а тому видається ближчим до творів Йова Кондзелевича (1667–1740), ієромонаха Білостоцького монастиря біля Луцька, автора іконостасу Скиту Манявського (1698–1705) та інших комплексних ансамблів. У творчості Йова Кондзелевича, як і С. Пекалицького, з'являються

риси, які набувають ширшого розвитку в XVIII ст. Якщо українських малярів XVII ст. більш захоплює відтворення реального, щоденного, земного, то в малярів XVIII ст., і зокрема в Йова Кондзелевича, спостерігаємо посилену увагу до внутрішнього життя людини з тонким розкриттям порухів душі у виразі і жестові, з деяким нахилом до ліризму й патетичної поетизації образу» [116, с. 217].

Існує тенденція до поділу цього сюжету на дрібніші сцени «Поклоніння пастухів», «Поклоніння царів». Такі фрагменти часто запозичують у західноєвропейській іконографії. У подібних схемах зображення музичних інструментів, як професійного атрибуту пастухів, практично зникає. Виключення становить хіба робота Якіма Глинського «Поклоніння пастухів» з Успенського собору Києво-Печерської лаври (30-ті рр. XVIII ст. з НХМУ), де подія розгортається на тлі архітектурних форм, а позаду видніється реальний краєвид. У верхньому куті справа зображено двох пастухів у міщанському одязі й один із них має в руці крім посоха такий аерофон як ріжок (Рис. 3.1.7). Але саме представлення композиції та її героїв, стилістики виконання відповідає малярству західноєвропейського бароко.

Подібні зміни музичних мотивів можна спостерігати у схемі страшносудного сюжету. Впродовж XVII–XVIII ст. частково зберігається традиція зображати у Страшних судах чортів-музик. Зокрема на іконі невідомого походження XVIII ст. з ЛМІР диявол-трубач супроводжується написом «Диявол трубить на суд грішних» (Рис. 3.1.8). Зауважимо, що в окремих українських гравюрах того часу зі страшносудним сюжетом також можна зустріти чорта з трубою на голові «пекельної пащі». Серед ікон із чортами-трубачами також виділимо ікони з с. Торки (1670 р.) з НМЛ, твір 1720 р. із села Молдавське [128] тощо. На пам'ятці XVIII ст. зі Сколівщини такі демони грають на ріжках дуєтом [60, с. 33]. Однак чортами-трубачами цей перелік не вичерпується: «Значно багатший ансамбль, з точки зору різноманітності музичних інструментів, відтворений на іконі з села Святкова-Мала (1687 р.), де чорти грають на залізній трубі, парних

тулумбасах (литаврах) і на скрипці. Неначе це не міфічні істоти, а тогочасні світські професійні музиканти [60, с. 33].

За спостереженнями, із цього сюжету зникає в XVII–XVIII ст. Цар Давид, але ще існують музиканти-грішники. Як приклад наведемо ікони зі с. Святкова-Мала, де дудар підписаний не як «Дуда», а «Кобзарь». Зразок з ЛМІР, де зображений скрипаль і дудар, підписаний як «Музика» і «Козицын» (Рис. 3.1.9) [60, с. 33]. До кінця XVIII ст. такі музичні мотиви поступово зникають, а сюжет набуває дещо іншої простішої іконографічної композиції.

Особливо помітно це на представленні страшносудних ангелів-музикантів. Прикладом продовження традицій двох попередніх століть є сюжет «Страшний суд» зі стіни центрального зрубу церкви Святого Юра (Рис. 3.1.10). Ця частина храму вкрита живописом, частина якого пов'язана з традиційним сюжетом станкового іконопису «Страшний суд». Зауважимо, що в розписах церков переважала жертвна місія Спасителя. Страшний суд був улюбленою, хоч і не обов'язковою, темою розписів українських дерев'яних церков у XVII ст. (наприклад його немає в розписах церкви Св. Духа в с. Потелич 1620–1640 рр.) [79, с. 97]. Загалом ця композиція розділена на п'ять регістрів, де верхній теологічно є найбільш розвинений [79, с. 97]. У центрі на золотистих хмарах зображено Христа, що сидить на блакитній веселці, а навколо нього ангели з атрибутами й знаряддями тортур. Тут же присутній музичний мотив у вигляді двох ангелів, які, внизу зліва від постаті Спасителя, трублять про Апокаліпсис. Ангели в цій сцені зображені традиційно й подібні до тих, які спостерігаємо у страшносудних іконах XVI ст.: із хмар вилітають фігури в білих хітонах і червоних гіматіях, із білими крилами, німбами й трубами в руках. Але власне вигляд інструментів уже більше нагадує труби, які використовують західноєвропейські художники коли зображають ангелів-музикантів. Це довгі тонкі вигнуті дугою аерофони з розширеннями на кінці. Майстер навіть уміло додає штрихи на завершенні труб, аби показати силу звуку.

Комплексне зображення «Страшний Суд» із с. Торки [128] містить двох однакових ангелів. Вони одягнені в білі хітони та червоні гіматії, тобто кольоровий символізм акцентує на чистоті й жертвності. Аналогічний спосіб представлення одяжі ангелів бачимо в іконі «Страшний Суд» 1662 р. з церкви Успіння с. Меденичі. Щоправда, тут акцент зроблено на зелених крилах [95, с. 62]. У деяких зразках цього сюжету XVIII ст. ангели все ж відповідають зразкам минулого століття, тому ховаються за символічний круг (ікони «Страшний суд» с. Ліпів з Надсяння [128], 1685 р. з Дрогобича [128]) або ж, за відсутності в композиції сцени стосовно воскресіння мертвих, переносяться в іншу частину ікони, як у зразку розпису з Дрогобича. Тому цілком погоджуємося з твердженням І. Кузмінського та М. Федак відносно причин певних змін композиційного розміщення в таких зразках: «На іконах XVII століття, де вже активніше проявляються впливи латинського мистецтва, часто бачимо ангелів, які трублять під небесами, біля зображення Ісуса Христа у верхній частині ікони. Такими прикладами є ікони із сіл Лип'є, Меденичі, Торки, ікона невідомого походження (зберігається у Львові, в Національному музеї імені Андрея Шептицького) та стінопис церкви Святого Юра в Дрогобичі» [60, с. 32–33].

Зауважимо, що у XVIII ст. в українському малярстві частішає зображення двох ангелів-трубачів поряд з Ісусом та небесами («Страшний суд» 1754 р. с. Скорки, 1735 р. с. Хотинець, с. Бородані, Київська обл. 1800 р. тощо) [98, с. 63]. У розписі «Страшний суд» с. Бородані, Київська обл. 1800 р. [125] бачимо сім ангелів-трубачів, які за образним характером зображення нагадують ренесансних італійських ангелів-музикантів. Припускаємо, що автор використав західноєвропейський зразок. Така кількість ангелів цілком точно відповідає біблійному тексту про зняття семи печаток [98, с. 62].

При завершенні аналу візуальної складової ангелів-музикантів, зауважимо наступне. Можемо спостерігати, що наприкінці XVIII ст., під впливом західноєвропейських гравюр, у страшносудних сценах ангели-музиканти стають подібними до античних путті, чиїми праобразами були ероти

чи купідони. Фактично лише в цей час зображення маленьких оголених або напівоголених дітлахів-ангелів із крилами проникають в іконографію страшносудного сюжету в Україні, а у європейському образотворчому мистецтві такі путті-музиканти з'являються вже в період Ренесансу [98, с. 62].

За приклад цього бачимо волинську ікону «Страшний суд» кін. XVIII – поч. XIX ст., яку знайшли у Свято-Троїцькому соборі м. Луцька (Рис. 3.1.11). Тут постаті ангелів-музикантів промальовані детальніше, прослідковується пропорційне співвідношення інструмента й тіла, а наявність раструба дає змогу припустити, що споглядаємо на інструмент, який належить до аерофонів язичкового типу (шалюмо, шалмай, зурна) поширених на той час у Європі й країнах Близького Сходу [99, с. 70]. Це уточнення буде актуально майже для всіх, які аналізуються в цьому підрозділі ангелів-трубачів, намальованих за західноєвропейським типом іконографії.

Невеликі труби із суттєвим розширенням донизу бачимо на розписі церкви 1754 р. с. Скорки. Подібні, але вужчі інструменти з вигином і розширенням внизу бачимо в зображеннях розписів дрогобицької церкви Святого Юра другої пол. XVII ст. авторства С. Медицького. Довгі труби трапляються рідко, однак присутні у сюжеті розпису «Страшний Суд» с. Бородані, Київської обл. 1800 р. й нагадують зображення інструментів ренесансних ангелів-музик. На багатьох пізніших страшносудних іконах кінця XVIII–XIX ст. зображено труби із загином, тобто з так званою «куліскою». Такий тип труби з'являється у XVIII ст. в Англії, тому цілком логічно, що згодом поширюється в усій Європі та в Україні [98, с. 63].

У цих творах образи ангелів-музикантів і музичних інструментів функціонують як маркери емоційного напруження, підсилюють емоційну складову певної біблійної події чи наближають її до більш святкової, тому музика в цих сюжетах стає своєрідним каталізатором сприйняття для глядача. Тому ангели з трубами за європейським типом присутні в розписах склепіння Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (виконані після пожежі 1718 р.) є показовим прикладом поєднання місцевих традицій і

західноєвропейських новацій у стилістиці й змісті. Опоряджувальні роботи в інтер'єрі храму Святої Трійці завершили у 1734–1735 р. (на зворотному боці іконостаса й стінах храму збереглися дати) [50]. Ці розписи збереглися в хорошому стані та, як зауважено, без пізніших перемальовувань і поновлень. Встановлено, що виконувались вони, як і розписи Успенського собору, переважно учнями Лаврської іконописної майстерні: «Про це свідчать ескізні малюнки до окремих композицій, що збереглися в лаврських “кужбушках”». Працювали над розписами також живописці Больницького монастиря Лаври» [35, с. 30]. Довкола Бога-отця, що сидить у хмарі, в центрі склепіння, літають два повнофігурні ангели з розкішними крилами, які трублять у довгі тонкі труби з невеликим розширенням до кінця інструмента (Рис. 3.1.12). Легкість подачі зображення, реалістичність передачі фігури й крил, миловидні обличчя ангелів-музик суголосні до образів, представлених поруч.

Тут згадаємо, що в кужбушках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври також ретельно вимальовували різноманітні групи ангелів-путті. Серед них бачимо зразки, де вони показані із музичними інструментами (Рис. 3.1.13). Це зображення належить до Альбому № 26. «Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. Абецадло». Сім оголених ангелів із невеликим крилами представляють нам секстет з оригінальним музичним складом: віолончель, лютня, ріжок, скрипка, пряма флейта, тулумбаси (?). Центр композиції відведено для ангела, який сидить із нотами та є керівником цього ангельського музичного гурту. Копія, як бачимо, виконана грамотно, постаті промальовані ретельно, світлотіні прокладені відповідно до анатомічних особливостей фігур у складних позах. Інструменти промальовано деталізовано, їхні форми відповідають тогочасним реальним зразкам. Ці вправи свідчать про те, що такого типу небесних посланців київські іконописці могли включати у власні твори. Принагідно зауважимо, що примітивного рівня малюнок групи музикуючи ангелів присутній на звороті титульного аркуша Львівського рукопису Граматики М. Дилецького XVIII ст. Вона, як нині встановлено, стала першою україномовною працею, де

узагальнено музично-теоретичні знання. Такі відомості до тих пір засвоювалися здебільш через усну традицію, а означена ним термінологія надовго утвердилася в теоретичній, педагогічній практиці шкіл і композиторів [45, с. 24–26].

Надалі спостерігаємо активне проникнення тематики глорифікації за допомогою зображень ангелів-музикантів у церковне малярство. Можемо навести приклади зміни іконографічних схем церковного малярства «Різдва», «Успіння Богородиці», «Коронації Богородиці», «Вознесіння Христа» тощо за допомогою глорифікації ангельською музикою. Проникнення західноєвропейських іконографічних схем з її мотивами в сюжеті «Різдво» у той час відбувається також завдяки ангелам-музикантам. Це спостерігаємо в малярському творі професійного письма «Поклоніння пастухів» із Хрестовоздвиженського храму на Подолі XVIII ст. зі збірки НХМУ (Рис. 3.1.14). Ікона з іконостасу, про що свідчить її форма; цей празниковий сюжет має вже типово західноєвропейську іконографію сцени та реалістичну манеру вирішення персонажів. Тому внизу розміщено щільно шість фігури довкола ясел і Богородиці, а вверху в яскравих хмарах чотири янголи. Один із них музикує на арфі й таким чином прославляє народження Спасителя.

Крім того, у окремих подібних іконах вверху композиції, з'являються ангели-хористи. Так у іконах «Різдво Христове» XVII ст. з Державного історико-культурного заповідника м. Острога вони тримають розгорнутий на бандеролі текст колядки: «Слава вовишніх Богу. На землі мир десь» [9, с. 182]. Подібні зображення бачимо в пам'ятці «Різдво Христове» XVII ст. з колекції ІФКМ (три ангели з пісенниками в руках) [9, с. 182]. Спостерігаємо ангелів-музик вгорі ікони «Поклоніння царів» XVII ст. з Золочівщини, між хмарами зображений кларнетист, два ангели тримають переносний орган (?), лютніст, трубач [9, с. 182–183].

Розширення переліку сюжетів іконопису та монументального храмового малярства православних та уніяцьких українських святинь у цей час відбувається інтенсивно. Тому серед нових сюжетів особливо популярними є

«Коронація Богородиці», де також інколи бувають зображення музикуючих ангелів, щоправда, вже нового типу. Сам сюжет був досить розповсюджений у західноєвропейському іконописі ще із середньовічних часів. Більш ранніми вважаються варіанти зображення сюжету, де Богородиця сидить на троні поряд із Христом, який кладе корону їй на голову [31, с. 91]. Однак, після скасування папою Сиксом IV у кінці XV ст. критики догмату про Непорочне зачаття Богородиці, швидко з'явилася іконографія «Коронації Богородиці», яку використовували митці різного рівня [79, с. 104]. Тому ці сюжети стають композиціями великого масштабу. Їх включають у «Коронування», окрім Богородиці й Святої Трійці, ще окреслюють образи багатьох святих і ангелів. Але в західноєвропейському церковному живописі XVII–XVIII ст. на вівтарних картинах уже не так часто зустрічається цей сюжет як у попередню епоху [31, с. 91]. Концепт Непорочного Зачаття в українському іконописі XVIII ст., на думку М. Левицької, долучався до образної канви сцени «Коронування Богородиці». Пояснюють це тим, що сюжет, не передбачений у тематичному репертуарі іконостасу й виконувався для окремих ікон у пристінних вівтарях, іноді в запрестольних іконах [61, с. 172].

Матір Божа в розписі «Коронація Богородиці» 1678 р. з дрогобицької церкви Святого Юра стоїть на обвитому змієм півмісяці (Рис. 3.1.15). У лівій руці тримає лілію як символ чистоти, її синя довга сукня підперезана червоним поясом, а через праву руку перекинений вишневий плащ, який розвівається, як у справжньої шляхтянки [79, с. 105]. Вишукано прописане темне хвилясте волосся, голова Марії ледь схилена з дуже портретними рисами, обабіч неї Ісус Христос в орнаментованому зірками плащі, сивобородий Саваот із трикутним німбом. А нижче, як своєрідний музичний супровід, ми бачимо фігури ангелів, що творять за допомогою лютні й арфи. Глядачеві виразно вчувається благодатна небесна мелодія.

Образи повнофігурні, намальовані з синіми крилами, реалістично зображені в хмарах унизу сцени. Ангел з правою сторони дещо нахилений і перебирає струни арфи, інструмент зображений реалістично. Із часів античності

цей хордо фон був популярною в Європі. Це була епоха розвитку цього інструмента.

Загалом митці Західної Європи того часу часто зображали в малярських творах різного характеру лютню в руках молодих чоловіків та жінок. Це могли бути невеликі ансамблі, музикування у вузькому сімейному чи дружньому колі, а також музикуючі ангели. При аналізі цього розпису Л. Садова робить слушні зауваження: «Традиції лютневої музики були досить ранніми (ще середньовічними), але спеціальні записи її, зроблені за особливою системою (лютневі табулатури) збереглися лишень з кінця XV ст. Відомо, що у Львівських архівах зберігаються лютневі та органні табулатури XVI та XVII ст. їх частково розшифрував український композитор М. Скорик і розписав на партитуру камерного оркестра» [111, с. 44].

У XVI ст. побутувала шестиструнна лютня, а вже в XVII ст. кількість струн доходила до восьми, тому зображена в дрогобицькій церкві має вісім струн, тобто, як вважають, це новий тип інструмента. Прискіпливий його розгляд і можливу техніку виконання цим ангелом мелодії дозволив дослідникам констатувати, що він тримає лютню відповідно до вимог XVII ст. – високо піднісши ліву руку й злегка притиснувши передпліччям правої руки корпус інструмента до тіла [111, с. 45]. Адже в кінці XV ст. на картинах лютністи тримають інструмент низько опущеним. Цілком погоджуємося з думкою Л. Міляєвої та О. Садової, що вирішення цього сюжету це не просте копіювання майстрами західних взірців, бо таке вільне зображення Богородиці та інших персонажів вказує на великий поступ у свідомості священника та парафіян, на яскраву трансформацію світосприйняття людей другої половини XVII ст. [79, с. 105]. Це зображення стає взірцем для пізнішої копії в хоругві XVIII ст. з цього храму, яка також містить зображення музикантів (Рис. 3.1.16). Їх пози, одяг, тип інструментів співпадають з іконографічною схемою розписів. Отже в програмі святоюрського розпису перехрещуються традиційні й нові мотиви, а в художній манері цього живопису

здебільшого можна пізнати руку народних малярів й близьких до них напівпрофесійних живописців [35, с. 88].

Також варто зауважити й те, що в Україні того часу поширеними були коронації богородичних ікон, які мали вплив на поширення цього сюжету [29, с. 104]. Наведемо тут зразок гравюри з коронації Почаївської ікони (Рис. 3.1.17), де присутній ангел із трубами. Цей мідерит засвідчує не лише масовість коронації та участь у ній численних представників духовенства, магнатурії та шляхти, місцевої королівської адміністрації, церковних братств і селян-прочан [138], а й поширення культу ікони.

Суголосним за змістом до ідеї Коронування Богородиці у цей час є образ «Діва Марія – Цариця небесна» й прикладом взаємодії західної та східної еклезіальної традиції. Пам'ятка останньої третини XVII ст. «Діва Марія – Цариця небесна» невідомого художника львівської малярської школи (Рис. 3.1.18) ймовірно призначений для католицького храму [61, с. 171]. Тут представлено Богородицю з ознаками царської влади (скіпетром), її престолом на фоні хмар. Важливим для нашого дослідження є те, що Марія сидить в оточенні ангелів-музикантів.

Як і в сюжеті Коронування, музика є символічним способом додатково прославити Богородицю, зокрема за допомогою музичних інструментів. Тут три з чотирьох ангелів є музикантами й це “ангельське тріо” грає на арфі, лютні та віолончелі. Небесні посланці розташовані по чотирьох кутах пам'ятки, рівень виконання живопису високий, пози фігур складні. Відповідно музичні інструменти представлено детально та реалістично. Попри орієнтацію зображення на католицьку іконографію (особливо у фігурі Богородиці-Мадонни та наявності ангелів-музикантів), маляр представляє сцену на чистому золотому тлі, які характерні для ікони православної традиції. Відповідно такий своєрідний синтез виражальних засобів може засвідчити міжконфесійні взаємовпливи в релігійному мистецтві [61, с. 17].

Як приклад популярності подібних зображень у західній церковній традиції на наших теренах проаналізуємо наступну пам'ятку. Рельєфні

зображення в костелах були традиційним способом декорування на відміну від церков, адже сакральна скульптура у східному християнстві не була поширена. Подібним до аналізованого вище зображення є поліхромний барельєф «Вознесіння Богоматері (Внебовзяття)» із середини 1760-х рр. (Рис. 3.1.19). Він знаходиться на антепендіумі одного з бічних вітарів костелу кармелітів у Львові авторства львівського відомого скульптора А. Штіля. Сюжет Коронування є логічно пов'язаний з Успінням та відповідає католицькому Внебовзяттю, яке поступово у XVIII ст. набуло самостійного значення [61, с. 172]. Тому в цьому рельєфі на передньому плані ми бачимо елементи Успіння, а динамічну сидячу постать Богородиці оточують хмари, на яких вона возноситься на небо. Однак ще її обступили семеро ангелів. Легкі блакитні кольори фону та накидки Богородиці суголосні з рожево-охристими тонами фігур небесних вісників та її шат (Рис. 3.1.20). Це вже типові путті, вони напівоголені, пухкенькі, а двоє з них у правій стороні зображення музикують. Тут варто відзначити, що ангели грають на флейті та скрипці. Скрипка у ангела справа розвернута до глядача й ми можемо побачити її силует і розрізнити струни. Флейта тут також зображена нова, тобто поперечна, яка домінувала у XVIII ст. й витіснила з оркестрів пряму флейту. Такий тип інструменту стає в той час улюбленим для домашнього музикування. Це свідчить про те, що митці використовували реально існуючі музичні інструменти як взірці для зображень.

До зображень із музикуючими ангелами, в контексті мотиву глорифікації, ми відносимо сюжет «Вознесіння Христа» з відомого іконостаса Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці, 1732 р. (Рис. 3.1.21). В цій іконі ми можемо бачити ще один яскравий приклад проникнення західноєвропейського музичного мотиву в іконорафію. Причому, проведений нами, аналіз подібних тогочасних сюжетів українського малярства показує відсутність музичної складової в них і робить цей твір, ймовірно, унікальним.

Історичні подробиці створення цього відомого бакрового комплексу іконопису вказують, що церква, де він знаходиться, була заснована гетьманом Данилом Апостолом (1658–1734), а сам храм є не лише величний та

гармонійний зовні, а й «...достеменно продуманий, в ньому закладено й розкрито таку послідовно богословську програму, яку міг створити тільки освічений священик» [81, с. 9]. Іконографічна програма цієї пам'ятки складна, структура архітектурної композиції оригінально обіграна малярством та різьбою. Вкажемо, що ця ікона є частиною великого комплексу іконостаса, який налічує опонад сто різних за величиною ікон. Більшість провідних вчених сходяться на думці, що така велика кількість ікон не могла бути створеною рукою одного майстра. Крім того, на це вказують стилістичні відмінності в манері написання іконостасних зображень, а також їх техніці виконання. Загалом зображення цього комплексу чергують яскраві й приглушені тони, які серед розкішної об'ємної різьби та позолоти створюють неймовірно динамічну та кольорову містерію.

Стосовно образів ікон П. Жолтовський вказує наступне: «Сповнені радісної повноти земного життя люди, що виступають у цьому іконостасі під виглядом святих, вражають своєю юністю, світлим безжурним настроєм; пишні, складні і в той же час легкі драпіровки, граціозне нагромадження форм та ліній, сміливий малюнок» [36, с. 68]. Попри те, що творили цей ансамбль зображень різні майстри, іконостас загалом згармонізований і представляє фактично весь комплекс стилістичних й змістових можливостей українського малярства першої половини XVIII ст.: «...виглаженість лесирувальної манери, наче порцелянові лики та широкий імпульсивний мазок, орнаменти, гравіровані на золоті та площинно покладені на вигинах тканин, умовний ідеалізований образ поряд з глибокою психологічною характеристикою» [81, с. 16].

Ікона «Вознесіння Христа» за загальною композицією та окремими деталями вона схожа до ікони «Преображення» з цього храму. Подібно колористично трактовано гору в нижній частині зображення, подано одяг фігур тощо. Ця пам'ятка багатофігурна, сюжет наповнений динамікою та багатоплановістю, адже візуалізує не просто історичне розлучення Спасителя з учнями, а фундаментальні концепції християнського віровчення. Тому композиція чітко розділена на верхній (небесний) та нижній (земний) реєстри.

Тут емоційно прочитується складний богословський зміст ікони. Йдеться про те, що людська природа через Христа назавжди входить у божественне життя Трійці, відкриваючи кожній людині шлях до Царства Небесного. Цей урочистий момент у зображенні вверху підсилюють фігури шести ангелів-музикантів на хмарах довкола Христа. Зображені внизу постаті також сповнені піднесеності, яка прочитується у ликах та позах. Це співпадає із загальною концепцією цього іконостасу, адже «... вся урочистість сорочинського іконостаса була підпорядкована вираженню на засадах барокової поетики, глибокої догматичної програми, яку адресували всім мирянам» [81 с. 17].

Загалом у верхній частині ми бачимо вісім постатей ангелів, які співають, музикують та танцюють. Зауважимо, що сім з цих постатей зображені у різнокольорових хітонах і гіматіях і відповідають давній іконописній традиції. Ліворуч вверху один ангел-сурмач (путті) відображає західноєвропейську традицію. Два ангели внизу постаті Христа танцюють на горі. Обабіч Спасителя в хамарах розташовані ангели, п'ять з них виконують уявну мелодію на різних інструментах, а один, праворуч, співає, тримаючи на колінах ноти. Група ліворуч музикує на лютні, арфі, сурмі. На хмарах, які розташовані вправо від Христа, ангели грають на флейті та духовому інструменті подібному на валторну.

Таке різноманіття музичних інструментів вказує на те, що місцеві митці опанували не лише загальні європейські схеми музичної тематики в релігійного живопису Ренесансу та бароко, а й те, що їм було відоме інструментальне різноманіття тогочасної музики. Мусимо констатувати наступне стосовно зображень музикуючих ангелів. Такі ангели в українському іконописі в першій половині XVII ст. починали ставати подібними до реалістичних зображень, адже митці лише опановували пластичну анатомію, а в іконографії здебільшого вже орієнтуватися на копії західноєвропейських гравюр. Повноцінно вже у XVIII ст. найталановитіші українські майстри дозволяли собі в образах ангелів-музикантів в іконах наслідувати досвід своїх західноєвропейських колег. Митці з легкістю могли показати в малярстві свій темперамент, зробити образ ангела

виразним, динамічним, експресивним, таким, що передавав містичну напругу чи святкову урочистість. Тому такі зображення в малярстві українського бароко допомагали досягати свого максимального ефекту – віруючі ставали причетними до загальної молитви, до священного урочистого дійства, «могли переймалися почуттям радісної благодаті» [81, с. 17].

Тенденцію поширення європейської стилістики та іконографії костелів у місцевому церковному малярстві підтверджують розписи хорів, виконані між 1777–1794 рр., для дерев'яної церкви села Пійло (колишнього Калуського р-ну, Івано-Франківської обл.), які, на жаль, не дійшли до нашого часу, адже храм згорів на початку 1960-х років. Але є окремі фото, де можемо побачити кілька сцен із музичними сюжетами. Вони вказують на способи проникнення західноєвропейської стилістики й іконографії в програми настінних розписів. Тому незвичними є зміст та стилістика живопису цих монументальних творів у пійлівській церкві й П. Жолтовський принагідно констатує: «Ці розписи вирізняються серед інших настінних мальовил як своїм професійним виконанням, так і виразними стильовими рисами пізнього рококо, яке вже поступалося місцем класицистичному живопису. Однобанна, хрещата в плані церква розписана, очевидно, якимось майстром за єдиною композиційно-тематичною системою» [35, с. 116]. За описами ці розписи логічно вкривали храм згідно архітектурному членуванню споруди й мали п'ять частин, а їхній малюнок був сміливий, живопис упевнений, темпераментний [35, с. 117]. Звісно, що серед мотивів були й ті, що пов'язані з музикою.

У бані щойно згаданої церкви була намальована апокаліптична тема, серед зображень якої можна побачити ангелів із трубами, як традиційних вісників Армагедону. На жаль збережених фото їх немає. На стінах восьмерика та під ними дев'ять апокаліптичних сцен, а вівтар мав шість картин богородичного циклу [35, с. 117]. Існували також дев'ять медальйонів на теми «страстей», зображення пророків Даниїла, Іллі, Іони, святих Онуфрій і Христофора, Магдалини, а також сцени пророчого й символічного змісту («Неопалима купина», «Лот з дочками», «Самсон, що роздирає пащу лева»).

Зображення Магдалини та Христофора повністю пов'язані із західною католицькою іконографією [35, с. 117].

Цікавою є історія появи їх в цій програмі розписів: «Цей стінопис пов'язаний з тим етапом історії унії, коли вже відбулося зближення католицької і уніатської церков, коли остання дедалі більше втрачала свої східні православні традиції, а церковне мистецтво цілком підпало під західноєвропейських стильових форм. Вірогідно, що тут відіграла певну роль і особа пароха Кульчицького, який будував цю церкву в атмосфері конфлікту зі своєю парафіяльною громадою» [35, с. 119]. Вірогідно, що при таких обставинах художник переважно прислуховувався до побажань пароха й тому з'явилася така стилістика, нетипові для східного обряду святі та сюжети. На північній та південній стінах хорів маляр несподівано вмістив поряд з алегоричними постатями Віри та Справедливості зображення Мелузїни й молодого сатира, а на західній стіні – музикантів і жінки, що музикує. Тож цілком можливим є те, що така програма розписів хорів заповнені не типовими музичними сюжетами на побажання замовника-пароха всупереч побажанням громади.

Стосовно постаті жінки в серединній частині цих розписів Н. Бабій вказує наступне: «Серединне поле західної стіни містить зображення пані у вишуканій сукні із криноліном, із високою зачіскою. Вона сидить впівоберта, за клавіатурою фісгармонії» [8, с. 102]. Інші мистецтвознавці побіжно описують цю персону в розписах наступним чином: «На хорах на західній стіні намальовано молоду жінку з високою зачіскою, в роброні та кринолінах, яка грає на органі...» [35, с. 117]. Прискіпливо розглянувши сам інструмент на якому грає ця особа, ми можемо також говорити, що це орган (наявність труб з характерними отворами) із вишуканим рокайлевим оздобленням. Зрештою, це споріднені клавішно-духові музичні інструменти, об'єднані принципом нагнітання повітря. Наголосимо, що власне вершини естетичного та звукового розвитку органи набули в XVII–XVIII ст.

Наявність цієї персони в системі храмових розписів на хорах цілком логічно вказує на святу Цецилію, покровительку музикантів, співаків і хористів, як і церковних музикантів-органістів у католицизмі. Її часто зображають у період XVII–XVIII ст. за грою власне на органі чи клавесині. Якщо говорити про наявність цієї іконографії в Україні, то існує згадка про збірку картин Жовківського замку, де серед сюжетів церковного малярства зустрічаються в описі приклади святих музикантів Царя Давида та святої Цецилії [37, с. 85].

Причому в більшості прикладів цієї іконографічної сцени з часу бароко та рококо західноєвропейські художники зображають довкола святої Цецилії інших музикантів в образі янголів-путті. Її гру нерідко супроводжують янголи-співаки з відкритими нотами. Нашу гіпотезу стосовно св.. Цецилії підтверджує наявність у пійлівських розписах груп музикантів у яких: «...до дрібниць прорисовані портретні особливості кожного члена групи, костюми й аксесуари виконавців, нотні листи, на яких легко можна прочитати тексти, музичні інструменти» [8, с. 102].

При розгляді пам'ятки бачимо ніби реальну сцену для музикантів у центрі, а по боках арки балконів – супровід. Фактично перед нами маляр розгортає «священний концерт». При цьому в центрі сольну партію виконує св. Цецилія, а зліва їй акомпанують кларнетист і скрипаль, а правого боку розміщено невелику групу вокалістів (Рис. 3.1.22). Одні музики в старосвітських кунтушах, інші – в камзолах [35, с. 117]. Ці погрудні зображення співаків і музик мистецтвознавці характеризують доволі динамічними, такими, що мають сповнені натхнення молоді обличчя. Як і у зафіксованих образах стихівських хористів тут також упадає у вічі постать керівника вокального гурту. Постать регента напівобернена до співаків, обличчям до музик, у лівій руці «тримає розгорнутий том ірмолая, права високо піднята, з затисненим у руці ударним інструментом на зразок «торохкала» для відбивання ритму» [8, с. 102].

Загальний напрям стилістики зображень носить типовий західноєвропейський характер, що більш пасує костелу, аніж церкві. Власне

такий тип малярства міг подобатися пароху цього храму, адже за своїми стилістичними й іконографічними особливостями цей живопис випадає із традиційних церковних настінних розписів Галичини [35, с. 119]. При узагальненні композиційних прийомів, іконографії всього живопису церкви с. Пійло та образів із музичною тематикою, твердять про його західний характер. За твердженням фахівців малярська пам'ятка найбільш нагадує ілюзорні та помпезні розписи костелів. При цьому П. Жолтовський порівнює їх з розписами костьолу в Дрогобичі, які виконані на початку XIX ст. [35, с. 119]. Можна говорити також про приналежність цього монументального малярства за характером малюнку до епохи рококо, однак колорит уже має певні впливи класицизму.

Подібного плану сюжети в програмі розписів були популярними в костелах України, зосереджувалися у склепіннях споруд. Поширеними зображеннями на стелях тогочасних костелів були теологічні композиції де ангели та святі співають або музикують. Тому, на думку Н. Бабій, тут зустрічають «... зображення емоційного співу, іконографія сюжетів часто включає музичні інструменти та ноти, пісенники, причому як на рівні ілюзійного неба в західній частині храмів, так і у нижньому просторі, оформленому, найчастіше, у вигляді балконів хорів» [9, с. 74–75].

На жаль, до нині таких пам'яток залишилося мало. Як приклад наведемо зображення 1782 р. музикантів у костелі с. Кукільники Галицького р-ну, Івано-Франківської обл. (Рис. 3.1.23). Серед невеликої частини збережених розписів бачимо образи флейтиста та скрипаля на балконі. Для них притаманна деталізація фігур, портретна характеристика й емоційний вираз облич виконавців – очі флейтиста напівприкриті, його довгі пальці елегантно складені. Скрипаль, натомість, окреслений із широко відкритими очима уважно слідкує за партнером, усміхаючись у пишні вуса [8, с. 102]. Музиканти стоять на балконі за балюстрадою. Це нагадує подачу постатей у пійлівських розписах. Фрески, найімовірніше, виконані Яном Солецьким [8, с. 102], який, на гадку П. Жолтовського, перебував під впливом митця С. Строїнського, і

розписував також вірменський собор у Станиславові (нині Івано-Франківськ) [35, с. 139].

Переважно споруди костелів належали певним орденам монахів, тому змістом подібних розписів поряд з образним пропагуванням догм католицької Церкви було прославлення діяльності її орденів, утвердження культу його святих [35, с. 122–123]. Щоправда треба зауважити, що біля хорів у католицьких храмах часто зображали музикуючих ангелів, що підсилювали змістом музичне призначення цієї частини храму. Загальна характеристика їх стилістики цілком обумовлена, як вважають дослідники, формою пізньобарокового монументального живопису. Вона переважно включала «патетичні, апофеозні, адоративні композиції, до краю сповнені рухом і експресією, калейдоскопічним багатством фігур та пишних драпіровок, різноманітність сюжетів, алегоричних зображень та символів – характерні ознаки цього монументального живопису» [35, с. 122]. Такі такі малярські твори серед своїх елементів нерідко мають не тільки музикуючих ангелів, а й героїв євангельських текстів, міфологічних персонажів тощо. У стінописі хорів (стан зіпсований пізнішими підмалюваннями) львівського костелу єзуїтів, виконаному в 40-х рр. XVIII ст. батьком і сином Екштейнами, композиція представляє апофеоз святих членів єзуїтського ордену на чолі з Ігнатієм Лойолою. Тут можна розгледіти справа в хмарах ангела з (арфою?), внизу по центру з бубном (?). Загалом у цих розписах мистецтвознавці вбачають далекий відгук традицій братів Карачі, де вчився Екштейн, а розписи, як вважають фахівці, мають підкреслену пропагандистську спрямованість. Вони стверджують ідеї войовничого католицизму, прославляючи діяльність єзуїтського ордену [35, с. 128].

У львівському костелі бернардинів на центральному плафоні й у скульптурах можна ще нині побачити ангелів-музикантів. Їх у 1738–1740 рр. Б. Мазуркевич, Р. Бартицький, П. Волинський, Й. Срочинський виконали в розписах, основна частина яких присвячена францісканському ордену. При коментуванні програми цього монументального живопису зауважують на

плафоні вівтаря виразний образ Богородиці. Вона оточена ангелами та святими ордену Франциска, апостолами, монахами. алегоріями чотирьох частин світу [35, с. 128]. У фресці головної нави на східній стіні цього храму представлена композиція (Рис. 3.1.24), де св. Франциск роздає устав свого ордену монахам-бернардинам, на задньому плані розпису видно море з кораблями, силуетами міста й скель [64, с. 322]. Над цим усім у хмарах образи ангелів із трубами. Від цих аерофонів виходять виразні написи: «In unitus sum mundo» – «Я став єдиним зі світом»; «Praedicate Evangelium» – «Проповідуйте Євангеліє»; «Omni creaturae» – «Кожному створінню». Тобто ангели з трубами, як і в попередньому згаданому костелі, символізують прославу діяльності католицької Церкви. Їх постаті подано динамічними в складних позах та ще й розташовані на окремих хмарках. Труби їхні не однакої форми. Справа два ангели тримають довгі вузькі труби з невеликим розширенням на кінці, а зліва ангел грає на конусовидній трубі з легким S-подібним вигином.

У третій частині розпису центрального плафону, ближче до хорів, при західній стіні над ними бачимо групу ангелів, що музикують на різних музичних інструментах [64, с. 323]. Власне тут ми знаходимо небесних посланців з трубами, арфою, віолончеллю, які зображені реалістично в складних ракурсах (Рис. 3.1.25). Викликає інтерес, що на органі цього храму вставлені скульптури путті з трубами. Зображення ангелів-музикантів і світських музикантів у костелах вказують на те, що такі програми малярства розташовуються на склепіннях, стінах хорів або близько до них. Це підтверджує прагнення художників поєднати утилітарно-музичне призначення цієї частини споруди зі змістом візуальних зображень. Крім цього, існують у цьому храмі «... композиції – монохромні «музичні натюрморти» знаходяться над входом до костелу» [9, с. 175–176]. Зауважимо, що в оздобленні римокатолицького кафедрального Львова храму присутні рельєфи музичних інструментів 1771 р. скульптора І. Крушановського. За призначенням – це індивідуальне сидіння для каноніків, розташоване у вівтарній частині катедри Успіння Пресвятої Діви Марії. Прикметно, що між постатями святих уміщено

декоративні віньєтки із різними символами та атрибутами й серед них ми можемо побачити й труби (Рис. 3.1.26).

Ця львівська пам'ятка архітектури у своєму складному й багатому розписі, виконаному в 1770–1775 рр., має окремі композиції з музичними мотивами. При візуалізації текстів Старого Заповіту вони містять музичні інструменти. Художник С. Строїнський утілює тут багато сюжетів на тему «старого» й «нового» завіту, які пов'язані з історією катедри. Значення творчості митця бачать в авангардності ілюзійністичного мистецтва, яке на Україні було новаторським і прилучало місцеву культуру до надбань європейського монументального малярства [35, с. 138]. На склепіннях головного вівтаря митцем намальована арфа царя Давида, яку він повісив на арматурі, що представлена зброєю, панцирами й щитами.

Ще один сюжет із царем Давидом з арфою присутній тут у сюжеті «Ковчег Завіту» (Рис. 3.1.27) й, попри суто католицький загальний зміст розпису храму, у ньому відчувається позацерковний підтекст як відгомін складної і багатой художньої культури Західної Європи XVIII ст. Цю композицію бачать вишуканою та складною за побудовою, а дія рухається зліва на право. Глядач стає свідком святкового перенесення Ковчега (священної скрині в давньоєврейській релігії, що містила кам'яні таблиці з Десятьма Заповідями й символізувала присутність Бога) до Єрусалима. Це стає причиною того, чому цар Давид очолює цю процесію. Він танцює та грає перед Ковчегом під час його урочистого ввезення в місто. Динамічну постать головного псалмоспівця в короні та з довгим плащем ретельно пропрацьовано, руки впевнено піднімають вгору доволі велику арфу. Сам інструмент хордо фон відповідає типу, що вже побутував у XVIII столітті.

В контексті присутності музичних мотивів у розписах хорів костелу Кармелітів Босих (1732 р.) Н. Бабій вказує фігури скрипаля, фаготиста, органістки, арфіста, лютніста й співака із розгорнутим пісенником у правій руці [9, с. 176]. Подібну сцену можна побачити також у львівському костелі Непорочного Зачаття Діви Марії монахинь кларисок, де ангельський хор й

капела (органіст, лютніст, кларнетист та два трубачі на склепіннях) виконані Станіславом та Мартином Строїнським (1740 р.) [9, с. 176]. Отже, музичні мотиви церковного малярства у період XVII–XVIII ст. мають вкраплення портретів музикантів, зазвичай існують в межах сюжетів «Різдва» та «Страшного суду». Така практика, як вважають, продовжує національну традицію попереднього часу. Водночас іконопис запозичує через західноєвропейські зразки іконографії різні варіанти образів агелів-музикантів. Стилистика розписів костелів із музичними мотивами має ілюзійно-історичного характеру. Воно бачиться для України новаторським. Такі новації успішно залучали місцевих глядачів до досягнень європейського монументального малярства.

### **3.2. Жанрові особливості світської музичної теми у живописі**

Музичні мотиви в живописі Нового часу України, зокрема XVII–XVIII ст., набувають суттєвого розширення та починають активно виходити за межі церковного малярства. Тому цей мистецький візуальний пласт репрезентує глибокий діалог між народною традицією, бароковою естетикою та національним міфом. Український живопис із середини XVII ст. в тематичному та жанровому аспектах лише починає набувати подібності до типово європейського.

Жанрові сцени в українському малярстві XVII–XVIII ст., хоч і не домінували над релігійним мистецтвом і портретом, поступово розвивалися, відображаючи повсякденне життя, побут, військові сцени (козацтво) та народні гуляння. Вони проникають у народні картини й декоративні розписи. Їхня самостійність, як окремого жанру, була обмежена, часто перепліталась із сакральними чи історичними темами, показуючи перехід від іконопису до світського живопису. Тому розвиток портретного, побутового, історичного та пейзажного жанрів обумовився тим, що такі твори в XVII ст. стають популярними серед знаті, що, зрештою, накладає на ці зразки малярства

специфічні особливості. Вони будуть властиві їм упродовж XVII–XVIII ст., адже українська шляхта та козацька старшина усвідомлювали себе елітою.

Портретний живопис розгортається не лише в лоні іконопису на теренах України, а й набирає великої ваги у XVII–XVIII ст. як окремий жанр. Він має ряд певних, суто українських особливостей, пов'язаних із типовим побутом верхівки суспільства. На це слушно вказує П. Жолтовський: «... старшинський побут при усіх прагненнях відійти від «посполства» все-таки далеко не в усьому наслідував шляхетсько-магнатські взірці. Лише пізніше, через декілька поколінь, у старшинському середовищі могла скластися свідомість шляхетності та старожитності свого роду. Тому не могли відразу нагромаджуватись в порівняно скромних садибах українських полковників та сотників великі збірки живопису – портретів та картин, які були у резиденціях польських магнатів» [37, с. 89]. За спогадами, на стінах кімнат нової шляхти висіли килими, портрети, ікони, зброя, дзеркала [129, с. 27]. Щоправда, попри поширення моди грати на музичних інструментах серед української шляхти та козацтва, музичні мотиви й сцени рідко потрапляють у портрети.

Винятком є кілька творів, що збереглися до нашого часу. Серед портретного жанру XVIII ст. особливе місце в нашій праці належить роботі відомого українського митця В. Боровиковського. Він був, без перебільшення, один із найсвітліших портретистів свого часу не лише в Україні, а й у Московщині. Його творчість особливо прикметна для XVIII ст. яке вважають часом портрета у Європі.

Хоч В. Боровиковський починав як іконописець, власне портрети стали його візитівкою. Ще проживаючи в Україні він створив кілька творів, тому серед них почесне місце має «Портрет Павла Руденка» (Рис. 3.2.1). Попри величну постать на передньому плані картини, нашу дослідницьку увагу в композиції цього твору привернуло зображення пам'ятника з музичними мотивами позаду. На верху монументу, фактично на верхівці колони, ми бачимо постаті путті з музичними інструментами.

Цей пам'ятник не був випадковою деталлю у цьому творі. Постать П. Руденка має багато цікавих фактів у своїй біографії: народився у 20-ті роки XVIII ст., бунчуковий товариш Полтавського полку, бургомістр магістрату м. Полтава, полковник. Джерела подають причину встановлення пам'ятника як спосіб відзначити повернення батька П. Руденка зі шведського полону [107, с. 571–572]. Сам обеліск, як видно із зображення, був невисокий, за ним ледь видніється Воскресенська церква. Кремезна й присадкувата постать представляє нам огрядного чиновника, який не позбувся своїх традиційних вподобань у вбранні, тому присутні смушева шапка, світлий жупан, темна кирея, чоботи, слуцький пояс, як елемент багатого чоловічого костюма в українській шляхті, та шабля. Всі ці частини зображення згармонізовані тонально, що свідчить про вправність художника. Ці деталі поєднують у собі риси «ктиторського» портрета, де зображували благодійника, та парадного портрету.

Спрямування цього портрету в сторону парадного дає нам ключ для розуміння того, чому на обеліску є путті з музичними інструментами. Бажання показати тріумф і торжество заставляє українську верхівку звертати увагу на традиційні способи відображення цього відчуття через символічний музичний супровід у європейському образотворчому мистецтві. Тому путті-музиканти, які вже з періоду Ренесансу заповнили живописні, графічні й скульптурні зображення релігійної та міфологічної тематики Європи, присутні у цьому монументі. Тут варто нагадати, що в кужбушках Києво-Печерської лаврської іконописної майстерні були зразки не лише різноманітних ангелів-музикантів (про що ми вже згадували), а й окремі варіанти розробки різного роду пам'ятних монументальних споруд. Як приклад варто вказати проєкт балдахіна над гробницею, що наявністю архангелів по кутах споруди певним чином перегукується із щойно згаданим обеліском [34, с. 240]. Тому можна стверджувати, що монументи з ангелами були доволі поширеним явищем у тогочасному українському мистецтві. Цілком імовірно частина їх могла бути з музичними інструментами.

Серед еліти було популярним прикрашати свої житла портретами: «В Україні існувала мода замовляти власні портрети, збирати зображення гетьманів або родичів. <...> Відомо, що в будинку чернігівського полковника Павла Полуботка на стіні висіли портрети батька, його самого і дружини. До наших днів дійшли портрети багатьох старшин і деяких дружин (Івана Виговського, обох дружин Павла Полуботка, матері Івана Мазепи та ін.)» [129, с. 90]. Тому й не дивно, що портрет «Іван Мазепи на коні» XVIII ст. невідомого автора, який зберігається у Державному історичному музеї у Москві [15, с. 20], має також зображення ангела-музиканта з трубою вгорі (Рис. 3.2.2). Мусимо також зауважити, що нині існують різнотрактування цього твору й не всі дослідники вважають, що це портрет Мазепи. Але такого типу парадні портрети мали популярність у той час і нерідко супроводжувалися ангелами з трубами. Як приклад можемо навести роботу Є. Шимоновича 1686 р. «Ян III Собеський під Віднем», професійного маляра зі Львова. Він працював придворним художником цього монарха, виконував його замовлення на роботи в замках Жовкви і Вілянова. Отже, у цих портретах спостерігаємо також опосередковане втілення музичного мотиву глорифікації за допомогою ангелів-музикантів. Це переконливо свідчить про західноєвропейські впливи в образотворчому мистецтві України.

Щоправда, популярність самої музики та гри на музичних інструментах не сприяла, чомусь, широкому проникненню музичної теми в портретний жанр. Мабуть на такого типу зображення не було попиту. Цю ж нашу гіпотезу підтверджують копії портретів і побутових сцен, які у XVIII ст. виконували учні лаврської майстерні. Ці малюнки розкривають не лише саму методику навчання малярству та рівень підготовки, а й характер сюжетів, які використовувалися для навчальних цілей у «кужбушках». Такі важливі візуальні джерела вперше було детально дослідженні П. Жолтовським. Він слушно наголошував наступне: «Вони висвітлюють процес навчання живопису в одній з найстаріших художніх шкіл Східної Європи. Разом із тим ці малюнки першорядне джерело для пізнання історичного розвитку станкового та

монументального живопису на Україні, мистецьких і культурних взаємин із західноєвропейським мистецтвом, важлива й унікальна пам'ятка як художньої, так і загальної культури України XVIII ст.» [34, с. 5].

Серед цих учнівських малюнків є декілька повторюваних чоловічих портретів із музичними інструментами. Вони зустрічаються доволі часто у альбомах кужбушків, мають різну ступінь майстерності виконання. Очевидно, що це копії з гравюр німецьких, французьких, голландських, англійських XVII ст. Описи майна малярні засвідчують наявність 315 «кунштів старих» та 569 інших гравюр, а ранні датовані зразки належать до 20-их рр. XVIII ст. [34, с. 5]. Логічно, що серед цієї великої кількості західноєвропейських зразків були портрети з музичними інструментами, мабуть вони в ту пору набули особливої популярності. Два з них – чоловік у шапці з пером і дудою й чоловік із флейтою повторюються доволі часто. Припускаємо, що популярність цих зображень для копіювання визначалася не наявністю чи відсутністю музичного інструмента, а характером самого зображення, у якому учень міг удосконалювати свої вміння в передачі рис обличчя, бганок одягу, фактури різних матеріалів тощо.

Так, Альбом № 6 містить дві незавершені роботи «Портрет чоловіка з дудою», які не можна віднести до вдалих [3], як і Альбом № 19 [5]. Важкість копіювання цього зразка, мабуть, була зумовлена багатьма деталями одягу (складним фасоном головного убору з перами, широким рукавом сорочки та призбираним коміром), непростим положенням рук і наявністю музичного інструменту складної форми. завершену копію цього зразка вже має Альбом №15 [4]. Її, як міркуємо, можна вважати цілком якісною. Тут адже всі деталі одягу промальовано добре, непогано передано риси обличчя тощо (Рис. 3.2.3). Альбом № 22 містить підписану копію цього ж зображення, адже вказано, що її малював Семен Малій [6]. Вправність цього учня підтверджує якість копії, адже йому вдалося не лише точно відтворити антураж, одяг, позу, риси обличчя, а й графічно передати текстуру пір'я, волосся, тканини й структурні елементи волинки (Рис. 3.2.4). Цікавим фактом є те, що серед картин збірки

жовківського замку П. Жолтовськи вказує голландські твори на побутові сюжети з-поміж яких є музикуючі особи: «Серед них зображення танцюючих селян, відвідин лікарем хворої, цирульника, що лікує рану, хліва із худобою, жінки з музичними інструментами, чоловіка, що грає на дуді, ловлі риби, банкета, полювання, дівчини з фруктами, пастухів і пастушок, городниці, шевської майстерні, жінки, що читає, дітей, учнів, вершників, старих бабусь, циганського табору» [37, с. 85].

До подібного типу зображень за складністю, відноситься й анфасний портрет чоловіка в шапці та з флейтою. Частота, з якою зустрічаємо його у навчальних альбомах № 15 [4], 22 [6], є подібною до вищеописаного зразка. Тут також учням потрібно було пропрацювати різні фактури (хутро коміра, шапку, волосся, бороду) (Рис. 3.2.5).

Існують також й інші учнівські малюнки-копії лаврської іконописної майстерні, де використані сюжети з музичними інструментами, нотами [101, с. 140]. Вони не так часто повторяються, як попередні два. Серед них укажемо комопозицію з двома фігурами, де крупним планом промальовано сидячу фігуру жінки. Ця особа грає на роялі (або іншому струнно-клавішному інструменті) та позаду видно чоловіка, що музикує на лютні (бачимо лише гриф інструменту) (Рис. 3.2.6). Ця копія та наступна, де жінка музикує на гітарі перехідного типу (інструмент характеризується менш вираженим «вісімкоподібним корпусом») (Рис. 3.2.7) знаходяться в Альбомі № 22 [6]. Обидві роботи є копіями типового європейського побутового портрета.

Зустрічаємо ще ряд малюнків із музичними мотивами. До них ми відносимо роботи «Хлопчик з котом і нотами» (Альбом № 15 [4], 22 [6]) (Рис. 3.2.8), «Хлопчики з нотами» (Рис. 3.2.9) (Альбом № 15 [4], 22 [6]), «Етюд з руками й клавішами клавесина» (Альбом № 15 [4], 22 [6]). Такі зображення вказують на доступність окремих зразків музичної тематики та мотивів. Історичні факти також указують на присутність такого типу інструментів у побуті української знаті й про це зазначає І. Кузьмінський: «...побут гетьмана Івана Самойловича та його синів був витонченішим. Серед описаних речей, які

залишилися по його смерті 1687 року, зазначені один портативний орган, цимбали з Німеччини, а також клавикорд. Органи та клавикорди були й серед речей, які належали синам гетьмана, Григорію та Якову» [58].

Тут варто зазначити, що аналізовані вище учнівські роботи лаврської іконописної майстерні, дають нам ключ для розуміння розстановки акцентів у поширенні музичної теми та мотивів у світському українському образотворчому мистецтві. Ці копії вказують на те, що попри доступність зразків західноєвропейської музичної теми в портретному жанрі вони не приживалися на місцевому ґрунті за відсутністю попиту на них, адже місцева знала, як ми вже зазначали, мала свої уподобання. Тобто сліпого копіювання сцен, мотивів, поз і ракурсів ми не спостерігаємо. Вважаємо, що такі роботи мали суто навчальне значення, без перспектив на подальшу практику їхнього виконання. Це справедливо відзначає й П. Жолтовський: «Близько 40 різних побутових сцен та сюжетів відтворили в своїх зшитках лаврські «молодики» на підставі голландських гравюр. Лише дві з них “Вуличні сцени” та “Жнива” належать до складу них, багатофігурних. Решта поясні зображення, що насамперед відповідали завданням студіювання людської постаті. Але вони осмислені й оживлені певними доповненнями, як, наприклад, “Жінка з квіткою”, “Жінка з книгою”, “Жінка з папугою”, “Хлопчик з котом”, “Чоловік з дудкою”, “Чоловік з куркою”, “Чоловік з бокалом”, “Чоловік з монетою в руці”. “Чоловік з телескопом”» [34, с. 8–9].

Однак посилення уваги до світського життя зумовило все ж проникнення музичної місцевої тематики в кужбушки у варіанті зображень козаків, що грають на кобзоподібних інструментах. Тому в альбомах ми зустрічаємо натурні замальовки козаків, які виконують музичні твори на музичних інструментах і можуть бути віднесені як до портретного, так і до побутового жанрів образотворчого мистецтва. Роботи вказують на популярність як самого козацтва, так і музикування в його середовищі [101, с. 141].

Ці замальовки можна вважати творчою реакцією учнів на копіювання подібних сюжетів з європейських гравюр. Факт того, що на цих графічний

роботах молоді й доволі літні козаки з різними типами фігур (повні, худорляві), поз, у різному одязі, вказує власне на те, що це замальовки з натури [101, с. 141]. Окрім того, поряд із ними образи нечисленних аксесуарів, яких буде більше в пізніших варіантах символічної картини «Козак Мамай». Тобто, ці малюнки реальних козаків-бандуристів, швидше за все, свідчить як про популярність козака-музиканта, так і про ранню стадію розвитку образу «Козака Мамаю». Стосовно цих зображень П. Жолтовський вказує наступне: «...три зображення козака-бандуриста. Усі вони датуються початком 50-х років XVIII ст. Звичайно, ні в яку навчальну програму ці вправи не могли входити, а з'являлися лише з особистої ініціативи їх авторів і є оригінальними самобутніми творами. В них наявна спільна основа з бандурою, сидяча постать з підібганими ногами та в руках або танцююча постать також з бандурою. Але це не застигли канонічні образи, в них ще відчутні безпосередні враження від живих прообразів цих зображень козаків-запорожців» [34, с. 14].

Хоч ці намальовані козаки не мають імен, вони зберігають безпосереднє враження від натури, яку учні малярні могли спостерігати в навколишньому житті. Тому ці образи вказують не на міфологізовані образи легендарних славних воїнів, а на реальних персон. Так, Альбом № 14 містить зображення (Рис. 3.2.10) сидячого літнього козака середньої статури з оселедцем. Він музикує на кобзо подібному інструменті<sup>14</sup>. Привертають увагу ретельно пропрацьовані риси обличчя цього вже доволі не молодого воїна: зморщене високе чоло, гачкуватий ніс, великі виразні очі, низько посаджене вухо, оселедець, вуса [101, с. 141]. Варто відзначити відкритий, мужній і зосереджений погляд портретованого; при вирішенні одягу глядач легко зауважує вмілу деталізацію орнаментів. Окрім того, руки козака чітко вказують на реальні музичні виконавські вміння портретованого, промальовано дев'ять струн (п'ять на грифі та чотири на приструнках), тканий орнаментований пояс для носіння інструмента.

---

<sup>14</sup> Про інструмент, на якому грають козаки, буде далі у тексті.

Другий портрет з Альбому № 9 – стояча постать кремезного козака з рушницею за спиною (Рис. 3.2.11), шаблею на боці та кобзоподібним інструментом у руках. Ця робота менш деталізована, але свідчить про доволі високу вправність художника в передачі пропорцій і пози портретованого, персоніфікації рис обличчя, бганок одягу тощо. Зауважимо, що автор намальованого зменшив увагу до деталей музичного інструмента.

Третій кольоровий варіант сидячого козака худорлявої статури, який грає на кобзоподібному інструменті, знаходимо в Альбомі № 20 (Рис. 3.2.12). На відміну від попередніх робіт, цей твір вирізняється не лише використанням кольору, а й більшою схематичністю подачі постаті, однак не виключає персоніфіковану деталізацію обличчя. Тому продовгуйте лице з рівним носом і невеликими глибоко посадженими очима, указує на те, що ця робота малювалася з натури. Сині штани, жовто-охристі чоботи й червоний кунтуш, декорований чорним хутром (такі носила козацька старшина), також указують на цілковиту реалістичність зображуваного. Тобто, це також переконливий образ козака, вихоплений із життя. Звернемо увагу на те, що у двох останніх прикладах ми вже спостерігаємо наявність предметів козацького побуту. Згодом ті деталі матимуть символічне значення в подальшому розвитку подібних зображень у сюжеті «Козак Мамай». З цього приводу П. Жолтовський зауважує наступне: «Їх оточують нечисленні аксесуари, яких буде більше в пізніших варіантах. Бачимо лише сулію з горілкою, кварту, ріжок з «табакою». Відсутній супроводжуючий малюнок текст» [34, с. 14]. Музичний інструмент тут показано максимально спрощено за силуетом і за деталями. Ці зображення вказують на те, що популярний пізніше символічний сюжет «Козака Мамає» мав реалістичне походження та більш детально про нього буде далі.

Натурне представлення запорожця-бандуриста в сцені «Козаки розважаються» можна знайти у відомій серії акварелей (1778–1982) Т. Калинського. Ці твори займають проміжну перехідну ланку між портретним і побутовим жанрами й цінні точно зарисованим одягом, характерами національних типажів. Виконані акварелі для книги О. Рігельмана «Лѣтописное

повѣствованіе о Малой Россіи и ее народѣ и казакахъ вообще», яку видали у Москві в 1785–1786 роках. Про автора акварелей відомостей практично не збереглося. Відомо, що він походив з родини духовенства, яка мешкала по сусідству з помістям Рігельманів у с. Андріївка на Чернігівщині [36, с. 274].

Серія візуалізує представників різних прошарків українського суспільства XVIII ст. (козаків, запорожців, військової старшини, міщанства, селян), причому типажі козаків і селян виконані художником із більшою любов'ю, із живим зацікавленням до натури на відміну від представників козацької старшини. Такі побутові музичні сценки були типовими у того час і проникали в сюжети не лише живопису, а й поширювалися на ужиткових виробах. До прикладу, в фондovій колекції Державного історичного музею в Москві зберігається чотирикутний штоф часів Гетьманщині, виконаний зі світло-фіолетового скла. На ньому є зображенням хлопця в козацьких шароварах і скрипаля [129, с. 37].

Динамічна композиція сценки «Козаки розважаються» авторства Т. Калинського (Рис. 3.2.13) розгортається на траві луку з використанням низької лінії горизонту. Козак-бандурист сидить у півоберті в лівій частині зображення. Голова його повернута дещо вгору до товариша, який танцює, притримуючи рукою шаблю. Про їхню попередню поведінку розповідають деталі довкола музиканта. Пляшка, карти вказують на те, що перед цим вони пригощалися, розважалися грою в карти, а зараз мають охоту потанцювати під музику.

Музичний інструмент тут все ж зображено не дуже точно, адже неможливо порахувати кількість струн і приструнків. Наприкінці аналізу цього сюжету варто процитувати міркування І. Кузьмінського, який відзначає тяглість традиції, що зображена у цій акварелі: «Відомості про музичний побут козаків датуються ще 1584 роком. Про це написав польський шляхтич, хроніст Бартош Папроцький вже після створення реєстрового козацтва. Описуючи козаків з острова Томаківка (66 км вниз за течією від Хортиці), автор зазначив,

що козаки вміли веселитись: “Козаки показали невимовне мистецтво з великою радістю, співали пісні, стріляли, грали на кобзах...”» [60].

Останній приклад, який ми аналізували, вказує на те, що музичний мотив у побутових багатофігурних сценах у цей час також набуває поширення, адже образотворче мистецтво України того часу розширює свої жанрові горизонти. У творах розповідного характеру образи музикантів і музичних інструментів функціонують як маркери підтвердження соціального статусу типу події (святкової, ритуальної, побутової), хоч цих зразків і мало збереглося до нашого часу. Тому тут ми можемо проаналізувати лише окремі зразки.

Повсякденне життя супроводжувалося типовими побутовими музичними сценками, але їхніх зображень є вкрай мало у “чистому вигляді”. Збільшення вкраплень таких сцен у твори малярства та графіки XVII ст. призводить до того, що побутові музичні сценки, які у попередній період існували в іконописі, стають звичними й у інших творах побутового жанру образотворчого мистецтва XVII ст. Уже кінці XVIII ст. з’явилося чимало світських творів, у яких побут і пейзаж зайняли основне місце. Ці твори допомагають реконструкції соціокультурного контексту існування музики в побуті, окреслюють особливості святкувань у різних верствах населення.

Варто зупинитися на двох творах із музичними мотивами, які свідчать, що побутовий жанр у середині XVIII ст. сформувався як цілком окремий. Ці дві пам’ятки мають неабияку схожість між собою за методом подачі багатофігурної сцени народного свята та присутності музикантів. Це може вказувати як на популярність полотен із подібним сюжетом, так і на засвоєння схем, стилістики західноєвропейського побутового живопису. Крім того, це говорить про підвищення професійного рівня малярів. Як відомо, для вдалого реалістичного виконання багатофігурної побутової сцени потрібна неабияка вправність рисувальника з натури, адже тут кілька десятків постатей, зображених у різноманітному русі.

У центрі багатофігурної сцени картин кінця XVIII ст. «Гулянка біля корчми» – «троїста музика», яка задає ритм цьому велелюдному святу біля

корчми (Рис. 3.2.14). У цілому композивання твору, рисунок, колорит окремих його складових частин указують на руку вправного художника. Він зобразив велике подвір'я, у центрі якого під музику парами танцює великий гурт молоді. Справа під високими деревами, ближче до будівлі, за столом зі стравами, сидять літні люди. Передній план не заповнений постатями для того, аби краще було видно багатофігурне дійство у дворі, адже позаду, біля брами й вітряка показано великий натовп. Стосовно регіональних особливостей твору П. Жолтовський висуває наступне припущення: «Біля самої корчми двоє поважних селян у смушевих шапках розмовляють зі старим корчмарем. На передньому плані закохані пари. Скрізь бачимо характерний народний одяг (свити, намітки, капелюхи), що вказує на місце події – пригірське галицьке Покуття» [36, с. 274].

Детально варто придивитися до постатей музикантів, адже це чи не перше живописне втілення ще одного музичного феномену тих часів – «троїстих музик», що дійшло до нас. Вони й нині є однією з найпоширеніших форм народного інструментального гурту. Типовий склад інструментів музик, у час написання полотна, міг мати різну варіативність: скрипка-втора, цимбали, бубон або бас (басоля) [113, с. 37]. Початки таких колективів, на думку А. Гуменюк, варто шукати в кінці XVI ст.: «...вже у сімнадцятому столітті в Україні у поміщиків існували невеликі оркестри, то можна дійти висновку, що зародження народного інструментального ансамблю «Троїста музика» варто віднести до кінця шістнадцятого чи початку сімнадцятого століть» [26, с. 135]. Однак, як міркує С. Садовенко, такого типу музики сформувалися пізніше – наприкінці XVII – початку XVIII століть. Подібні мистецькі гурти стали взірцем традиційного інструментального ансамблю, який виконував не лише естетичну, а й соціокультурну функцію. Впродовж XVIII–XIX ст. народні музиканти – троїсті музики, функціонували у соціокультурному вимірі як важлива частина інтегративної культури, сприяючи консолідації громади через участь у спільних ритуалах і святах (весілля, релігійні свята, дозвілля, ярмарки та інші гуляння) [113, с. 37].

У видання «Український живопис XVII–XVIII ст.» П. Жоловський помістив ілюстрацію твору «Гулянка біля корчми» [36, с. 272], але не вказав його походження, тому ми мали для опрацювання лише друкований варіант. Щоправда він, через не найкращу якість поліграфії, не дозволив детально розгледіти маленькі фігури музик у капелюхах. Вони в цій картині представлені скрипалем, віолончелістом та, швидше за все, дударем. Включення до троїстих музик дударя, зважаючи на ілюстрації XIX ст., не є рідкістю, їх також можна віднести до типових, адже, приміром, поліська фольклорна традиція троїстої музики довго зберігала архаїчніші риси. Тут супровідний шар складався зі скрипки, бубна й басолі, сопілки іноді дуди [113, с. 43]. Про подібний склад троїстих музик і їхнє поширення в сільській і міській місцевостях указує в серії нотаток «Опис третьої королівської шведської подорожі» у 1657 р. супутник шведського посла Веллінга Готтара німецький пастор Конрад Гільдебрандт: «Попереду йшли музики з одною великою задимленою дудою, цимбалами та скрипкою. Перед ними танцював дружба молоді, або й навіть сам молодий» [58].

Аналізоване полотно – одне з перших і небагатьох збережених українських побутових творів із музичними мотивами в прямому й повному розумінні цього жанру. Тому цілком логічно мистецтвознавці констатують, що автори, створюючи свою картину в новому тоді для українського малярства жанрі, мали за взірці приклади голландського побутового живопису. В цьому творі чітко бачимо вплив голландських та фламандських «Кермес» з їхніми буйними веселощами [36, с. 275].

Наступний твір «Народне гуляння» (Рис. 3.2.15) такого ж характеру походить із кінця XVII ст. та вирізняється від попереднього більш складною композицією та її елементами. Дія народного святкування відбувається на околиці містечка, про що може свідчити велика церква на пагорбі у верхньому правому кутку зображення. На дорозі коло будинків з'їхалися декілька возів, запряжених кіньми з гостями та музиками, присутні також окремі вершники. Довкола них бачимо декілька груп осіб, які з чарками святкують, танцюють,

розмовляють. Музиканти приїхали на великому возі й знаходять позаду іменитих гостей на підвищенні. Бачимо їх у процесі музикування й зі спини. Музика з басолею сидить, перед ним стоїть скрипаль. Чи є інші музиканти при такому ракурсі зображення впевнено сказати важко, але логічно, що мали би бути. Тут музичний мотив також майстерно вплетений у побутову сцену, яка розкриває глядачеві різноманітні особливості свята.

Бачимо, що у цих двох картинах ніби зливаються до купи початки побутового живопису з музичними мотивами. Подібний напрям музичної побутової тематики набуває набагато більшого розвитку в ХІХ ст., тому, окрім музичних мотивів у побутовому жанрі (І. Соколов «Весілля» 1860 р., В. Маковський «Дівич-вечір» 1884 р., К. Трутовський «Ярмарок» 1874 р., І. Їжакевич «У свято» 1891 р. тощо), уже можемо спостерігати окремі спеціалізовані музичні сюжети «Троїсті музики», а також інші (П. Жемчужников «Кобзар на шляху» 1854 р., К. Трутовський «Лірник у хаті», Д. Безперечний «Бандурист» кінець ХІХ ст. тощо).

Подібний побутовий напрям має своє представлення в окремих гравюрах того часу. Святково-побутова тематика весільного обряду, що в українській культурі бере початок у родинно-общинному ладі та князівській добі, проникає у мистецькі твори ХVІІ ст., висвітлюючи вагому частину суспільного життя. На жаль небагато до нас дійшло візуальної фіксації цих подій ХVІ–ХVІІІ ст. в Україні. Усі три основні частини цього обряду (сватання, заручини, весілля) завжди супроводжувалися співом, грою музикантів, танцями.

Серед графічних мініатюр у метрикальних книгах можна віднайти зображення вінчання з музиками. Так, невідомий художник 1701 р., зобразив поряд із записами про цю подію й невеличкий начерк у Львівській метрикальній книзі. Священник з Євангеліє благословляє молодих над якими тримають віночки, далі за ними стоять родичі а в кінці бачимо музиканта-скрипаля [133, с. 43]. Народний митець не завдавав собі клопоту деталізувати постаті, тому й музика має видовжені пропорції, він голомозий, у довгому жупані. Скрипка відображена доволі схематично.

Зображення співаків на хорах при музичному супроводі весільного обряду можна зустріти у львівській гравюрі «Таїнство подружжя» («Метрики», 1686 р.) [15, с. 165]. Принагідно вкажемо, що не лише в малюнках на полях зустрічаємо у збережених до нашого часу зразках сцену вінчання, а й у гравюрі 1716 р., виконаній у друкарні Троїце-Ільїнського монастиря, щоправда, попри набагато вмілішу технічну подачу образів, у сцені немає музик, що грають [133, с. 108].

Міфологічно-алегоричний жанр світського образотворчого мистецтва лише почав викристалізовуватися в Україні у творах її майстрів за Нової доби. Для цього були певні передумови, адже українське бароко не бачило нічого забобонного у використанні античних алегорій у християнських сюжетах. Дослідники вказують, що в українських панегіричних віршах XVII ст. (вірші на смерть Сагайдачного, присвячені митрополитові Петру Могилі) знаходимо героїв грецько-римського Олімпу. А у біографії чернігівського архієпископа Лазаря Барановича наявні: Юпітер, Марс, Сатурн, Геракл, Мінерва, Андромеда, Персей і Прометей, згадані гіганти, гідри, химери, сирени й сатири тощо [129, с. 170].

Музичних мотивів, у збережених до нашого часу творах цього жанру образотворчого мистецтва є не так багато. Це могло бути спричинено тим, що теми античної міфології все ж неодноразово засуджувалися Західною і Східною Церквами. Але зауважимо, що в магнатських збірках живопису, де переважали західноєвропейські картини, він був представлений. До прикладу у замку м. Жовкви, за даними П. Жолтовського, були наступні твори провідних жанрів – міфологічного, біблійного та алегоричного й міфологічно-алегоричні пам'ятки займали лише п'яту частину всієї кількості творів [37, с. 85].

Варто відзначити, що характерною особливістю тогочасного українського театру, літератури була власне алегорія. Таке явище детально аналізує Т. Таїрова-Яковлева. Науковиця слушно відзначає, що особливістю українського театру була алегорія, яка поєднувала античну міфологію з образною системою Святого Письма. «Українське бароко не бачило нічого

марновірного у використанні античних алегорій у християнських сюжетах. На гравюрах українського бароко теж повсюдно наявні алегоричні образи: Україна одягнена в порфіру коронована діва, яка просить покровительства у митрополита київського Йоасафа Кроковського (Іван Щирський, «Всенародне торжество»). Алегорія Дніпра у вигляді музичних русалок (Леонтій Тарасевич), місто Київ в образі обвитої лавровими гірляндами альтанки. Найімовірніше, саме такий вигляд мали ці дійові особи й у театральних постановках», – вважає дослідниця [129, с. 128]. У патріотичних гравюрах видань Києво-Печерської друкарні художники, починаючи з 60-х років XVII ст. широко використовували алегоричні прийоми. Таке застосування, що ознаменувало появу нового типу ксилографічної композиції, де в алегоричній формі нагадували тогочасні значимі воєнні та політичні події [37, с. 26].

Варто наголосити, що в панських збірках серед картин міфологічного жанру зустрічалися зображення Фортуни, Діани, Бахуса, Вулкана, Купідона, Андромеди, Європи, алегорії чотирьох пір року, історія Ахіллеса, зображення чотирьох частин світу [37, с. 85]. Вони так чи так пов'язувалися з музикою, крім того, у музеях збереглися деякі цікаві зразки різних побутових речей, переважно меблів, прикрашених алегоричними зображеннями [37, с. 42].

Тому слід навести приклад такого зображення з музичним мотивом на кришці стола. Про популярність різноманітних типів столів у добу Гетьманщини вказує Т. Таїрова-Яковлева: «Майстерно виготовляли столи. В описах ми бачимо столи липові – довгі та круглі; стіл круглий із шухлядою; стіл липовий на левових лапах. Траплялися і значно складніші зразки: стіл дубовий столярний складаний на ніжках, столи, пофарбовані різною фарбою, з Робської волості» [129, с. 35]. У монографії П. Жолтовського репродуковано алегоричне зображення «Бахуса» з кришки столу [37, с. 8]. Тут у вигадливій архітектурній споруді з гірляндами та рокайлевими орнаментами на балконах зображені юнаки-музиканти з популярними трубою та цитрою (Рис. 3.2.16). Вони супроводжують бенкет Бахуса, який відбувається в центрі композиції, а вверху мистецької композиції над ними літають німфи. Згідно з міфом, Тезей, якому

Аріадна допомогла в перемозі над Мінотавром (нитка Аріадни), обіцяв одружитися з нею, відвіз її із собою. Однак хлопець не дотримавши слова, залишив її, сплячу, на острові Наксос. Там красуню побачив Вакх (Бахус) і запропонував стати його дружиною. На мистецькій пам'ятці зображено власне момент їх зустрічі, коли пара сидить за столом, а музиканти розважають їх.

Згаданий вище графічний твір алегорично-міфологічного напрямку, де можемо знайти музичні мотиви, «Радість Дніпрових вод» Л. Тарасевича (1695) [126, с. 160] є унікальним для музичної теми в українському образотворчому мистецтві, який зберігся до сьогодні (Рис. 3.2.17). Тут автор, через інтерпретацію міфу про гору Гелікон, персоніфікує хвилі Дніпра таким чином, що з глибини ріки випливають русалки-геліконіди й влаштовують на водній гладі веселощі. Міфологічні персонажі виступають у ролі добрих вісниць і музиканток експромтного концерту, до якого долучається біблійний псалмоспівець Давид, крилатий символ поезії Пегас. Така цікава алегорична сув'язь героїв є цілком логічною з погляду українського бароко. Його ранні вияви, як зазначає Д. Степовик, користувалися, здебільшого, одноджерельним матеріалом з одним сталим значенням, а тут героїв різних текстів Біблії та міфології поєднує спільний емоційний ключ – атмосфера свята [126, с. 161].

Тісно пов'язані з музиним мотивом Давид та Пегас зображені у верхній частині гравюри, де відтворено дві гори. Принагідно зауважимо, що образ Давида, який грає на лірі, присутній у вітчизняній графіці того часу (Ініціал у виданні «Іоанн Златоуст. Бесіди на діяння апостолів» 1624 р. [65, с. 54], у гравюрі «Цар Давид» з київського Псалтира 1766 р. [65, іл.479], а також образ псалмоспівця з багатострунним інструментом типу псалтеріуму знаходимо в просвітницько-реформаторській праці українця Миколи Дилецького «Грамматика музикальна» (1723) [45, с. 25]. Біблійний музикант височить над рікою з лівого боку, його сидяча постать осяяна ореолом, обличчя повернуте до глядача, руки перебирають струни на лірі. Міфологічний герой Пегас цокає копитами по горі справа й із неї ллється потік води, адже це відповідає змісту легенди (вона згадує, як він видобув з гори Гелікон джерело Гіпокрена).

Динамічні постаті русалок у хвилях ріки на передньому плані зображення демонструють вправність гравера в подачі оголеної натури, уміння передати потрібний рух тощо. Дві русалки мають у руках труби у правій частині гравюри, причому одна в цей момент грає, а інша танцює з інструментом. Зліва одна з них грає на скрипці, а перед нею її подруга танцює (розташована спиною до глядача). Ці дві фігури зображені з риб'ячими хвостами. Звук давидової ліри та шум водоспаду з гори Гелікон мають посилювати, за задумом Л. Тарасевича, відчуття радості від цього зображення. Русалки співають і музикують з нагоди взяття фортець у нижній течії Дніпра [126, с. 159]. Це є прикладом, як у символічній та алегоричній формі, візуалізувалися не тільки богословські догми, філософські положення, моральні принципи, а й цілком конкретні явища та події [37, с. 23]. Загалом у зміст алегоричних зображень українські митці вклали певну систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів, які були однією з основ тогочасної барокової культури.

Побут військових також проникає в образотворче мистецтво. Тому музичні елементи в історичних, батальних сценах, військових прапорах і хоругвах є не лише додатковими засобами підкреслити правдивість зображуваних подій, а й посилити символічне значення військової перемоги. Варто вказати, що історичний, батальний і портретний живопис є в Україні одними з найдавніших світських жанрів, які існували самостійно. Часи XVI–XVII ст. стають періодом, коли посилюється визвольна національна боротьба та соціальної зрушення, що стають стимулом для актуалізації не лише всього українського мистецтва, а й історичного малярства.

Про популярність цього жанру свідчать також результати досліджень, які наводить П. Жолтовський стосовно необхідного рівня підготовки маляра для участі в малярському цеху: «...вимога статутів існуючих на Україні в ті часи малярських цехів: знати, крім релігійного й портретного, також історико-батальне малярство» [36, с. 279]. До нашого часу збереглося не багато робіт цього жанру, але й у наявних ми можемо також спостерігати окремі музичні мотиви. Ці, переважно, символічні зображення були віддзеркаленням давньої

місцевої традиції військової музики. Українські військові музики супроводжували армії всюди впродовж віків, адже навіть за кількістю труб і бубнів визначали чисельність війська. Присутність музик у походах, навчаннях, на різноманітних урочистостях було звичною справою. Відповідно козацька труба, литаври, різні бубни, сопілки, роги ставали типовим супроводом, які поряд із музичною функцією виконували передовсім військово-сигнальну. Окрім того, у цьому мілітарному середовищі побутували козацькі й історичні пісні, балади, думи, співали кобзарі та лірники. Вони прославляли бойові звитяги козаків, пропагували національно-патріотичні ідеї, згуртовували.

Тобто в музичній культурі українського козацтва широко використовувалися музичні інструменти із груп ідіофонів, хордофонів, аерофонів і мембрано фонів, а сама музика поділялася на типи: «генеральну» й «полкову», що побутувала при гетьмані або полковнику; а також на музику «ратну» для військових походів, урочистих зустрічей послів тощо [110]. Тому до складу полків були включені військові оркестри, які складалися з невеликої кількості учасників. Існував у 1723 р. також генеральний військовий оркестр при гетьмані, який складався із п'яти трубачів, двох сурмачів і одного довбиша [141]. Відомий випадок, коли син Хмельницького Тиміш, намагаючись вразити молдаван, звелів грати військовим музикантам сигнал до атаки, однак і сам Богдан «військовою музикою» зустрічав польських послів [129, с. 136]. За даними джерел у Полтавському полку на початку XVIII ст. було шість музикантів: довбиш (бив у литаври чи бубен), один сурмач, троє трубачів і один бандурист [129, с. 136]. Та все ж найбільше козацьке військо супроводжували сурмачі, трембачі (трубачі) й довбиші, які були типовими представниками української військової музики від давніх часів [139].

Сурми та литаври згодом стали унікальними символами козацької влади й державності як у військовому, так і в цивільному вимірах, адже ввійшли до переліку козацьких клейнодів. Класичний перелік їх включав гетьманську булаву, бунчук, корогву, писарську печатку, пернач полковника, каламар, а також музичні інструменти литаври та сурми. Традиційно на полкових печатках

також зображували литаври [139]. Після закінчення терміну обраної посади, клейноди передавалися новообраній старшині чи зберігалися до обрання у Генеральній військовій канцелярії (церкві або скарбниці). Не дивно, що у багатьох пам'ятках образотворчого мистецтва клейноди зображалися на портретах, прапорах (корогвах), декоративних композиціях тощо. Такі знаки влади старшини символізували статус та порядок у козацькому суспільстві, а також були свідченням автономії та незалежності Війська Запорозького.

Музичні інструменти обов'язково були серед вичерпного переліку елементів клейнодів. Перелік цих елементів за Л. Баранівською є наступним: «До полкових клейнодів як атрибута військової й цивільної влади в Україні, належали: пернач (або шестопер) – відзнака полковника; короґва – прапор полку, що знаходився у хорунжого; значок, який у будні заступав короґву; печатка полкова, що зберігалася у полкового судді; гармати – загальновійськові клейноди, якими відав обозний, а також музичні інструменти сурми (труби) – військові клейноди під віданням сурмача та литаври (котли) – військові клейноди полку, що знаходилися у довбиша (довбуша)» [10]. Включення литаврів у цей перелік було не випадковим. Литаври в козацькому війську мали доволі багато функцій: були невід'ємною частиною урочистих походів і святкувань, віддавання честі старшині, збирали на військову раду, передавали сигнали й накази під час бою, а також часто використовувалися для здійснення психічного тиску на ворога, оскільки їхній гуркіт нагадував канонаду [141].

Військові короґви належать до особливих пам'яток історичного жанру українського живопису. Існували вже в XVI–XVIII ст. три типи козацьких прапорів, які відповідали військовому поділу: гетьманські, полкові та сотенні й на місцях ними опікувалися хорунжі (генеральні, полкові, сотенні). Про такий порядок свідчать малюнки хорунжих [37, с. 96], а на землі коло зображення Чернихівського хорунжого Годлевського ми бачимо практично весь перелік козацьких клейнод, включаючи й литаври (Рис. 3.2.18).

Матеріалом для виготовлення короґв була тканина, яка містила малюнки (хрест, півмісяць, зірки, святі), клейноди, а також герби, зображення святих

Юрія або Михаїла, як покровителів війська. Зустрічаємо також алегоричні та символічні зображення, які своїм змістом стверджували мужність, вірність, почуття товариства, натякали на ті чи ті обставини й умови військового життя собою [36, с. 236]. Від 1755 р. регламент на Гетьманщини зобов'язував відтворювати на полотнищах зображення козака з мушкетом. Зазвичай їх виконували серіями, що сприяло як виробленню схем, так і утвердженню певних елементів-символів, які урізноманітнювали ці високошановані військові відзнаки. Коругви також вказували про належність до військової еліти того часу, тому з чотирнадцяти прапорів Запорізької Січі, виготовлених між 1769–1774 рр., немає навіть і двох тотожних між собою [36, с. 236].

Функціонували ці козацькі символи до кінця XVIII ст., тобто після ліквідації російським урядом козацьких полків були скасовані й клейноди полкової та сотенної старшини. Однак більшість цих святинь потім зберігалися у храмах. Так, корогва Домонтовської сотні Переяславського полку 1762 р. (Рис. 3.2.19) вирізняється прекрасним художнім виконанням адже декорована пишним золотим бароковим картушем із жовтим фоном на блакитному полотні. У центрі картуша постать козака-піхотинця з рушницею на плечі [36, с. 237]. Для нас важливим є те, що картуш обабіч має символічні емблеми кленодів, а внизу його вміщено литаври та гарматні ядра.

Виділяється серед таких пам'яток сотенна корогва Лубенського полку. Це військове об'єднання було одним з десяти лівобережних адміністративно-територіальних козацьких полків Гетьманщини із центром у місті Лубни (Рис. 3.2.20). Цю пам'ятка, за відомостями які подає працівниця Центрального державного історичного архіву України О. Вовк, виготовленили за наказом гетьмана Кирила Розумовського від 10–12 березня 1758 р. [20]. На одній стороні ця корогва має зображення, так званого, «герба національного», а на іншому – полкового. Раритет знайдено в церкві с. Сенчанські Скоробагатьки Полтавської губернії в 1885 р. [20]. Саме на стороні з національним гербом, яка має вишукане виконання, поміщено зображення музичних інструментів (литаври із довбишами (паличками)) як елемент козацьких клейнод. Ці довбиші

зазвичай мають на кінцях шкіряні, пробкові, губчасті чи повстяні кульки, які дозволяють видобувати різноманітні звуки. Під литаврами видно, розвернуті дзеркально дві сурми на взірець горну. Зауважимо, що аналогічний склад музичних інструментів можемо бачити у фрагменті герба, який походить із міста Борзни на Чернігівщині [150, с. 96]. Зображення військових музикантів XVIII ст. подано тут наступним чином: посередині музика, який грає на литаврах, а обабіч сурмачі.

Мальована корогва Нової Січі (Рис. 3.2.21), яка була заснована отаманом-гетьманом І. Малашевичем на Правобережжі Дніпра у Великій плавні під наглядом російського уряду у 1734 р., включає декілька музичних мотивів. Серед зображень бачимо образи ангелів-музикантів, чотирьох сурм і двох ударних музичних інструментів, які входили до складу козацьких клейнодів – козацькі тулумбаси (литаври). Лицарські лати до таких зображень також інколи залучалися. Як приклад наведемо гравюру Л. Тарасевича «Федір Шакловати в образі св. Мученика Федора Стратилата», де в обрамленні герба є литаври й лати [126, с. 121].

Можна віднайти литаври на нині втраченому портреті XVIII ст. «Богдан Хмельницький з полками» [15, с. 63]. Однак ці мембранофони не символізують козацькі клейноди. Зліва від постаті гетьмана, який стоїть на обрисах Дніпра з притоками, інструменти зображені коло групи переляканих поляків. На гравюрі Н. Зубрицького «Облога Почаївської лаври» (1794) у правому нижньому куті також зображено литаври, але не як символа, а як елемент реальних воєнних дій [127, с. 261].

Литаври й сурми в складі декоративних картушів з елементами козацьких клейнодів також можемо простежити у багатьох інших творах малярства та графіки того часу. Литавари бачимо в козацькій іконі з ДНІМ, пам'ятка походить з Покровського храму Запоріжжя (дата написання між 1734–1774 рр.) (Рис. 3.2.22). Угорі ікони у сьйві зображено Богородиця типу Покрова в центрі, а обабіч св. Миколай та Архистратиг Михаїл. Внизу посередині розташовано бароковий картуш із клейнодами довкола, а обабіч зображення козаків. Серед

них справа, коло цієї декоративно-символічної композиції, зображено останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського. Ймовірно у картуші був його герб, але нині він втрачений за записами пізнішими.

Виникнення Гетьманщини спровокувало представників старих козацьких родів і новосформованої старшини на створення власних гербів, які потім стають повноцінними елементами у творах живопису та графіки. Із цього приводу дослідники зауважують, що впродовж другої половини XVII – початку XVIII ст. з'явилося 240 нових «козацьких» родових гербів, а серед до найпоширеніших елементів їх були зброя, клейноди, підкови, вежі, серце, хрест, зірки і півмісяць [129, с. 163]. Литаври й сурми також зустрічаємо серед них.

Є приклад образу зображення Б. Хмельницького 1720 р. (Рис. 3.2.23) з гербом. Композиція виконана в дусі шляхетського портрету. Це зображення з «Літопису» Самійла Величка, полтавського писаря військової канцелярії [103, с. 79]. Тут литаври використані як елемент обрамлення особистого герба гетьмана. Низ композиції представляє собою картуш з гербом Хмельницького в оточенні традиційних елементів козацьких клейнод (прапорів, гармат, ядер, литавр). До цього, барокового за характером, обрамлення по обидва боки внизу включено по парі литаврі без довбишів.

Особливою вишуканістю вирізняється портрет-гравюра з гербом «Іван Перхрест» О. Тарасевича (1689) [127, с. 261], де не лише професійно подано в овалі постать охтирського полковника, а й обрамлено її вверху декоративним візерунком з фруктів та листочків (Іл. 3.48). Внизу овалу вміщено картуш із гербом і текстом, який тримають янголи, на фоні декоративних листків та фруктів. Однак цей картуш має символи клейнод серед, яких реалістично зображені литаври, бубни, сурми. Подібні зображення литавр поряд з особистим гербом І. Мазепи вміщено у гравюрі-панегірику «Гетьман Іван Мазепа серед своїх добрих справ» 1706 р. (Рис. 3.2.25) авторства Івана Мігури [103, с. 127].

Дослідниця С. Оляніна констатує наступне стосовно появи зображень особистих гербів у іконостасних комплексах: «Гербова емблематика в іконостасі мала есхатологічну спрямованість і поминальний характер. У системі іконостаса герб набував значення ктиторського портрета з меморіальним сенсом і символізував особисте предстояння його власника» [90, с. 131]. Причому частота появи подібних зображень у таких пам'ятках була в часи Гетьманщини доволі великою. Так, до прикладу, герби гетьмана Івана Мазепи знаходилися в цоколі іконостаса 1677 р. у Трапезній Введенської церкви Троїцького чернігівського монастиря, герб чернігівського полковника Якова Лизогуба був в іконостасі 1701 р. у храмі Апостола Якова, прибудованому до Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові [90, с. 126], герб Івана Гамалії був в іконостасі Борщівської Воскресенської церкви Стародубського повіту, збудованій ним у 1763 р. [90, с. 12].

Особливо варто зупинитися на зображеннях гербів роду Апостолів з, вже згаданого вище, іконостаса з с. Великі Сорочинці. Чотири родові герби збереглися в цоколі, причому два з них належать гетьманові Данилові Апостолу (Рис. 3.2.26, Рис. 3.2.27) а два інші – сину гетьмана, Павлові Апостолу (Рис. 3.2.28, Рис. 3.2.29). Ці живописні зображення мають різні загальні форми, які підпорядковувалися ритму декоративних елементів низу іконостаса. Зображення литаврів присутні в обох гербах. В зразку Данила Апостола музичні інструменти (литаври та сурми) розташовані внизу картуша попарно. А в гербі Павла Апостола бачимо лише литаври, які візуалізуються у лівому нижньому кутку зображення. Родина Апостолів, розміщуючи в цоколі іконостаса свої герби, наче хотіла мати позначене місце в осерді храму, сподіваючись на спасіння душі [90, с. 131].

У наведених вище прикладах подано використання військових музичних інструментів, як елементів декоративно-образних композицій обрамлення портретів, панегіриків тощо. Вони функціонують як маркери соціального статусу, стану емоційного напруження, типу події (святкової, ритуальної, побутової, героїчної). Таким чином, литаври та сурми в українському

образотворчому мистецтві змальовуються як елемент реальних воєнних дій, і як символ статусу старшини, особливого порядку в козацькому суспільстві й свідченням автономії та незалежності. Перехід реалістичного музичного мотиву литаврів у статус символу в багатьох зображеннях показує, що виникнення унікального сюжету з музичним мотивом та історичним підтекстом в картині-символі «Козак-бандурист» та «Козак Мамай» є ланкою одного й того ж процесу – глорифікованої символізації української військової ідентичності та прагнення до незалежності. Це суголосно твердженню стосовно символічності тогочасного художнього мислення: «Говорячи про естетичні проблеми в культурі цієї епохи, необхідно разом з тим враховувати емблемо-символічну сторону художнього мислення, що створило тоді цілу систему образних символів та емблем, через які розкривалися ті чи інші філософські, моральні, етичні та естетичні ідеї» [37, с. 17]. Тому окремі музичні інструменти в українському живописі постають не лише як зображення матеріальної дійсності, а як носії символічних смислів, що формували національний візуальний канон. Аналіз таких образів відкриває нові горизонти в розумінні музики як елемента культурної пам'яті, засобу комунікації та інструменту художнього самовираження українського суспільства.

Принагідно зауважимо, що народний напрям українського живопису є своєрідним явищем у вітчизняному малярстві, оскільки розвивається в сферах, які у європейському мистецтві вже давно належать професійним митцям. Знаний національний сюжет «Козак-бандурист» та «Козак Мамай», у цьому контексті, стає символічним і феноменальним в іконографічній системі європейського живопису, адже такого персонажа ми не зустрічаємо в народній культурі жодного слов'янського етносу. Це свідчить про потужну дію народної візуальної та музичної культури, формування та розвиток живописних жанрів, тому «...вищим та найоригінальнішим видом народного малярства стає народна картина, що охоплює різні жанри живопису – історичний, побутовий, портретний, символічний, сатиричний» [36, с. 290]. Такі твори були особливо популярними на Київщині та Лівобережжі в кінці XVII–XVIII ст. Відомий

дослідник українських народних картин О. Найден справедливо вважає, що у цих творах втілено характерні риси українського менталітету, а основні її сюжети сягають корінням доісторичних обрядово-міфологічних глибин і мають витоки у давньому родовому переказі [83, с. 28].

Варто відзначити, що образ Козака-Мамая чи Козака-Бандуриста можна вважати дійсно всенародним, бо їх можна було побачити в хатах простих людей, нащадків шляхти та козацької старшини. Тобто в цій іконографії відбулася своєрідна народна канонізація козацтва, адже такі зображення нерідко зустрічаємо в хатах на почесному місці поряд з іконами [17, с. 291]. Однак цей образ-символ можна побачити і на гравюрах, на утилітарних предметах (посуді, вуликах, скринях), на елементах декору хат (одвірках, стінах, дверях, віконницях). Образ стає візуальним маркером-символом у кожній хаті, а також героєм вертепної драми поряд із пастушками й воїнами. Схема різних варіантів іконографії образу обов'язково включає в козака музичний інструмент.

Образ Мамая, попри безперечний узагальнюючий характер, несе відображення та цілком конкретних історичних подій (доби Козаччини та Гайдамаччини тощо) і має відлуння доби середньовічного лицарства. На думку П. Білецького в цих народних картинах українська ментальність найглибше розкриває в образі козака ідеал волі та незалежності [13 с. 26]. У таких зображеннях воїни-козаки ототожнювалися також з улюбленими народними героями – Семеном Палієм, Максимом Залізняком, Іваном Нечаєм [36, с. 291] й отаманами, гетьманами.

Відомий мистецтвознавець О. Найден робить ще більш далекоглядний висновок та вважає, що Козак Мамай містить закодований архетип воїна, фактично «сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна-сакрального предка, воїна-козака» [83, с. 29]. Важливим для дослідження, на нашу думку, є те, що символічне зображення воїна-захисника завжди супроводжує музичний інструмент. Стосовно значення цього сюжету для вітчизняного малярства П. Жолтовський вказує наступне: «Він – воїн, захисник

батьківщини і в той же час творець і виконавець дум і пісень – втілював як матеріальну, так і ідейну силу народу. Бандуристи завжди були при козацькому війську. Їх особливо ненавиділи вороги» [36, с. 291]. Це вказує на те, що музика для українського воїнства зокрема та народу загалом була надзвичайно важливою складовою суспільно-культурного існування.

Символічне значення образу Козака-Мамая, як шляху оспівування лицарських звитяг подібних йому, стало результатом вироблення морального й естетичного ідеалу воїна-українця в час бездержавності, своєрідним відродження лицарського культу через канонізацію військових звитяг. Пригадаємо, що західно-європейські середньовічні джерела неодноразово згадують про участь лицарів-українців у лицарських турнірах, а давньоукраїнські дружинники мали традицію прикрашати бойові щити геральдичними кольорами й гербами. Окрім того, вітчизняні лицарі, як нині встановлено, отримали право збирати свій сеймик і здійснювати самоврядування у XIV–XV ст. [100, с. 87]. Тому чимало дослідників порівнюють українське козацтво з лицарськими орденами Європи періоду Середньовіччя, а в період Гетьманщини існують тісні зв'язки між Запорізькою Січчю та лицарями Мальтійського ордену. Зрештою, Січ була розбудована за його зразком. Окремі іноземці, сучасники тих подій, указували на те, що козацтво було навіть вище за певними ознаками від тогочасних лицарів [106].

Принагідно зауважимо, що лицарська традиція в середньовічній культурі здійснила великий поштовх у розвитку роману як жанру, любовної лірики, музики, а також прищеплювала ціннісні орієнтири морального й етичного характеру. В українських ранньомодерних текстах зустрічаємо застосування терміна «рицар» стосовно козацьких очільників у барокових панегіриках, тобто була усталена традиція ототожнення козаків із рицарями у їхніх сучасників [104]. В Україні увага до лицарства, до козацтва як лицарської формації, за своєю суттю, була зумовлена їхніми прагненнями – відстояти не лише віру, але і землю, територію. Дослідниця українського лицарства К. Дубініна зауважує,

що українська традиція продовжила європейську традицію, сформувала й зростила власну [28, с. 29].

У контексті аналізу символізму Мамаїв є важливим те, що використання в той час козацького герба «козак із мушкетом», опосередковано вказує на традиції українського лицарства (герб Гетьманщини, Запорзької Січі та козаків, символом чорноморських, кубанських козаків із кінця XVIII ст.). Цьому сприяли як історичні події – козацька держава (Гетьманщина), яку визнала Річч Посполита й Османська імперія, так і розвиток різних жанрів малярства. Можемо виснувати, що коли козацьке лицарство, як інституція, відійшло в минуле, спогади про нього знайшли відображення в узвичаєних епічних формулах із художніх творів [104], зокрема в закріпленні й поширенні символічного Козака Мамая, який грає і співає.

Не дивно, що цей український лицар, воїн-бог грає на музичному інструменті, адже музика супроводжує практично все життя українця від прадавніх часів, а українці вважалися народом здібним до музики. Тому серед українських лицарів-козаків було дуже багато музикантів. Окрім того, виникає явище кобзарства, музикантів які в походах, думами й піснями підносили бойовий дух війська, уславлювали воїнів. Кобзарство за змістом і формою було подібним середньовічним лицарським співочим традиціям (бардам, менестрелям, трубадурам) [100, с. 88]. Адже в середньовічній Європі з кінця XI ст. в музичну культуру через культ лицарства включаються нові види творчості, зокрема музикування. Середньовічні співаки-лицарі, започаткували світську музику, яка перепліталася з народно-побутовою музичною традицією через добирання до «лицарських» текстів народних мелодій [100, с. 88].

Спів козацьких виконавців переважно супроводжувала гра на щипковому інструменті. Музика та музичні інструменти були типовою складовою побуту й гетьманів війська Запорозького. Про що писав, вже згадуваний нами вище німецький пастор Гільдебрандт, перебуваючи в Чигирині на аудієнції в Хмельницького: «Гетьман звелів подати собі цитру, тринькнув по ній декілька раз і віддав її знов» [58]. Цілком імовірно, що для українського військового

лицаря однією з чеснот було вміння грати на музичних інструментах і співати. І зауважимо, що І. Мазепа теж грав на торбані, музичному інструменті, який був поширений серед шляхти та козацької старшини.

Лютня, а пізніше кобза, торбан – це були споріднені музичні інструменти, які могли використовуватися козаками для виконання музичних творів у поході, на спочинку. Якщо пригадати загальні історичні особливості європейського музичного виконавства, то з періоду епохи Відродження лютня стала сольним інструментом, однак найвищої популярності вона набула в XVII ст. Тоді без лютні не обходився жоден концерт, адже з її допомогою акомпанували співу та виконували складні поліфонічні п'єси [100, с. 88]. Тому образ Козака Мамає, це, імовірно, не лише символ, а й зображення воїна в поході, адже він парадоксально поєднує війну, смерть, музику, алкоголь, гру тощо [100, с. 88].

У таких зображеннях можемо говорити про візуалізацію традиції світської української музики в поєднанні з елементами народної творчості. Таким чином, музичне виконавство Козака Мамає в цій символічній картині можна розглядати на декількох змістових рівнях: як данину лицарській традиції, чи типове заняття гри на лютні у європейському війську, і як музичну європейську моду на виконання музичних творів за допомогою музичних інструментів із сімейства лютневих, і, водночас, відображення популярного народного музичного жанру балади, думи [100, с. 88]. Стосовно такого репертуару О. Кошиць зауважував наступне: «...самі кобзарі, що співають ці думи, називають їх “Думами”, “Плачами”, “Козацькими” або “Лицарськими піснями”, бо вони є витвір козащини та літопис її героїчного чину» [56, с. 12].

Прикметно, що власне з «Козака-бандуриста» почалася уніфікація цього образу в усталену символічну іконографічну сцену «Козак Мамай». Ранні зображення «Козаків-бандуристів», як вже нами зазначалося вище, малювалися з натури. Можемо припускати, що в козацькій державі був певний попит на портрети козаків, адже вони стали елітою, основою та уособленням української державності. У контексті нашої розвідки важливо зауважити, що зображують

цих портретованих козаків із музичними інструментами, які є свідченнями їхньої популярності серед козацтва, а також указує на важливість музичного мистецтва в різних верствах суспільства.

Історик В. Чебаненко, опираючись на фактаж, описуючи козацьке музичне та вокальне мистецтво, вказує наступне: «Найулюбленишим музичних інструментом у козаків була кобза. На ній уміли грати майже всі – від простого нетяги до кошового отамана чи гетьмана» [143]. Козаків-музикантів у типовій картині «Козак Мамай» зображали, на початку «моди» на подібні малярські твори, з натури. Про це може свідчити також те, що вони, окрім наведених вище даних про вік та одяг, грають на всяких інструментах. Під час виконання творів вони роблять різні рухи руками, кистями або тільки пальцями. Це також вказує на те, що ранні зображення були мальовані з натури, адже музиканти беруть різні акорди на картинах, а пізніші копії подібне лише це повторюють.

Не ставлячи собі за мету глибоко дослідити типи музичних інструментів у Козака Мамаю та їх історичний розвиток, адже це вивчає етноорганологія, усе ж зробимо декілька зауваг стосовно наявної візуалізації інструментів. Навіть при побіжному огляді зразків картин XVIII–XIX ст. ми чітко бачимо різну форму грифів, різну кількість струн, відмінність загальної форми інструментів тощо [100, с. 89]. Це дає нам розуміння того, що зображали не один інструмент, а декілька. При чому думки музикознавців суперечливі відносно питання: «На чому грає Козак Мамай?». Хоч кожен пересічний українець нині з упевненістю відповість, що картинний «Мамай» має обов'язково кобзу або давню бандуру [100, с. 89].

Окремі зразки таких картин із XVIII ст. вказують на те, що це таки була кобза з грушоподібним корпусом (малюнки козаків-бандуристів з «кужбушків» Києво-Печерської лаври, восьмигранна картина «Козак-бандурист» з початку XVIII ст. з НХМУ (Рис. 3.2.30) та інші). Дослідник витоків образу Козака Мамаю В. Грибовський із приводу кобзи справедливо зазначає наступне: «Ймовірно, лютнеподібний інструмент потрапив до України із Заходу в XVI ст., був припасований до місцевих смаків, збагатився приструнками й

отримав місцеву назву – тюркську за походженням, відому, як вважають, ще з XIII ст. На Волині «кобзу турецьку» згадано в 1562, 1570 і 1582 рр.; інші джерела того часу фіксують кобзу без зазначення походження, інколи разом із квінтарною лютнею» [24, с. 295].

Кобза в руках Мамає є предметом звичним, а у відомого дослідника козаччини Д. Яворницький знаходимо опис кобзи за свідченнями нащадків козаків, де вказується, що вона подібна на вагани, довжиною півтора аршина (приблизно 1 м), кругліша й пузатіша, з кружечком посередині, із вузькою ручкою, яка має дірочки на ручці й з срібними струнами [151, с. 14]. Тому найчастіше на картинах Козака Мамає зображено інструмент з круглим корпусом і доволі витягнутим грифом, інколи з приструнками.

Із подібного ряду зображень XVIII ст. дещо випадає картина «Кримський Запорожець (Козак-Мамає)» невідомого автора (кін. XVIII – першої пол. XIX ст.) із Музею Івана Гончара (Рис. 3.2.31). Цей зразок містить зображення козака з інструментом, який має доволі довгий і тонкий гриф й можна розгледіти на ньому приструнки [100, с. 89]. Існують зразки, де козак не грає, а б'є воші, тоді хордофон показують коло нього (картина «Козак Мамає», 1728 (Рис. 3.2.32))

Якщо шукати наукове підґрунтя того, що на картинах Мамає грають на кобзі, то музикознавець А. Горняткевич справедливо вказує наступне: «При відсутності надійних даних, коли приструнки появилися на щипкових струнних інструментах (хордофонах) в Україні, допустимо, що вони могли прийти до нас з Південної або Західної Європи в XVI столітті. Старші інструменти без приструнків побутували до XVIII ст., а то й XIX століття. <...> Ці інструменти мають дуже різні форми й розміри; деякі мають приструнки, але на більшості картин їх немає. Деякі мають ладки на грифі. Число басків буває різним, але їх не більше семи. Де намальовано приструнки, їх число ніколи не перевищує числа басків» [23, с. 344].

Мусимо відзначити, що митці по-різному зображали деталі музичного інструмента Мамає. Окремі зразки показують, що не завжди митці намагалися

відтворити детально особливості струн зображуваного музичного інструмента. При чому в пам'ятках XVIII ст. зображення чи не зображення струн інструмента не корелювалося з рівнем професійної майстерності маляра [100, с. 89]. До прикладу, струни відсутні у творах різних за рівнем професійного виконання. Як зразок вкажемо картини «Козак Мамай» XVIII ст. з Національного заповідник «Хортиця» (Рис. 3.2.33), «Козак Мамай» XVIII ст. з Дніпровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького) (Рис. 3.2.34) і «Козак Мамай» кінця XVIII – поч. XIX ст. з Львівського історичного музею (Рис. 3.2.35). На інших зразках різна кількість струн, інколи зображають приструнки. Тут хіба зауважимо такі технічні особливості: струни європейської лютні робили з шовкових ниток, а з другої половини XVII ст. для лютні у Європі виготовляли струни на шовковій основі, яку обмотували тонким дротом; масове виробництво металевих струн з'явилося лише в XIX ст. [24, с. 298]. Хоч український фольклор має метафору про бандуру із золотими струнами [24, с. 298].

Історія появи бандури в Україні остаточно не з'ясована, але назва її, швидше за все, походить від грецької «пандорі». У першій половині XVIII ст. цей інструмент на наших теренах був доволі поширений. Уточнимо, що граючи на лютні, кобзі, торбані музикант притискав струни до грифу, на бандурі струни не притискають до грифу, вона має більше струн і у XIX ст. потіснила кобзу. Більшість зразків музичних інструментів на картинах Мамаїв мають промальовані грифи з ладами. Такі зображення вказують на те, що це не могла бути бандура. Однак, хоч це різні інструменти, їх часто ідентифікують на картинах «Козак Мамай» як те саме. Причому зауважимо, що різниця між кобзарями й бандуристами зникла ще до початку XX ст., утім, у давнину їхній репертуар різнився [24, с. 296]. Тому побутує назва цих картин «Козак-бандурист», хоч, швидше за все, немає суттєвого історичного підґрунтя для власне такої назви, зважаючи на існуючі зображення музичних інструментів. Аналіз народної символічної картини «Козак Мамай», з позицій історико-культурної спадщини, розкриває ще одну малодосліджену сторінку музичної

тематики українського малярства та вказує на появу унікального сюжету в еволюції його жанрового розвитку.

Отже, аналіз показує, що барокову ідею марноти (*vanitas*) у розписах церкви Святого Юра в Дрогобичі візуалізують музиканти з трубами. Світський хор в іконі із с. Ситихова поєднує народні типажі з християнською іконографією, ілюструючи розвиток донаторського портрета. У сюжетах «Різдва» зберігається побутовий мотив пастухів із духовими інструментами (ріжки, сопілки, флейти), проте масштаб ікон зменшується. Через поділ сюжету на окремі сцени («Поклоніння пастухів», «Поклоніння царів») цей музичний мотив, як і зображення виконавців на міських вежах, поступово зникає з іконопису. У XVII–XVIII ст. трансформуються музичні мотиви в іконографії Страшного суду: зображення чортів-музик (із трубами, тулумбасами, скрипками) та грішників стають спорадичними, а постать Царя Давида зникає. Натомість ангели-музиканти під впливом католицизму переміщуються у верхній регістр композиції до Ісуса Христа. Наприкінці XVIII ст. під дією західноєвропейської гравюри ангели уподібнюються до античних путті, а їхній інструментарій (довгі, дугоподібні труби або труби з «куліскою») відображає тогочасні європейські музичні новації.

Акцентовано на тому, що образи ангелів-музикантів в інших сюжетах функціонують як маркери емоційного піднесення, підсилюючи святкову складову й така «візуальна музика» стає каталізатором позитивного сприйняття глядачем сцени. Зображення ангелів з трубами за західноєвропейським типом присутні у розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври і є показовим прикладом поєднання місцевих традицій і новацій у стилістиці й змісті. Кужбушки іконописної майстерні Києво-Печерської лаври мають ретельно вимальовані різноманітні групи ангелів-музикантів, які свідчать про те, що українським художникам були відомі різноманітні зразки й іконописці могли їх легко згодом включати у власні твори. Зразки візуалізації догмату про напередвизначеність безгрішності й чистоти Марії («Непорочне Зачаття», «Коронування Богородиці») в XVII–XVIII ст. перегукується із творами

тогочасних українських богословів, що сприяє поширенню католицької іконографії та впровадженню взірців із музичними мотивами в українське малярство й графіку. Глорифікації образами ангелів-музикантів присутнє в іконографічних схемах, «Різдва Христа», «Успіння Богородиці» («Внебовзяття»), «Коронації Богородиці» тощо. Причому сцена «Коронація Богородиці» з ангелами-музикантами присутня на малярських зразках Західної і Східної церкви, а «Внебовзяття» лише на католицьких. Ікона «Вознесіння Христа» з відомого іконостасу з с. Великі Сорочинці також містить агельську капелу. Ангели в цих сюжетах грають не лише на трубах, а й на лютнях, арфах, скрипках, флейтах тощо. Більшість зразків засвідчує взаємопроникнення професійного й народного малярства зумовлене суспільно-історичними факторами, а також шляхи прийняття українським живописом традиції західноєвропейської іконографії. Музичні мотиви у збережених розписах костелів (зокрема Єзуїтів і Бернардинів у Львові) слугували для глорифікації та пропаганди католицьких догматів. Розміщені поблизу хорів, вони реалістично відтворюють широкий спектр інструментів (скрипка, віолончель, арфа, труби), підсилюючи ілюзорність і помпезність барокового простору.

Включення ангелів-музикантів у портрети мало глорифікаційний характер. Попри популярність музикування серед еліт, музичний портрет не став затребуваним через специфіку місцевої традиції. Водночас образи козаків-бандуристів поєднали ознаки портрета й побутового жанру, а «троїсті музики» стали невід'ємним елементом багатофігурних народних і світських сцен.

Аналіз батального й історичного живопису XVII–XVIII ст. засвідчує канонізацію військових музичних інструментів (сурм і литавр), які, як козацькі клейноди, стали символами влади, державності та автономії. Їхні зображення впліталися в герби на військових корогвах, гравюрах, епітафіях та проникли в іконопис (зокрема, у козацькі ікони Покрови, іконостасні зображення). Візуалізація мілітарних музичних мотивів поруч із постатями святих покровителів війська й ангелів-сурмачів відображає процес сакралізації козацьких звичаїв та формування національного візуального канону. Образ

Козака Мамаю був сформований під впливом європейського лицарського феномену та кобзарства, став національним ціннісним орієнтиром у визвольній боротьбі. Попри дискусії щодо конкретного інструмента (кобза, бандура чи бандурка), ранні пам'ятки детально фіксували його конструкцію та виконавську практику, тоді як у XIX ст. це зображення набуло спрощеного, суто атрибутивного характеру. Ці приклади музичної теми в XVII–XVIII ст. у живописі засвідчують розвиток й активізацію побутового, історичного, портретний, алегорично-міфологічний жанрів, що суттєво розширює коло сюжетів із музикантами та музичними інструментами.

## ВИСНОВКИ

Тема музики в загальній еволюції українського малярства XVI –XVIII ст. малодосліджена. Проблематика окремих пам'яток, у яких зображено музикантів і музичні інструменти, в українському мистецтвознавстві опрацьована спорадично й несистемно. Комплексного дослідження стосовно іконографічних і стилістичних особливостей трансформації музичних мотивів у церковному та світському малярстві України не існує. Усебічно вивчити музичну тему дозволили іконографічний, стилістичний, іконологічний методи мистецтвознавчих наукових студій.

Аналіз основних напрямів розвитку сюжетів з музичними мотивами в образотворчому мистецтві Європи та України (давні часи, Середньовіччя, Ренесанс) доводить перманентну взаємодію релігії та музики, що сягає часів палеоліту. Вказано, що зображення музикантів у давні часи не носять системного характеру, виникають спорадично й відображають ритуальні дії релігійного характеру. Найдавніші приклади артефактів указують на важливість музики в житті первісного суспільства й зв'язок її з релігійними ритуалами та побутом. У зв'язку з цим музична тема в образотворчому мистецтві від самого початку розвивається в релігійному та побутовому руслі. Зразки античного світу стають основою для сюжетів музичної теми в живописі Європи як релігійного так і світського характеру. Мистецтво античності представляє реалістичні образи музикантів і способи гри на інструментах. Міфологія, а також широке світське використання музики в суспільному житті сприяють варіативності музичних мотивів (зображення богів і героїв у міфологічних сюжетах із музичними інструментами). Окремі образи міфології згодом стають універсальними музичними сюжетами у європейському мистецтві, що додає до музичної теми міфологічно-алегоричний напрям.

З'ясування історико-богословських джерел музичних мотивів у християнських сюжетах показало, що серед біблійних текстів особливо виділяється цар-музикант Давид. Його образ є джерелом для багатьох

подальших візуальних інтерпретацій. Вказано, що сюжет «Страшного суду» бере початок ще з раннього християнських часів. Обґрунтовано фактологічні підстави включення в іконографію «Різдва Христового» пастухів із різними музичними інструментами й особливості використання ними аерофонів. З'ясовано, що концепція співаючих ангелів не має чіткого підтвердження у Старому й Новому Заповіті, однак активно використовується у музичних текстах та візуальних зображеннях. Тексти про події Апокаліпсису вказують на застосування ангелами музичних інструментів – сурм, що потім стає підставою для виникнення зображення різних варіантів ангелів-музикантів в живописі, графіці та скульптурі періоду Середньовіччя та Ренесансу. В цей час, завдяки таланту митців, образи ангелів-музикантів отримують численну варіабельність у релігійних сюжетах Європи (Різдво, Вознесіння Христа, Вознесіння Марії, Подорож у Єгипет, Благовіщення, Коронація Богородиці тощо) адже вони супроводжуються, в уявленні тогочасних людей, ангельською музикою.

Для увиразнення основних напрямів розвитку іконографії сюжетів з музичними мотивами в образотворчому мистецтві Європи проаналізовано традицію живопису Ренесансу про поділ музичних інструментів за ієрархією. Існують «шляхетні» (спінет, орган, окремі види високих віол, арфа, псалтеріум, труба й лютня) і «нешляхетні» (скрипки, басолі, ударні інструменти, повздожні флейти, сопілки, шалмаї, помери, бомбарди, цинки, тромбони, волинки тощо).

Аналіз сюжетів з елементами біблійних і світських музичних мотивів у середньовічній та ренесансній візуальній культурі показав, що нечисленні українські зображення мають паралелі з європейськими. Для порівняння з українськими зразками було проаналізовано окремі твори міфологічного жанру Ренесансу з музичними інструментами. З'ясовано, що в епоху Відродження побутовий живопис, портрет і натюрморт не мали самостійного статусу й були складовими елементами історичного жанру, музичні інструменти залучалися переважно в біблійні і міфологічні композиції.

Систематизація музичних мотивів церковного малярства України XVI ст. за образними та іконографічними особливостями показала, що в іконописі з музичними мотивами в простежуюється часткова видозміна традиційної візантійської іконографії. Музичні мотиви іконопису XVI ст. диференціюються за значенням їх в іконографії сюжетів – детальна візуалізація біблійних текстів і відображення світської музичної культури. В європейських і візантійських іконографічних схемах музичні інструменти й музиканти традиційно вводяться в біблійні сюжети у «Страшний Суд» та «Різдво» для більшої розповідності. Це широко демонструють українські пам'ятки, які також доволі детально, хоч і скупими художніми засобами, відтворюють євангельські рядки. Пастухи в іконах «Різдва» здебільшого мають при собі музичний інструмент (переважно ріжок) як атрибут професійної діяльності. Вони тримають його у руках або безпосередньо музикують зазвичай у правій частині іконографічної схеми. Їхні постаті в переважній більшості аналізованих зображень повернуті до Богородиці.

Ікони «Страшний суд» містять персонажів з музичними інструментами (ангели-музиканти, чорти-музики, біблейські музиканти (Цар Давид), реальні музики), які відображають варіації «божественної» чи «пекельної» музики із часів Середньовіччя. Це додатково емоційно акцентує на двох шляхах християнина (до вічного блаженства чи до пекельних страждань). Попри широкий спектр музичних мотивів їхньої суттєвої типізації іконографії тут не відбулося впродовж XVI ст. Найбільш стало й незмінно зображають чотирьох ангелів-трубачів у невеличкій сцені «Воскресіння мертвих» із правого боку ікон, які на зразках до XV ст. грають на священному єврейському інструменті шофар, а на пізніших іконах на існуючих у той час трубах. Схематичність зображень таких українських ікон не дає можливості з великою точністю ідентифікувати аерофони. Встановлено, що на іконах із сіл Ванівка, Мшана, Долина, Мала Горожанка були зображені інструменти з групи так званих натуральних труб, а інструменти з вигином по всій довжині (відомі з часу пізнього середньовіччя) відтворені в іконах із сіл Велика Лінина, Вовче,

Вільшаниця, Станія. У зразках XVI ст. іконали зображають Царя Давида з різними видами лютні, як ще одного варіанту «божественної» музики (ікони з Долини, Довгого, Сухого Потoku, Малої Горожанки, Руської-Бистрої, Раделичів, Багнуватого, Кам'янки-Бузької, Станілі тощо).

Аналіз іконографії показує, що вільне трактування митцями сцен пекла стає способом перенесення реальної побутової музичної культури того часу в іконопис. Так, чорт-музикант на іконі з с. Раделичі грає на повздожній флейті, з с. Велика Лінина грає на пізньосередньовічному різновиді дуди. Художники представляють тему «неблагочестивого дозвілля» українського суспільства XVI ст. через шинок. Констатуємо, що музикант-грішник у шинку, на відміну від інших страшносудних музичних мотивів, отримав найбільшу варіабельність у мистецькому представленні, адже був знайомий глядачеві та художнику з повсякденного життя. В окремих іконах ми маємо завершену музичну сцену в корчмі, подібну до тих, які виокремлюються в окремий підвид побутового жанру в європейському світському малярстві XV–XVI ст. Композиція в корчмі, де довкола корчмарки збираються негативні персонажі, не має усталеної іконографічної схеми подачі, але часто містить музик. До прикладу, ікони з сіл Трушевичів та Горожанка містять оголених дударів, пам'ятка і з с. Красний Брід представляє тріо музикантів, як прообраз троїстих музик. Аналогічну тенденцію демонструє сцена на іконі з с. Кам'янка-Бузької: шинкарка підійшла до столика з відвідувачем-дудурем із дзбанком, на столі, окрім великого кухля, є невеликий дзбаночок і чарка; стіл і софа декоровані різьбою; одяг дударя вказує на його високе становище в суспільстві й належність до цехових професіоналів; максимально деталізовано дуду. Це незаперечно вказує, що маляр змальовував деталі інтер'єру, одягу, музичного інструмента, які неодноразово бачив у реальному житті.

Невеличкі музичні сцени з музикантами на вежах, які сповіщають про певну подію, містять українські ікони різних сюжетів у XVI ст. (ікони «Юрій Змієборець» з сіл Здвижня, Ступниці, Дальови ). Світський музичний мотив музикантів-блязнів містить ікона «Страсті Христові» з дрогобицької церкви

Воздвиження Чесного Хреста в сцені «Наруга над Христом». Доведено, що таке вирішення сцени в українській традиції того часу є рідкісним й зумовлено балканськими іконографічними впливами. Окремі пам'ятки цієї тематики у XVI ст. у сцені «Розбійників ведуть на розп'яття» зображують воїнів з сурмами.

Детальне вивчення традиції та новації представлення музикантів та музичних інструментів в українському церковному малярстві XVII–XVIII ст. констатує перевагу реалістичних засад зображення у малярстві. Митці відмовляються від традиційних композиційних схем й інтерпретують окремі побутові сюжети в реалістичному плані, згідно правил пластичної анатомії та перспективи, тому музичні мотиви у церковних зображеннях суттєво вирізняються від попереднього століття стилістикою, ідеями, змістом. Типову барокову ідею марноти (*vanitas*) у межах розписів «Бенкет Валтазара» й «Притча про багатого та Лазаря» церкви Святого Юра в Дрогобичі візуалізують музиканти з трубами, які допомагають відтворити святкову атмосферу своєю присутністю. Світське зображенням реального хору є в іконі із с. Ситихова, у якій поєднуються народні типажі з традиційною християнською іконографією, суголосні українській традиції зображення історичних осіб і донаторів у іконописі. Поява тут хору вказує як те, що замовниками ікони могли бути регент хору й хористи, так і на те, що більшість осіб тут змальовано з натури. Ця деталь свідчить не лише про залучення молоді у музичний колектив, а й про існування доброї музичної школи у регіоні.

Зображення в сюжетах «Різдва» пастухів із духовими музичними інструментами продовжується в XVII–XVIII ст. в контексті розповідного побутового мотиву, але ікони стають менш масштабні. Інструмент пастуха в іконах XVII ст. сприймається винятково атрибутивно, а типи інструментів урізноманітнюються: ріжки, пищавки, сопілки, повздовжні флейти. Існує тенденція до поділу цього сюжету на дрібніші сцени «Поклоніння пастухів», «Поклоніння царів», які поступово витісняють цей музичний мотив. Подібно зникає зображення музикантів на міських вежах і в інших сюжетах іконопису. Трансформуються численні музичні мотиви XVI ст. в іконографічних схемах

страшносудних зображень XVII–XVIII ст.: частково зберігається традиція зображати чортів-музик, які грають на залізній трубі, парних тулумбасах і скрипці; спрощується іконографічна схема та зникає зображення Царя Давида; спорадично існують зображення музикантів-грішників. До кінця XVIII ст. більшість цих музичних мотивів поступово зникають. Ангели-музиканти в XVII ст. інколи існують у традиційному варіанті сцени «Воскресіння мертвих» (1685 Дрогобич, с. Ліпів та інші), але активно проявляються впливи католицизму й ангелів-трубачів бачимо під небесами біля зображення Ісуса Христа у верхній частині зображення. У XVIII ст. зображення ангелів-трубачів фактично побутує лише поряд з Ісусом (ікони 1754 р. с. Скорки, 1735 р. с. Хотинець, с. Бородані. 1800 р. тощо). Наприкінці XVIII ст. під впливом західноєвропейських гравюр у цих сценах ангели-музиканти стають подібними до античних путті. Зображення інструментів ангелів нагадує труби, які західноєвропейські художники використовують для зображення ангелів-музикантів: довгі, тонкі, дугоподібні труби з розширеннями на кінці раструба. Це можуть бути інструменти, які належить до язичкових аерофонів (шалюмо, шалмай, зурна) або ж труби із загином («куліскою»), які з'являються в Англії у XVIII ст. й поширюються Європою та Україною.

Акцентовано на тому, що образи ангелів-музикантів в інших сюжетах функціонують як маркери емоційного піднесення, підсилюючи святкову складову й така «візуальна музика» стає каталізатором позитивного сприйняття глядачем сцени. Зображення ангелів з трубами за західноєвропейським типом присутні у розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври і є показовим прикладом поєднання місцевих традицій і новацій у стилістиці й змісті. Кужбушки іконописної майстерні Києво-Печерської лаври мають ретельно вимальовані різноманітні групи ангелів-музикантів, які свідчать про те, що українським художникам були відомі різноманітні зразки й іконописці могли їх легко згодом включати у власні твори. Зразки візуалізації догмату про напередвизначеність безгрішності й чистоти Марії («Непорочне Зачаття», «Коронування Богородиці») в XVII–XVIII ст. перегукується із творами

тогочасних українських богословів, що сприяє поширенню католицької іконографії та впровадженню взірців із музичними мотивами в українське малярство й графіку. Глорифікації образами ангелів-музикантів присутнє в іконографічних схемах, «Різдва Христа», «Успіння Богородиці» («Внебовзяття»), «Коронації Богородиці» тощо. Причому сцена «Коронація Богородиці» з ангелами-музикантами присутня на малярських зразках Західної і Східної церкви, а «Внебовзяття» лише на католицьких. Ікона «Вознесіння Христа» з відомого іконостасу з с. Великі Сорочинці також містить ангельську капелу. Ангели в цих сюжетах грають не лише на трубах, а й на лютнях, арфах, скрипках, флейтах тощо. Більшість зразків засвідчує взаємопроникнення професійного й народного малярства зумовлене суспільно-історичними факторами, а також шляхи прийняття українським живописом традиції західноєвропейської іконографії.

Коротко окреслено напрями стилістичного та змістового характеру музичної теми в збережених розписах костелів. Акцентовано, що наявні музичні мотиви у львівських костелах Єзуїтів і Бернардинів призначалися для глорифікації та пропагуванням догм католицької церкви, прославлення діяльності її орденів тощо. Вони знаходилися переважно поблизу хорів, що активізувало музичне призначення цієї частини храму. Музичні інструменти в цих розписах мають широкий спектр: скрипка, віолончель, різні види труб, арфа тощо та зображені максимально реалістично, а композиція й стилістика розписів підсилює ілюзорність і помпезність. Стверджуємо, що в програмі малярства церкви с. Пійло присутнє зображення Цецилії – покровительки музики у латинській традиції. Твердження базується на тому, що в період XVII–XVIII ст. святу зображали за грою на органі або клавесині, а поряд були янголи-співаки чи янголи музиканти з відкритими нотами. Тому наявність у пійлівських розписах груп реальних музикантів обабіч Цецилії формують своєрідний традиційний «священний концерт», який суголосний загальному наряду змісту зображення й носить західноєвропейський характер.

Проведений системний жанровий аналіз українського світського малярства з музичними мотивами XVII–XVIII ст. показав, що поживаються розвиток музичної теми й активізуються побутовий, історичний та портретний, алегорично-міфологічний жанри. Це сприяє розширенню кола сюжетів із музикантами та музичними інструментами. Ангелів-музик бачимо у окремих зразках портретного жанру. Причому у творі В. Боровиковського «Портрет Павла Руденка» ангели-музиканти стають частиною фону й зображені на верхівці пам'ятника-колони, а невідомий художник XVIII ст. у портреті Івана Мазепи глорифікував твір зображенням ангела з трубою. Констатуємо, що велика популярність гри на музичних інструментах у приватному житті українських еліт не сприяє проникненню музичних мотивів у портретний жанр, бо такі зображення не були затребувані й не відповідали українській культурній традиції. Детальне знайомство українських малярів із західноєвропейськими зразками світського музичного портрета підтверджує низка малюнків-копій учнів лаврської іконописної майстерні із різною музичною тематикою, які мали суто навчальне значення. Подальшого сліпого копіювання цих зразків не спостерігаємо серед випускників малярні через відсутність попиту на подібні твори. Хоч існують реальні портретні зображення козаків-бандуристів, вони є проміжною ланкою між портретним і побутовим жанрами того часу. Троїсті музики стають повноправними учасниками більшості тогочасних багатофігурних творів побутового жанру анонімних малярів, що свідчить про активну участь таких музичних колективів в урочистих подіях, святкуваннях тощо. У XVII ст. в алегорично-міфологічному жанрі зароджується традиція зображення музикантів та музичних інструментів.

Аналіз символіки музичних інструментів у зображеннях історико-військового характеру показав наступне. Історичний і батальний живопис в Україні належали до найдавніших жанрів, які існували самотійно. Тому не дивно, що в часи XVII–XVIII ст., коли посилюлися визвольна національна боротьба та соціальні зрушення, історична тематика актуалізується в різних формах. Велике значення для поширення й шанування мілітарних музичних

мотивів у образотворчому мистецтві мали місцеві традиції різножанрової військової музики, що спричинили навіть певну канонізацію духових та ударних військових музичних інструментів. Сурми й литаври стали унікальними символами козацької влади та державності як у військовому, так і в цивільному вимірах, адже включалися до переліку козацьких клейнодів. Тому на військових мальованих корогвах XVI–XVIII ст. трапляються зображення клейнодів (серед них литавр і сурм), вплетених у герби. Водночас візуалізації святих Юрія, Михаїла, як покровителів війська, символічні постаті Козака з рушницею й ангелів-сурамців утверджували мужність, вірність і почуття товариства.

Символічно-декоративні композиції з музичними клейнодами навколо різноманітних гербів є настільки популярними, що проникають в іконопис (козацька ікона з Покровського храму Запоріжжя (1734–1774 рр. з кошовим отаманом Петром Калнишевським, іконостас в с. Великі Сорочинці тощо), живописні епітафії та численні гравюри з портретами тощо. Таким чином, музичні клейноди постають не лише як елемент реальних воєнних дій, а й як символ статусу козацької старшини, особливого суспільного устрою та свідченням автономії й незалежності. Перетворення реалістичного музичного мотиву на символічний образ відображає процес сакралізації козацьких звичаїв, що сприяв формуванню своєрідного національного візуального канону того часу.

Український сюжет із музичними мотивами «Козак-бандурист» і «Козак Мамай» також стає символічним й унікальним в іконографічній системі європейського живопису, адже такого персонажа не зустрічаємо у фольклорі жодного слов'янського народу. Народна картина «Козак Мамай» походить від реалістичних портретів козаків-музикантів, яких у той час було багато в козацькому війську (зразки з кужбушків). Формуванню символічного образу Мамає сприяв феномен лицарства в європейському розумінні, а після втрати державності цей образ глибоко вкорінився в національній культурі та слугував ціннісними орієнтиром як для простого народу, так і для воїнів у визвольній

боротьбі. Картини «Козак Мамай» відображали феномен кобзарства, а також зразковий лицарський приклад поведінки, яка включає гру на музичному інструменті. Дискусійним залишається питання які саме інструменти були в руках Козака Мамаю (кобза, бандура, бандурка). Однак зауважимо, що на початку виникнення традиції картини «Козак Мамай» художники більш детально зображали сам інструмент, способи гри на ньому, а вже пізніше, у ХІХ ст., цей іконографічний атрибут набув більш узагальненого та спрощеного вигляду. У наведених у тексті дослідження прикладах різних жанрів творів малярства образи музикантів і музичних інструментів функціонують як маркери соціального статусу, стану емоційного напруження, елементом глорифікації, а також деталізації типу події (святкової, ритуальної, побутової, героїчної) тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття: шляхи розвитку професійного середовища. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2000. 328 с.
2. Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст. Львів, 1995. 198 с.
3. Альбом № 6. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 158 арк. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_ir/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000393](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000393) (дата звернення 28.01.2026).
4. Альбом № 15. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 43 арк. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_ir/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000613](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000613) (дата звернення 28.01.2026).
5. Альбом № 19. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври : Альбом разных ученических упражнений по рисованию. [1701–1800] 68 арк. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001372](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001372) (дата звернення 28.01.2026).
6. Альбом № 22. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. XVIII ст. 104 арк. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_ir/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1)

[https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001375](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001375) (дата звернення 28.01.2026).

7. Альбом № 26. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври Абецадло : Альбом рисовальної школи Києво-Печерської лаври. [1701–1800]. 94 арк. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001592](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00001592) (дата звернення 28.01.2026).

8. Бабій Н. Бабій Н. Іконографічні джерела до вивчення музики бароко на теренах Івано-Франківщини. Вісник ХДАДМ. 2015. № 2. С. 99–104.

9. Бабій Н. Музичні інструменти, хори, капели у західноукраїнській ранньомодерній іконографії АРТ-платФОРМА. 2025. Вип. 2(12) С. 169–196. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.169-196>

10. Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави (на прикладі Київського полку: 1648–1782 pp.). URL: [https://warhistory.ukrlife.org/1\\_3\\_04\\_6.htm](https://warhistory.ukrlife.org/1_3_04_6.htm) (дата звернення 21.01.2026).

11. Бендюк М., Луц В., Харват О. 150 святинь Великої Волині. Рівне : ВД «Укрпол», 2011. 223 с.

12. Бибилов с. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта К.: Наукова думка, 1981. 213 с.

13. Білецький П.О. Народні картини «Козаки-Мамаї». *Родовід*. 1997. Ч.16. С.28–35.

14. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ: Мистецтво, 1981. 159 с.

15. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись 17–18 вв. Лг.: Искусство, 1981 г. 256 с.

16. Бурковська Л. Українські ікони «Страсті Господні» XV – початку XVII століття: іконографія, особливості композиційної та структурної побудов. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 19. 2019. С. 42–58.

17. Бушак С. Феномен української народної картини «Козак Мамай». *Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць*. К.: СПД Кравчук В.К. 2004. Випуск 4. С. 283–292.
18. Бютнер Н. Ієронім Босх. Видіння і кошмари. Харків : Вид-во «Ранок» : Фабула, 2019. 144 с.
19. Веремєєнко Т. Києво-Лаврська церковно-мистецька школа XVIII – початку XX століття: історія, художня спрямованість, майстри. Київ: Наукова думка, 2024. 192 с.
20. Вовк. О. До Дня Державного прапора України та Дня Незалежності України. URL: [https://cdiak.archives.gov.ua/ab\\_2023\\_08\\_23.php](https://cdiak.archives.gov.ua/ab_2023_08_23.php) (дата звернення 23.01.2026)
21. Гелитович М. Українські ікони XIII–початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; К. : Майстер книг, 2014. 348 с.
22. Гелетович М. Творчість анонімного майстра ікон останньої чверті XVI ст. з села Вовча *Народознавчі зошити*. 2025. № 2 (182). С. 281–294
23. Горняткевич А. Кобза, бандура, кобза-бандура, «кобза» та (знов) кобза. *Народознавчі Зошити*. 2010. Ч. 3–4. С. 340–347
24. Грибовський В. В. Картина «Козак Мамай»: витоки образу й ногайські паралелі. *Україна в Центрально-Східній Європі*. 2021. Вип. 19–20. С. 285–334.
25. Григорак А. К. Світоглядні орієнтири українського соціуму у світлі іконографії Страшного Суду XV–XVIII ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 «Історія України». Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2020. 251 с.
26. Гуменюк А. Українські музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 241 с.

27. Дорофієнко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. Київ : Родовід, 2010. 168 с.
28. Дубініна К. А. Лицарська традиція в європейській середньовічній літературі та феномен в українській полемічній прозі кінця XVI – початку XVII століть. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2021. Вип. 21, т. 2. С. 16–23. DOI: 10.31891/2415-7929-2021-21-32
29. Дундяк І. Іконографія сюжету «Коронація Богородиці» в розписах та процесійних іконах дерев'яних церков Дрогобиччини. Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання. Дрогобич: Відродження, 1998. С. 103–106.
30. Дундяк І., Семчук Л. Культурно-мистецькі особливості коронаційних процесій на території України : коронація ікони матері Божої Станиславівської. *Народознавчі зошити*. 2025. № 4 (184). С. 948—955 DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2025.04.948>
31. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIX століть (походження, іконографічні та художні особливості): дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська академія мистецтв. Львів, 2003. 174 с.
32. Дядечко О. На чому грав Цар Давид? (До інтерпретації образу в середньовічному мистецтві). *Сходознавство*. (86). 2020. С. 21–44. DOI: <https://doi.org/10.15407/skhodoznavstvo2020.86.021>
33. Жеплинський Б. Кобзоподібні інструменти на картинах Страшних судів у церквах Бойківщини. *Сакральне мистецтво Бойківщини*. Дрогобич: Відродження, 1997. С. 33–34
34. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ: Наукова думка, 1982. 286 с.
35. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.
36. Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.

37. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 178 с.
38. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
39. Зінків І. Я. Органологія. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія [онлайн] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75653> (дата звернення: 19.09.2023)
40. З української старовини: Альбом. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с.
41. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / [заг. ред. С. Фартінг; передм. Р. Корк]. Харків : Viva, 2019, 576 с.
42. Історія українського мистецтва. К.: Наукова думка, 1967 р., т. 2, с. 234.
43. Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво України в іконах «Страшного Суду». *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство* / гол. редкол. М. Станкевич. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2004. Вип. 7 (VI). С. 94–99.
44. Кіндратюк Б. «Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2017. 202 с. (Дзвонарська культура України. Дослідження, вип. 5 / Центр дослідження дзвонарства. Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника)
45. Кіндратюк Б. Музичні інструменти в «Граматичі музикальній» Миколи Дилецького. *Українська музика : наук. часопис* [ред. І. Пілатюк, Л. Кияновська, У. Граб] Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2020. Чис. 1 (35). С. 22–31.
46. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. Вид. 2-ге, випр. і доп. / [ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський]. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. 294 с.

47. Кіндратюк Б. Псалтир в «Історії української літератури» Михайла Грушевського: створення та побутування. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)* : журнал.[гол. ред. О. Гурко]. Київ, 2023. № 1(7) 2023. С. 767–779
48. Кіндратюк Б. Страшносудні музики в «В історії української літератури» Михайла Грушевського та на іконі «Страшний суд» XVII ст. із Львівського музею історії релігії. *Історія релігій в Україні*. Львів: Логос, 2017. С. 114–126
49. Козуб Олег Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого*. 2025. Вип. 36. С.262-270 DOI:[10.34026/1997-4264.36.2025.332838](https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332838)
50. Кондратюк А. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської Лаври. URL : <https://lavra.ua/uk/troyitska-nadbramna-tserkva-kiyevo-pecherskoyi-lavri/> (дата звернення 27.01.2025)
51. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736с. : іл. URL : [https://spadok.org.ua/books/kornii\\_lp\\_siuta\\_bo\\_istoriia\\_ukrayinskoyi\\_muzichnoyi\\_kulturi.pdf](https://spadok.org.ua/books/kornii_lp_siuta_bo_istoriia_ukrayinskoyi_muzichnoyi_kulturi.pdf) (дата звернення 25.07.2025)
52. Корчинська-Яскевич Б. М. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 254 с.
53. Косів Р. Західноукраїнські ікони на полотні з фризівим розташуванням фігур XVII – початку XVIII ст. : призначення та іконографія. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1052 –1061.
54. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760 років : монографія. Львів : НМЛ, 2019. 528 с.

55. Косів Р. Українська іконографія Богородиці: посібник для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2021. 112 с.
56. Кошиць О. Про українську пісню й музику: із серії докладів на українські теми, що були влаштовані Департаментом Східно-Європейських мов Колумбійського університету з У.Н. Союзом в Америці 1941 року. Вінніпег: Видання «Організації культурно-освітніх працівників ім. О. Кошиця в Канаді», 1942. 40 с.
57. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2000. 184с
58. Кузьмінський І. Музична поп-культура Гетьманщини. URL : <https://was.media/2019-05-02-muzichna-pop-kultura-getmanshhini/>. (дата звернення 12.01.2025).
59. Кузьмінський І. Середньовічні музичні інструменти на фресці Вознесенської церкви села Лужани, найдавнішого храму української Буковини. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* -2. Вип. II (11). 2018. С. 122–129
60. Кузьмінський І. Федак, М. Музиканти на українських ранньомодерних іконах Страшного Суду. *Патріярхат*. 2023. № 6 (488). С. 32–35.
61. Левицька М. Розвиток іконографії Непорочного зачаття Богородиці в українському мистецтві XVIII століття. *Народознавчі зошити*. № 1 (169), 2023 С. 163–180.
62. Лексикон словенороський Памви Беринди / [підгот. тексту і вступ В. Німчук]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. Потебні. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 272 с.
63. Лесів А. Іконографія Страшного Суду в українському малярстві: становлення і розвиток в контексті візантійського мистецтва. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5 (131). С. 1044–1051.

64. Лисун Я. Збереження пам'яток монументального живопису Галичини кінця XVII–XVIII ст. костел бернардинів у Львові XVIII ст. *Народознавчі зошити*. № 2 (98). 2011. С. 320–326.
65. Логвин Г. Н. З глибин : Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ : Дніпро, 1990. 407 с. : іл.
66. Логвин Г. Н. Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. *Історія українського мистецтва в 5 т. Т. 2*. Київ: Наукова думка, 1967. С. 157–207.
67. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 463 с.
68. Логвин Г. Украинские Карпаты: Книга-спутник по памятникам деревянной архитектуры XIII–XVIII вв. М. : Искусство, 1973. 192 с.
69. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII ст. Москва : Искусство, 1963. 283 с.
70. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII століть. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1993. Т. ССXXVI : Праці Музикознавчої комісії. С. 199–222.
71. **Мазур В. П.** Сильові особливості сцени «Оплакування» з плащаниці церкви Зішестя Святого Духа села Шкарівка Київської області. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 402–404.
72. **Мазур В. П.** Царські врата з іконостаса церкви Зішестя Святого Духа у селі Шкарівка : іконографія та різьблення *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: щоквартальний науковий журнал. 2019. № 1. С. 350–353
73. Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у ранньохристиянський період. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво : мат. V Міжнар. наук. конф.м. Львів, 23-24 листоп. 2012 р.* С. 24–33.

74. Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. № 6 (120), 2014 С. 1448–1462
75. Макушин Ю. А. Релігія як джерело мистецтва. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Сер. : Педагогіка. 2011. Т. 173, Вип. 161. С. 133–143
76. Мельник А., Членова Л. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ . Київ : Артанія Нова, 2005. 256 с.
77. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Івано-Франківськ, 2007. 224 с.
78. Міляєва Л. Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ : Мистецтво, 1969. 248 с.
79. Міляєва Л., Садова О., Рішняк О. Церква Св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ : Майстер книги, 2019. 416 с.
80. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI–XVII століть. К. : Духовна спадщина України, 2007. 528 с.
81. Міляєва Л. Церква Спасо-Преображення і поетика українського бароко. Сорочинський іконостас. Київ: Родовід, 2010. С. 9–19
82. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVII–XX ст. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
83. Найден О. Ще раз про «Козака Мамая». *Народне мистецтво*. 2002. № 1–2. С.28–29.
84. Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ: Мистецтво, 1991. 400 с.
85. Овсійчук В. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво XIV–першої половини XVII століття. К. : Мистецтво, 1985. 176 с.
86. Овсійчук В. Оповідь про ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України. 2000. 397 с.

87. Окаринський В. Скоморохи: глумці, ігрі, співці та інші предки української богемі. URL : <https://culture.pl/ua/stattia/skomorokhy-hlumtsi-ihrtsi-spivtsi-ta-inshi-predky-ukrayinskoyi-bohemy> (дата звернення 18.01.2025).

88. Олійник О. До питання реконструкції музичного інструментарію доби палеоліту – бронзи з території України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 5–11.

89. Олійник О. Музично-інструментальна культура трипільської цивілізації (до питання реконструкції). *Музичне мистецтво і культура*. (22). 2016. С. 147–156. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-22-147-156> (дата звернення 18.01.2025)

90. Оляніна С. Герби фундаторів в програмі іконостасів XVII-XVIII ст.: символічний задум. Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 10. С. 125–134.

91. Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу: дис. ...докт. мистецтвознавства. Львів: Львівська національна академія мистецтв. 2020. 626 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2020/olianina/web.%20Дисертація%20Оляніна.pdf> (дата звернення: 15.09.2024).

92. Осадча О. А. Візантійські традиції в іконописі: богословсько-символічні та формотворчі аспекти : монографія. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2023. 266 с.

93. Осадча О. А. Українська хатня ікона як домінанта при створенні іконічного образу селянського житла кінця XVIII – початку XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 30–35.

94. Остащук І. Християнський сакральний символізм: комунікативний вимір. *Релігія та соціум*. 2013. 3-4. С. 220–225

95. Откович В. Закарпатська народна ікона XVII–XVIII ст. *Вісник ЛНАМ. Спецвипуск II. Ерделівські читання*. Львів, 2006. С. 118–125.

96. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII століть. К. : Наукова думка, 1990. 94 с.
97. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV–VIII століття. Львів : Світло і Тінь, 1999. 97 с.
98. Пазинюк М. Ангели-музиканти в українських іконах Страшного Суду XVI–XVIII ст.. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2025. Вип. № 55. С. 58–65. DOI: 10.37131/2524-0943-2025-55-7
99. Пазинюк М. Зображення музичних інструментів та музик волинськими іконописцями. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. (40), С. 66–72. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.526>
100. Пазинюк М. Картини «Козак Мамай» в контексті розвитку музичної теми українського живопису XVII–XVIII ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2025. Вип. 54. С. 85–91. DOI: 10.37131/2524-0943-2025-54-10
101. Пазинюк М. Музична тема в кужбушках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [гол. ред. М. Галів]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 96. Том 2. С. 138–143. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-20>
102. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів: Друкарські куншти, 2005. 505 с.
103. Плохій С. Царі та козаки. Загадки української ікони. Видавництво: Критика. 2018. 158 с.
104. Петренко-Цеунова О. Доба лицарства. URL: <https://tyzhden.ua/dobalytsarstva/> (дата звернення: 3.04.2025).
105. Поліщук Н. Українська іконографія святого Юрія Змієборця та Переможця. URL: [https://risu.ua/ukrajinska-ikonografiya-svyatogo-yuriya-zmiyeborcy-ta-peremozhcy\\_n104345](https://risu.ua/ukrajinska-ikonografiya-svyatogo-yuriya-zmiyeborcy-ta-peremozhcy_n104345) (дата звернення: 11.04.2025).

106. Полуєтков І. Європейська аристократія versus українське лицарство у XVIII сторіччі. URL: [https://bastion.tv/yevropejska-aristokratiya-versus-ukrayinske-licarstvo-u-xviii-storichchi\\_n48023](https://bastion.tv/yevropejska-aristokratiya-versus-ukrayinske-licarstvo-u-xviii-storichchi_n48023) (дата звернення: 3.04.2025).
107. Полтавіка. Полтавська енциклопедія. Том 12: Релігія і Церква. Полтава: «Полтавський літератор», 2009. С. 571–572
108. Попенюк Ю. А. Образ Різдва Христового в українському малярстві XV–XVIII ст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення : кваліфікаційна наук. праця на правах рукопису. Дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв, 2020. 306 с.
109. Походяща О. Б. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: історико-іконографічне дослідження кваліфікаційна наук. праця на правах рукопису. Дис. канд. іст. наук: 07.00.06 . Київ: Національна академія наук Інститут історії. 2008. 296 с.
110. Різник О.О., Ченцова Н.В. Військова музика. *Мистецтво України: Енциклопедія: в 5 т. Редколегія: Кудрицький А.В. (відп. ред.). Т. 1.* Київ: Укр. Енциклопедія, 1995. С. 341–342.
111. Садова Л. Відображення елементів музично-інструментальної культури Дрогобича 16-17 ст. в іконописі церков Воздвиження Чесного хреста і святого Юра. *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях (перші читання)*. Дрогобич: «Відродження», 1998. С. 43-45.
112. Садова Л. Зображення музичних інструментів на українській галицькій середньовічній іконі XV–XVI ст. *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, кітч...* Київ: Музей Івана Гончара. Родовід. 1995. С. 299–301
113. Садовенко С. М. Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 36–45

114. Свенціцька В. До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття. *Збірник «Наука і культура»*. Вип. 29. Київ, 1996. С. 178–193.
115. Свенціцька В. Живопис XIV–XVI століть. Історія українського мистецтва : у 6-ти т. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 2. С. 208–274.
116. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII століть та відбиття явищ музичної культури в малярських творах. *Українське музикознавство*. 1971. № 6. С. 216–227
117. Свенціцька В., Откович В. Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII–XX століть. К. : Мистецтво, 1991. 304 с.
118. Свенціцька В., Сидор О. Ф. Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. 72 с.
119. Сидор О. Бароко в українському живопису. *Українське бароко та європейський контекст : архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика*. К. : Наукова думка, 1991. С. 173–183.
120. Сидор О. Давня українська ікона із приватних збірок. К. : Родовід, 2003. 336 с.
121. Сидор О. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменярь, 1990. С. 20–40.
122. Скоп М. Страшний суд. URL: <https://www.icon.org.ua/iconography/the-last-judgment/> (дата звернення: 11.09.2025).
123. Слєпченко Марія. Логос в основі музики. URL: <https://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/lohos-v-osnovi-muzyky/> (дата звернення: 17.09.2024).
124. Словник античної мітології / [упоряд. І. Козовик, О. Пономарів]. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
125. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. К. : Либідь, 2008. 440 с.

126. Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ: Наукова думка, 1986. 236 с.
127. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть. К. : Наукова думка, 1982. 331 с
128. Страшний Суд . URL: <http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyi-j-sud/> (дата звернення: 12.05.2024).
129. Таїрова-Яковлева Т. Повсякдення, дозвілля і традиції козацької еліти Гетьманщини. К.: ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2017. 184 с.
130. Товкайло Я. Пастівницька традиція як середовище функціонування сопілкової музики українців. *Студії мистецтвознавчі: театр, музика, кіно*. 2017. Ч. 3 (59), Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського. С. 15–24.
131. Українське бароко та європейський контекст / О. Федорук, О. Костюк, С. Моссаковський та ін. К. : Наукова думка, 1991. 256 с.
132. Українське мистецтво XV–XX із приватних збірок: Альбом / Упорядник Тарас Лозинський. К. : Оранта, 2008. 150 с.
133. Українське народне весілля. Київ: Мистецтво. 1970. 112 с.
134. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Частина I . Врятовані від загибелі та забуття / Автор-упорядн. о. д-р. Севастіян (Степан) Дмитрух. Львів : Гердан Графіка, 2005. 80 с.
135. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ : Альбом / Упоряд. Ю. Литвинець; авт. ст. Л. Членова. Хмельницький : Приватна фірма «Галерея»; К. : ТОВ «Артанія Нова», 2005. 256 с.
136. Федак М. Зображення грішників на іконах «Страшний Суд» XV–XVIII століть (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. 2014. № 10 (15). С. 70–76
137. М. Федак Як зображали Різдво Богородиці українські богомази? URL: <https://credo.pro/2018/09/190387> (дата звернення: 19.09.2024).
138. Федішин Н. Ікона – святиня і символ. Із нагоди 250-річчя коронації Почаївської ікони Матері Божої. URL: <https://www.patriyarkhat.org.ua/statti->

[zhurnalu/ikona-sviatynia-i-symvol-iz-nahody-250-richchia-koronatsii-pochaivskoi-ikony-materi-bozhoi/](http://zhurnalu/ikona-sviatynia-i-symvol-iz-nahody-250-richchia-koronatsii-pochaivskoi-ikony-materi-bozhoi/) (дата звернення: 18.07.2024).

139. Б. Фільц Військова музика. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-70391> (дата звернення: 13.04.2025).

140. Фомін І. Фрагменти скульптурних образів «Доброго Пастиря» у ранньохристиянській традиції. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*, 2012. Вип. 15. С. 39–45.

141. Хай М. Литаври. URL: <https://esu.com.ua/article-55046> (дата звернення: 18.07.2024).

142. Храбатин В. Цар Давид: славний і грішний. URL: <https://credo.pro/2015/03/130805> (дата звернення: 11.05.2024).

143. Чебаненко В.А. Козацьке музичне і вокальне мистецтво. URL: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu\\_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kozacke\\_muzychne\\_mystectvo](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kozacke_muzychne_mystectvo) (дата звернення: 3.04.2025).

144. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. К. : Техніка, 2003. 264 с.: іл

145. Чеченя К. А. Зображення музичного інструментарію в образотворчому мистецтві України XVII–середини XVIII століть. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. К.: Міленіум, 2009. Вип. XXII. С. 237–241.

146. Чуйко О. Візантійські традиції в декоративно-прикладному мистецтві Галицької землі і Волині періоду Середньовіччя. *Народознавчі зошити* : Науковий збірник. Львів, 2022. № 5 (167). С. 1164–1172. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.05.1164>

147. Чуйко О. Декоративно-прикладне мистецтво Галицько-Волинського князівства в системі культурного взаємообміну з країнами Європи. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих

вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Науковий збірник. Дрогобич, 2021. Вип. 42. Том 2. С. 67–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-2-11>

148. Шенгера Б. Львівські скульптури та скульптура у XVIII сторіччі. URL: [https://uartlib.org/downloads/ShengeraLvivSculpture\\_uartlib.org.pdf?direct=1](https://uartlib.org/downloads/ShengeraLvivSculpture_uartlib.org.pdf?direct=1) (дата звернення: 11.06.2025).

149. Широка О. Б. Типи іконографії «Христа–Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV–XVII ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 90–93.

150. Шпак О. Українська народна гравюра XVII – XIX століть. Львів: НАН України. 2006. 224 с.

151. Яворницький Д.І. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу. Вид. 3-тє, випр. та доп. Ч. 2. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2005. 401 с.

152. Ярема В. Дивний світ ікон. Львів: Логос, 1994. 73 с., 40 іл

153. Ясиновський Ю. П. Українська гімнографія в європейському контексті. Українське бароко та Європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 215–219.

154. Almeklek İşman S. Musical Angels in the Renaissance and Baroque Paintings URL: [https://www.academia.edu/96814292/Musical\\_Angels\\_in\\_the\\_Renaissance\\_and\\_Baroque\\_Paintings](https://www.academia.edu/96814292/Musical_Angels_in_the_Renaissance_and_Baroque_Paintings) (дата звернення: 11.06.2025).

155. Angheben M. L'iconographie du Jugement dernier au portail central de la cathédrale d'Auxerre. *Saint-Étienne d'Auxerre*. Auxerre et Paris, 2011. P. 411–429.

156. Anderson W. D. 1994 Music and musicians in Ancient Greece. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. URL: [https://www.academia.edu/43290611/Anderson\\_1994\\_Music\\_and\\_musicians\\_in\\_Ancient\\_Greece](https://www.academia.edu/43290611/Anderson_1994_Music_and_musicians_in_Ancient_Greece) (дата звернення: 11.06.2025).

157. Arnd Adje Both. Music at the Dawn of Humanity *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P. 16–21. URL: [/https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 11.06.2025).
158. Arnd Adje Both. Sounding Clay. Horns, Rattles, Flutes and Drums in the Neolithic *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P. P.42–43. URL: [/https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 11.06.2025).
159. Benavides J. D. Music in Early Christianity and Its Cultural-Historical Context. URL: [https://www.academia.edu/25899608/Music\\_in\\_Early\\_Christianity\\_and\\_Its\\_Cultural\\_Historical\\_Context](https://www.academia.edu/25899608/Music_in_Early_Christianity_and_Its_Cultural_Historical_Context) (дата звернення: 11.09.2025).
160. Berezhnaya L., Himka J.-P. The World to Come : Ukrainian Images of the Last Judgment. Cambridge, MA : Harvard University Press. 2014. 356 p.
161. Bernardini Chiara. Music in the Games in Etruria and Rome. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 11.09.2025).
162. Buchner A. Bunte Welt der Musikinstrumente. Praha, 1981.
163. Cajsa S. Lund Prehistoric Sound Worlds. Use and Function in the Remote Human Past. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project)

[butions from the European Music Archaeology Project](#) (дата звернення: 12.09.2025).

164. Cassarly P. Medieval Musicians: The Rise of the Trumpeter. URL: <https://www.mallerbrass.com/medieval-musicians-the-rise-of-the-trumpeter/> (дата звернення: 13.09.2025).

165. Chuyko, O., Babii, N., Semchuk, L., Kalynovska, I., & Nahorniak, K. (2026). Ancient ruthenian artistic traditions of Kholm in the cultural space of medieval central Europe. *Veredas Do Direito*, 23 (3), e234669. <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.n3.4669>

166. Ember I. Musik in der Malerei. Budapest: Corvina. 1989. 128 s.

167. Franklin J. King David. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 12.09.2025).

168. Gienza J. Ikony XV — XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie. *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna : materiały z międzynarodowej konferencji naukowej. Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004. Łańcut, 2004. № 2. S. 17–57.*

169. Gillette A. Depicting the sound of silence: angels' music and "angelization" in medieval sacred art *IMAGO MUSICAE*. XXVII. 2014–2015. P. 95–126. URL: [https://www.academia.edu/26383751/Angels\\_Music\\_and\\_Angelization\\_in\\_Medieval\\_Sacred\\_Art](https://www.academia.edu/26383751/Angels_Music_and_Angelization_in_Medieval_Sacred_Art) (дата звернення: 12.09.2025).

170. Gillette A. The Music of Angels in Byzantine and Post-Byzantine Art. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*. 2018. Vol. 6, Issue 4. P. 26–78. URL: [https://www.academia.edu/37884391/The\\_Music\\_of\\_Angels\\_in\\_Byzantine\\_and\\_Post\\_Byzantine\\_Art\\_2018](https://www.academia.edu/37884391/The_Music_of_Angels_in_Byzantine_and_Post_Byzantine_Art_2018) (дата звернення: 11.09.2025).

171. Gullög C. Nordquist Instrumental Music in Representations of Greek Cult. URL: <https://books.openedition.org/pulg/199> (дата звернення: 18.09.2024).
172. Hagel S. Ancient Greece. The Birth of Music. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 13.11.2023).
173. Hagel S. A Gift from the Gods. Music in Ancient Greek Myth. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P.176–177. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 12.04.2025).
174. Himka J.-P. Last Judgement iconography in the Carpathians. Toronto : University of Toronto Press, 2009. 301 p.
175. Ivanova S. Angelic Trumpets in Medieval Christian Art. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 3. P. 46–63.
176. Yasinovskyi A. Musical terminology of greek origin in the 'Lexicon' by Pamvo Berynda. *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicologica*. Bydgoszcz, 1994. T. 1. P. 381–385.
177. Kirschbaum E. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg im Breisgau / Basel / Wien : Herder Verlag, 1990. 719 s.
178. Kossykh A. Beating the Mammoth. A Percussion Ensemble from Ukraine *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P.34–39. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 12.04.2025).

179. Lasseter L. Music Iconography and Medieval Performance Practice. URL: <https://symposium.music.org/index.php/31/item/2085-music-iconography-and-medieval-performance-practice> (дата звернення: 12.04.2025).

180. LeVen P. Orpheus. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P. 179–181. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 12.04.2025).

181. Li Castro E. Mediterranean Routes of the Frame Drum. *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P. 94–98. URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 12.04.2025).

182. Martinelli O. G. Musik und Kunst: eine Verbindung, die seit Jahrhunderten Bestand hat. URL: <https://www.artmajeur.com/de/magazine/5-kunstgeschichte/musik-und-kunst-eine-verbinding-die-seit-jahrhunderten-bestand-hat/331702> (дата звернення: 17.05.2025).

183. Rainio R. Bark without Bite. Animal Tooth Rattles from Stone-Age Burials around the Baltic Sea *Music and Sound in Ancient Europe: Contributions from the European Music Archaeology Project*. P.40–41/ URL: [https://www.academia.edu/82724518/Music\\_and\\_Sound\\_in\\_Ancient\\_Europe\\_Contributions\\_from\\_the\\_European\\_Music\\_Archaeology\\_Project](https://www.academia.edu/82724518/Music_and_Sound_in_Ancient_Europe_Contributions_from_the_European_Music_Archaeology_Project) (дата звернення: 17.05.2025).

184. Rusu E. Music and Dance in the Scene the Mocking of Christ in the Mural Paintings of the Churches in Moldavia, Romania, During the First Half of the 16th Century. *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*. 2024. Vol. XI, No.1. May 2024. P.55–52. URL: [https://www.academia.edu/124342067/Music\\_and\\_Dance\\_in\\_the\\_Scene\\_the\\_Mocki](https://www.academia.edu/124342067/Music_and_Dance_in_the_Scene_the_Mocki)

ng of Christ in the Mural Paintings of the Churches in Moldavia Romania During the First Half of the 16th Century (дата звернення: 11.07.2025).

185. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1975. 556 s.

186. Somak O., Mazur V. Comparative Analysis of the Belz and Drohobych Deesis Icons Attributed to the Fifteenth Century Українська академія мистецтв. 2022. № 32. P. 147–155. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>

187. Wellmer M. Das Paradiesgaertlein. Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung. 1999. No. 14. Ss. 14–15.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

#### Статті у наукових фахових виданнях категорії (Б).

1. Пазинюк М. Зображення музичних інструментів та музик волинськими іконописцями. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 66–72.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.526>.

URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/526>

2. Пазинюк М. Картини «Козак Мамай» в контексті розвитку музичної теми українського живопису XVII–XVIII ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2025. Вип. 54. С. 85–91.

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-54-10>.

URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2025/54/mariya-pazynyuk-85-91>

3. Пазинюк М. Ангели-музиканти в українських іконах Страшного Суду XVI–XVIII ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2025. Вип. 55. С. 58–65.

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-55-7>.

URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2025/55/mariya-pazynyuk-58-65>

4. Пазинюк М. Музична тема в кужбушках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [гол. ред. М. Галів]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 96. Том 2. С. 138–143.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-20>.

URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/96\\_2026/part\\_2/22.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/96_2026/part_2/22.pdf)

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

1. Пазинюк М. В. Зображення музичних інструментів в українській музичній енциклопедії. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., м. Івано-Франківськ. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2022. С.182–184.*

URL: [https://www.researchgate.net/profile/Lesia-Pron-2/publication/371534727\\_VOENNIJ\\_STAN\\_TA\\_INVESTICII\\_REALII\\_UKRAINI/links/6488f183712bd8296221a89d/VOENNIJ-STAN-TA-INVESTICII-REALII-UKRAINI.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Lesia-Pron-2/publication/371534727_VOENNIJ_STAN_TA_INVESTICII_REALII_UKRAINI/links/6488f183712bd8296221a89d/VOENNIJ-STAN-TA-INVESTICII-REALII-UKRAINI.pdf)

2. Пазинюк М. Ікони страшного суду в українській традиції: символіка, структура, естетика та зображення музичних інструментів. *Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти : матеріали II Міжнародної науковопрактичної конференції / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (Чернігів, 26 травня 2025 р.). Research Europe, 2025. С.123–125.*

URL: <https://researcheurope.org/wp-content/uploads/2025/06/re-26.05.2025.pdf>

3. Пазинюк М. Історичні аспекти зображення музичних інструментів та музикантів у творчості українських митців другої половини XX ст. Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї : матеріали Всеукраїнської наукової конференції: збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції / за редакцією І. Дундяк. Івано-Франківськ : Голіней О. В., 2026. С. 98–100.

URL: [https://kditm.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/60/2026/05/prohramal\\_ostatochna\\_postorinkova.pdf](https://kditm.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/60/2026/05/prohramal_ostatochna_postorinkova.pdf)

**Апробація результатів дисертації.** Впродовж 2020–2026 років основні положення роботи були представлені у формі доповідей, статей, тез на конференціях тощо. Зокрема, основні теоретичні положення й практичні результати дослідження апробовані на шести конференціях: XVI міжнародна

науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття ХХІ століття: культурно-мистецькі виміри» (17–18 листопада 2020 р.), Звітна наукова вебконференція викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., II Міжнародної науково-практичної конференції «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Чернігів, 26 травня 2025 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї» (Івано-Франківськ, 26–27 листопада 2025 р.), Міжнародна конференція «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (7–8 травня 2026 р. Івано-Франківськ).

## Список ілюстрацій

- 1.3.1. Презентація можливості видобування видобування звуків з кісток мамонта з мізинської стоянки в Києві [178, с. 39].
- 1.3.2. Свистки керамічні у формі свинок. Румунія. (4350–4250 до н.е.) [158, с. 43].
- 1.3.3. Керамічні барабани та реконструкція бембурзька культура. Німеччина (3200 до н.е.) [158, с. 43]
- 1.3.4. Зображення шамана з музичним інструментом з печери Труа Фрер. Франція. Період **мадленської культури пізнього палеоліту** [157, с. 18]
- 1.3.5. Зображення музикантів з печери Мурейхо. Іспанія. Приблизно **7000–5000 років до н. е.** [157, с. 20].
- 1.3.6. Лірист. Кікладська культура 2000 до н.е. Афіни національний музей. <https://lnk.ua/tr0m2iexf>
- 1.3.7. Чорнофігурна амфора. Греція. 6 ст. до н.е.. <https://lnk.ua/HLBBSVZSO>
- 1.3.8. Геракл і Бусіріс. Червонофігурний калъп. Художника Клеофрада. Греція. 5–4 ст д. н.е. <https://books.openedition.org/pulg/199>
- 1.3.9. Орфей в оточенні тварин та дерев. Римська мозаїка на підлозі, 1–2 ст., Палермо, Італія. <https://lnk.ua/clwSS6RE2>
- 1.3.10. Етруська чорно-фігурна ваза. Художник Мікалі, близько 500 р. до н. е. з британського музею у Лондоні. [161, с. 139].
- 1.3.11. Фреска «Приватний концерт», зі Стабії, Неаполь, Італія. I ст. [161, с. 139].
- 1.3.12. Ікона «Різдво Христове» з Монастиря Святої Катерини , Синай. VII–VIII ст. <https://lnk.ua/ys4mokcxI>
- 1.3.13. Фрагмент фрески з ангелами церкви Сан Пьетро аль Монте, Чівате Італія. 1090 рр. [https://art.biblioclub.ru/picture\\_99277\\_trubyaschie\\_angelyi/](https://art.biblioclub.ru/picture_99277_trubyaschie_angelyi/)

1.3.14. Фрагменти мозаїк з ангелами з базилики Санта-Марія–Ассунта, Торчелло Італія XII ст. <https://lnk.ua/zdjRlVHHe>

1.3.15. Невідомий майстер. **Діва Марія з ангелами, що грають на музичних інструментах.** Нідерланди. 1490 рік. <https://lnk.ua/jWPE9h2Xi>

1.3.16. Петро Перуджіно. Вознесення Христа. 1496–1500 рр. Музей мистецтв м. Ліон, Франція. <https://lnk.ua/RLqM0CITK>

1.3.17. **Катаріно Венеціано. Коронація Марії.** бл. 1380 р. <https://lnk.ua/xoP7zalfj>

1.3.18. Якобелло дель Фьоре. Коронація Марії. 1438 р. <https://www.meisterdrucke.fr/similar/85242.html>

1.3.19. Мелоццо да Форлі. Фрагмент фрески музикуючого ангела. 1480 р. <https://lnk.ua/dVM446Zkv>

1.3.20. Рафаель Санті. Коронування Богородиці. Вівтар Одді. Італія. 1502 – 1504 рр. <https://lnk.ua/YO5mtyxLC>

1.3.21. Ангел з вієлою. Фрагмент сюжету «Коронація Богородиці» з розписів Горянської ротонди. Україна. XV ст. <https://lnk.ua/4wCU277IZ>

1.3.22. Мікеланджело Буанаротті. Фрагмент розпису Сікстинської капели, Ватикан. 1537– 1541 рр. Рим, Італія. <https://catholicnews.org.ua/20-sekretiv-sikstinskoyi-kapeli/>

1.3.23. Рафаель Санті. Свята Цецилія. 1514 р. Болонья, Національна пінакотека. <https://lnk.ua/Up7D3h4Uc>

1.3.24. Цар Давид, який грає на арфі. Фрагмент ілюстрації з манускрипту XI ст. Кембридж [179].

1.3.25. Цар Давид грає на арфі. Мініатюра із Київського Псалтиря. 1397 р. [59, с. 124].

1.3.26. Цар Давид-музикант. Фрагмент зображення чаші. XI-XII століття. <https://www.museum-ukraine.info/?p=13646>

1.3.27. Сцени зі Страшного Суду. Розписи Вознесенської церкви. с. Лужани Чернівецька область. XIV ст. <https://lnk.ua/4jQd1cBgZ>

1.3.28. Цар Давид та Саломея з музичними інструментами у сцені Страшного Суду. Розписи Вознесенської церкви. с. Лужани Чернівецька область. XIV ст. [59, с. 123].

1.3.29. Анонімне зображення трьох музикантів і двох танцюристів. Італія. XIV ст. [179].

1.3.30. Сімоне Мартіні. Фреска «Посвячення в лицарі Святого Мартіна» Каплиця Сан Мартіно, нижня церква Сан Франческо, Ассізі. Італія. 1315–1317 рр. <https://lnk.ua/5B0qfXPir>

1.3.31. Фрагмент фрески з музикантами з Софійського собору в Києві. 1037 р. <https://lnk.ua/6E5x26uB3>

1.3.32. Скоморохи. Ілюстрація з Київського псалтиря. 1397 р. <https://lnk.ua/SpqORUVjO>

1.3.33. Скоморохи. Ілюстрація з Радзивілівського літопису. XV ст. <https://lnk.ua/MiaSSvYLe>

1.3.34. Паоло Веронезе. Тондо «Алегорія музики». 1557 р. [https://arthive.com/uk/artists/1285~Paolo\\_Veroneze/works/382260~Muzyka](https://arthive.com/uk/artists/1285~Paolo_Veroneze/works/382260~Muzyka)

1.3.35. Тіціан Вечелліо. Вакх і Аріадна. 1520–1523 рр. <https://www.wikiart.org/uk/titsian/vakkh-i-ariadna-1523>

1.3.36. Андреа Карраччі. Триумф Вакха та Аріадни. Кінець XVI ст. <https://lnk.ua/MRleICoaH>

## **Розділ 2.**

2.1.1. Ікона «Різдво Христове зі сценами з життя Марії», с. Трушевичі, середина XVI ст. (НМЛ) [108, с. 243].

2.1.2. Ікона «Різдво Христове», с. Дальова, середина XVI ст. (НМЛ) [108, с. 246].

2.1.3. Ікона «Різдво Христове», середина XVI ст. (МНК) [108, с. 244].

2.1.4. Ікона «Різдво Христове», с. Лопушанка, 1580 р. (НМЛ) [108, с. 254].

2.1.5. Ікона «Різдво Христове», с. Радруж, кінець XVI ст. (НМЛ) [108, с. 255].

- 2.1.6. Ікона «Старшній суд», с. Мшана, кінець XV ст. (НМЛ)  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>
- 2.1.7. Ікона «Старшній суд», с. Ванівка, кінець XV ст. (НМЛ).  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>
- 2.1.8. Ікона «Страшний суд», с. Велика Лінина, кінець XVI ст. (НМЛ)  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>
- 2.1.9. Ікона «Страшний суд», с. Вільшаниця, кінець XVI ст. (НМЛ)  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>
- 2.1.10. Ікона «Страшний суд», с. Мала Горожанка, XVI ст., (ЛНГМ),  
<https://lnk.ua/zLbW8TO0S>
- 2.1.11. Ікона «Страшний суд», с. Станія, друга половина XVI ст. (НМЛ)  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>
- 2.1.12. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Долина, 1560-ті рр.  
(НМЛ) <https://lnk.ua/uTaQcFdMc>
- 2.1.13. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Сухий Потік, XVI  
ст. [60, с. 33].
- 2.1.14. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Кам'янка-Бузька,  
1587 р. [60, с. 35].
- 2.2.1. Радуйся, Царю Юдейський, фрагмент ікони «Страсті Христові» з  
церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич, XVI ст. (НМЛ).  
<https://www.icon.org.ua/gallerys/passion-of-christ/#gallery-6>
- 2.2.2. Фрагмент ікони «Страсті Христові», с. Звижень. Кінець XV ст.  
(НМЛ)  
<https://www.icon.org.ua/gallerys/passion-of-christ/>
- 2.2.3. Фрагмент ікони «Страсті Христові», с. Жогатин. Кінець XVI ст.  
(НМЛ).  
<https://www.icon.org.ua/gallerys/passion-of-christ/>
- 2.2.4. Дудар і шинкаря, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Трушевичі,  
1590 р. [60, с. 35].

2.2.5. Ікона «Страшний суд», с. Вовче, друга половина XVI ст. (НМЛ)  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/strashnyj-sud/>

2.2.6. Ікона «Страшний суд», с. Кам'янка Бузька, друга половина 1587 р., (НМЛ). [60, с. 34].

2.2.7. А. Брун. Гравюра «Галицькі музиканти», XVI ст. [70, с. 220].

2.2.8. Дудар, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Долина, 1560-ті рр. (НМЛ). <https://lnk.ua/4r4oM4hN8>

2.2.9. Ікона «Юрій Змієборець», с. Звижень, друга половина XV ст. (НХМУ). <https://www.icon.org.ua/gallerys/Saint-George-and-the-Dragon/>

2.2.10. Ікона «Юрій Змієборець», с. Ступниця, кінець XV – початок XVI ст. (НМЛ). <https://www.icon.org.ua/gallerys/Saint-George-and-the-Dragon/>

2.2.11. Ікона «Юрій Змієборець», с. Дальова, XV–XVI ст. (НМЛ). <https://www.icon.org.ua/gallerys/Saint-George-and-the-Dragon/>

2.2.12. Ікона «Юрій Змієборець», Крит, XVI ст., приватна колекція, Канберра, Австралія. <https://www.pinterest.com/pin/35817759532383173/>

### **Розділ 3**

3.1.1. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста», з с. Ситихів на Жовківщині, XVII ст. НМЛ. <https://lnk.ua/qf6bjCOyD>

3.1.2. Хористи, фрагмент ікони «Воздвиження Чесного Хреста», с. Ситихів на Жовківщині XVII ст. (НМЛ). <https://lnk.ua/OKhHpakML>

3.1.3. Розпис «Бенкет Валтазара» з церкви Святого Юра в Дрогобичі. XVII ст. [79, с. 339].

3.1.4. Ікона «Різдво Христове, іконостас церкви Успіння Богородиці с. Ситихів, кінець XVII ст. [108, с. 277].

3.1.5. Ікона «Різдво Христове», риботицька школа, кінець XVII ст. (НМЛ). [108, с. 278]

3.1.6. Коло Йова Кондзелевича. Ікона «Поклоніння пастухів», Богородчанський іконостас. 1698–1705 рр. (НМЛ). [108, с. 283].

3.1.7. Яким Глинський. Ікона «Поклоніння пастухів», з Успенського собору Києво-Печерської лаври, 30-ті рр. XVIII ст. (НХМУ). [108, с. 287].

3.1.8. Диявол-трубач, фрагмент ікони «Страшний суд» невідомого походження XVIII ст. (ЛМІР). Фото автора.

3.1.9. Дудар, фрагмент ікони «Страшний суд», невідомого походження XVIII ст. з (ЛМІР). Фото автора

3.1.10. Сцена «Лик апостольський» сюжету «Страшний суд» із розписів стіни центрального зрубу церкви Святого Юра Дрогобич. Міляєва [79, с. 232]

3.1.11. Ікона «Страшний суд», зі Свято-Троїцького собору м. Луцька, (кін. XVIII–поч. XIX ст.). (МБІ). <https://lnk.ua/7ZC0Xt8ps>

3.1.12. Розпис склепіння галереї Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. 1734–1735 рр. Фото автора.

3.1.13. Музикуючі ангели. Малюнок учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. Абецадло. 1701–1800 рр. <https://lnk.ua/pvvAyAYp4>

3.1.14. Ікона «Поклоніння пастухів» з Хрестовоздвиженського храму на Подолі, Київ, XVIII ст. (НХМУ). [108, с. 286].

3.1.15. «Коронація Богородиці», розписи з дрогобицької церкви Святого Юра, 1678 р. [79, с. ]

3.1.16. «Коронування Богородиці», хоругва з дрогобицької церкви Святого Юра XVIII ст. [55, с. 68].

3.1.17. Гравюра «Богородиця Почаївська» з родинної збірки Крип'якевичів. <https://surl.li/tdsoac>

3.1.18. Ікона «Внебовзяття Марії», XVIII ст. (ЛНКГ) [61, с. 172].

3.1.19. Штіль А. Внебовзяття Марії, барельєф з антепендіума костелу Святого Михаїла кармелітів босих, 1760 ті рр. ( ЛНКГ) [61, с. 172].

3.1.20. Штіль А. Внебовзяття Марії, фрагмент барельєф з антепендіума костелу Святого Михаїла кармелітів босих, 1760-ті рр. (ЛНКГ) <https://lnk.ua/hVsnhzNDt>

3.1.21. Ікона «Вознесіння Господнє» з іконостаса Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р. <https://surl.li/hyzwvm>

3.1.22. Розписи хорів з церкви с. Пійло, 1777–1794 рр. [8, с. 101].

- 3.1.23. Фрагмент розпису з костелу с. Кукільники, 1782 р. [8, с. 101].
- 3.1.24. Розпис центральної нави на східній стіні костел Бернардинів, Львів, 1738–1740 рр. <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-2/16.pdf>
- 3.1.25. Фрагмент розпису плафону костел Бернардинів, Львів, 1738–1740 рр. Фото автора.
- 3.1.26. Крушановський І. Stallum для каноніків, римо-католицька катедра Успіння Пресвятої Діви Марії у Львові. 1771 р. <https://lnk.ua/hVsnhzNDt>
- 3.1.27. С. Строїнський. «Ковчег завіту», фрагмент настінного розпису з римо-католицької катедри Успіння Пресвятої Діви Марії у Львові. 1770–1775 рр. [35, с. 132].
- 3.2.1. В. Боровиковський. «Портрет Павла Руденка», XVIII ст. <https://lnk.ua/738dQjccV>
- 3.2.2. Невідомий художник. Іван Мазепа на коні, XVIII ст. <https://www.mazepa.name/vizualnyj-obraz-ivana-mazepy-novi-pidhody-do-poshuku-dostovirnyh-zobrazhen/>
- 3.2.3. Портрет дударя, навчальний малюнок з Альбому № 15 учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/BmR5RSWy1>
- 3.2.4. Малій С. Портрет дударя, навчальний малюнок з Альбому № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/iuDG85d7K>
- 3.2.5. Малій С. Портрет флейтиста, навчальний малюнок з Альбому № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/iuDG85d7K>
- 3.2.6. Дуєт, навчальний малюнок з Альбому № 20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/bIZt7wFxG>
- 3.2.7. Гітаристка, навчальний малюнок з Альбому № 20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/bIZt7wFxG>

3.2.8. Хлопчик з котом і нотами, навчальний малюнок з Альбом № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/oSvzKRd57>

3.2.9. Хлопчики з нотами, навчальний малюнок з Альбом № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/3V2SrCkc1>

3.2.10. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом № 14 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/LH6EeF57m>

3.2.11. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом №9 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/Isrk7Eqbf>

3.2.12. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом №20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст. <https://lnk.ua/opalZwbhg>

3.2.13. Т. Калинський. «Козаки розважаються». 1778–1982 pp. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:23.\\_Kozaky\\_r\\_ozvazhajutsa.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:23._Kozaky_r_ozvazhajutsa.jpg)

3.2.14. Автор невідомий. «Гулянка біля корчми», фрагмент, XVIII ст. [36, с. 272].

3.2.15. Автор невідомий. «Народне гуляння», фрагмент. XVIII ст. [36, с. 273].

3.2.16. Кришка від стола з розписом «Бахус». XVIII ст. [37, с. 8].

3.2.17. Л. Тарасевич. Гравюра «Радість Дніпрових вод». 1695р. [126, с. 160].

3.2.18. Чернихівський хорунжий Годлевський з клейнодами. XVIII ст. [37, с. 96].

3.2.19. Корогва Домонтовської сотні Переяславського полку. 1762 р. <https://lnk.ua/exxbLYPry>

3.2.20. Корогва Лубенського полку. 1758 р. <https://lnk.ua/LnxPQKldM3>.

- 3.2.21. Корогва Нової Січі. 1734 р. <https://lnk.ua/NHEkLbhGu>
- 3.2.22. Ікона «Покрова» з Покровського храму із Запоріжжя. 1734–1774 рр. з ДНІМ <https://lnk.ua/4wnRrHjL5>
- 3.2.23. Портрет Б. Хмельницького 1720 р. [103, с. 79].
- 3.2.24. О. Тарасевич. Портрет Івана Перехреста, 1689 р. [126, с. 220].
- 3.2.25. І. Мігура. Гравюра-панегірику «Гетьман Іван Мазепа серед своїх добрих справ», 1706 р. [103, с. 127].
- 3.2.26. Герб Павла Апостола, вміщений під іконою «Успіння Богоматері» в іконостасі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р. [91, с. 588].
- 3.2.27. Герб Павла Апостола, вміщений під іконою «Преображення» в іконостасі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р. [91, с. 588].
- 3.2.28. Герб Данила Апостола, вміщений під іконою «Спасителя» в іконостасі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р. [90, с. 131].
- 3.2.29. Герб Данила Апостола, вміщений під іконою «Богоматері з немовлям» в іконостасі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р. [90, с. 131].
- 3.2.30. Картина «Козак-бандурист», початок XVIII ст. (НХМУ). <https://was.media/2023-12-23-mamay/>
- 3.2.31. Картина «Кримський Запорожець (Козак-Мамай)». кін. XVIII – перша половина XIX ст. (МІГ НЦНК). <https://was.media/2023-12-23-mamay/>
- 3.2.32. Картина «Козак Мамай». 1728 р. <https://was.media/2023-12-23-mamay/>
- 3.2.33. Картина «Козак Мамай». XVIII ст. Національний заповідник «Хортиця». <https://was.media/2023-12-23-mamay/>
- 3.2.34. Картина «Козак Мамай». XVIII ст. (ДНІМ). <https://was.media/2023-12-23-mamay/>

3.2.35. Картина «Козак Мамай». кін. XVIII – поч. XIX ст. (ЛІМ).  
[https://uain.press/articles/mamaj-krimskij-zaporozhets-453491/attachment/cossack\\_mamai\\_late\\_18th\\_-\\_early\\_19th\\_c](https://uain.press/articles/mamaj-krimskij-zaporozhets-453491/attachment/cossack_mamai_late_18th_-_early_19th_c)



1.3.1. Презентація можливості видобування звуків з кісток мамонта з мізинської стоянки в Києві 1976 р.



1.3.2. Свистки керамічні у формі свинок. Румунія (4350-4250 до н.е.)



1.3.3. Керамічні барабани та реконструкція бембурзька культура (Німеччина 3200 д.н.е.)  
Arnd Adje Bothc. 43



1.3.4. Зображення шамана з музичним інструментом з печери Труа Фрер. Франція.



1.3.5. Зображення музикантів з печери Мурейхо. Іспанія.



1.3.6. Лірист. Кікладська культура, 2000 до н.е.н.



Актив  
Перейдіт  
активува

1.3.7. Чорнофігурна амфора. Греція. 6 ст. до н.е

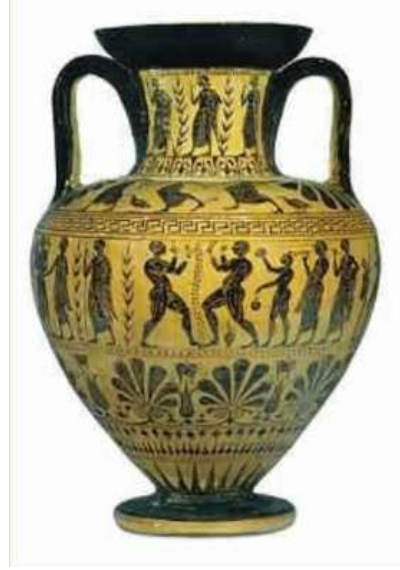


Актив  
Перейдіт  
активува

1.3.8. Геракл і Бусіріс. Червонофігурний каліпі. Художника Клеофрада 5–4 ст д.н.е



1.3.9. Орфей в оточенні тварин та дерев. Римська мозаїка на підлозі, 1–2 ст., Палермо, Італія.



1.3.10. Етрусська чорно-фігурна ваза. Художник Мікалі, близько 500 р. до н. е.



1.3.11. Фреска «Приватний концерт», зі Стабії, 1 ст. Неаполь, Італія.



1.3.12. Ікона «Різдво Христове» з Монастиря Святої Катерини, Синай.

VII–VIII ст.



1.3.13. Фрагмент фрески з ангелами з церкви Сан Пьетро аль Монте,  
Чівате Італія. 1090 рр.

1.3.14. Фрагменти мозаїк з ангелами з базилики Санта-Марія –Ассунта,  
Торчелло Італія. XII ст.



1.3.15. Невідомий майстер. Діва Марія з ангелами, що грають на  
музичних інструментах. 1490 рік. Нідерланди.



1.3.16. П'єтро Перуджіно. Вознесення Христа. 1496–1500 рр. Музей мистецтв м. Ліон, Франція



1.3.17. Катаріно Венеціано. Коронація Марії. Бл. 1380 р.



1.3.18. Якобелло дель Фьоре. Коронація Марії. 1438 р.



1.3.19. Мелоццо да Форлі. Фрагмент фрески музикуючий ангел. 1480 р.



1.3.20. Рафаель Санті. Коронування Богородиці. Вівтар Одді. 1502 – 1504 рр.



1.3.21. Ангел з віселою. Фрагмент сюжету «Коронація Богородиці» з розписів Горянської ротонди. Україна. XV ст.



1.3.22. Мікеланджело Буанаротті. Фрагмент розпису Сікстинської капели, Ватикан. 1537– 1541 рр.



1.3.23. Рафаель Санті. Свята Цецилія. 1514 р.



1.3.24. Цар Давид, який грає на арфі. Фрагмент ілюстрації з манускрипту  
XI ст.



1.3.25. Цар Давид грає на арфі. Мініатюра із Київського Псалтиря.  
1397р.



1.3.26. Цар Давид-музикант. Срібна чаша зі скарбу, знайденого в  
Чернігові. XI-XII століття.



1.3.27. Сцени зі Страшного Суду. Розписи Вознесенської церкви.  
с. Лужани Чернівецька область. XIV ст.



1.3.28. Цар Давид та Салоном з музичними інструментами у сцені  
«Страшного Суду» розписи Вознесенської церкви. с. Лужани Чернівецька  
область. XIV ст.



1.3.29. Анонімне зображення трьох музикантів і двох танцюристів. Італія.  
XIV ст.



1.3.30. Сімон Мартіні. Фреска «Посвячення в лицарі Святого Мартіна»  
Каплиця Сан Мартіно, нижня церква Сан Франческо, Ассізі. Італія. 1315–  
1317 рр.





1.3.33. Скоморохи. Радзивілівський літопис XV ст.



1.3.34. Паоло Веронезе. Тондо «Алегорія музики». 1557 р.



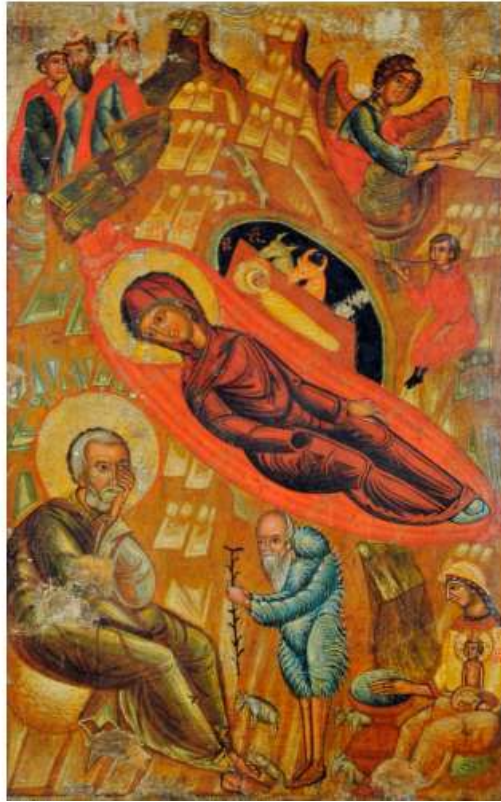
1.3.35. Тіціан Вечелліо. Вакх і Аріадна, 1520–1523 рр.



1.3.36. Андреа Карраччі. Тріумф Вакха та Аріадни. Кінець XVI ст.



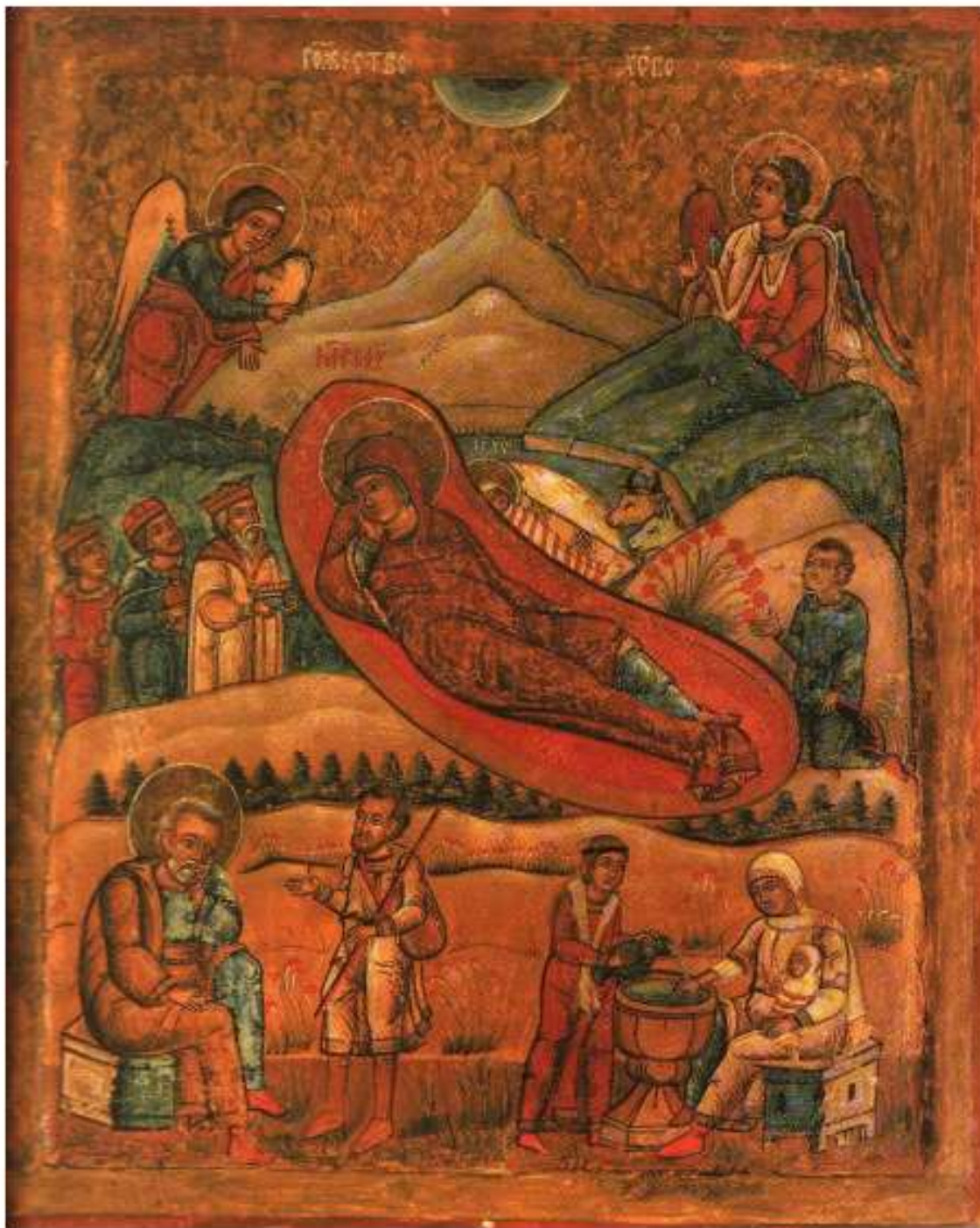
2.1.1. Ікона «Різдво Христове зі сценами з життя Марії», с. Трушевичі.  
Середина XVI ст.



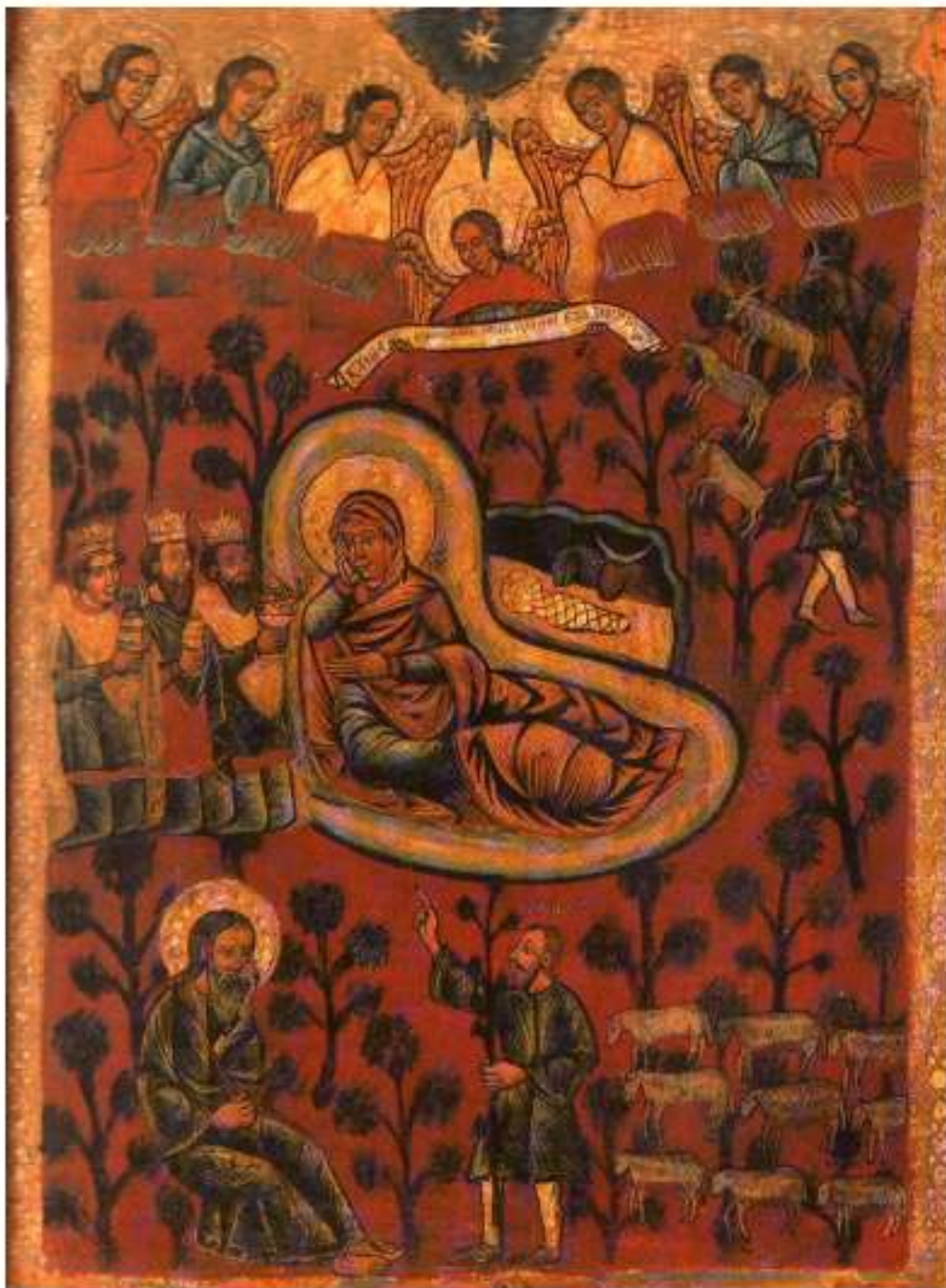
2.1.2. Ікона «Різдво Христове», с. Дальова, середина XVI ст.



2.1.3. Ікона «Різдво Христове», середина XVI ст.



2.1.4. Ікона «Різдво Христове». С. Лопушанка. 1580 р.



2.1.5. Ікона «Різдво Христове», с. Радруж. Кінець XVI ст.



2.1.6. Ікона «Старшній суд», с. Мшана. Кінець XV ст.



2.1.7. Ікона «Старшній суд», с. Ванівка. Кінець XV ст.



2.1.8. Ікона «Страшний суд», с. Велика Лінина. Кінець XVI ст.



2.1.9. Ікона «Страшний суд», с. Вільшаниця. Кінець XVI ст.



2.1.10. Икона «Страшный суд», с. Мала Горожанка. XVI ст.



2.1.11. Икона «Страшный суд», с. Станиля. Друга половина XVI ст.



2.1.12. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Долина. 1560-ті рр.



2.1.13. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Сухий Потік. XVI ст.



2.1.14. Цар Давид, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Кам'янка-Бузька.  
1587 р.



2.2.1. Радуйся, Царю Юдейський, фрагмент ікони «Страсті Христові» з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич. XVI ст.



2.2.2.Фрагмент ікони «Страсті Христові» . С. Звижень. Кінець XVI ст.



2.2.3.Фрагмент ікони «Страсті Христові». с. Жогатин. Кінець XVI ст.



2.2.4. Дудар і шинкарка, фрагмент ікони «Страшний суд». с. Трушевичі.  
1590 р.



2.2.5.. Икона «Страшный суд», с. Вовче. Друга половина XVI ст.



2.2.6. Икона «Страшный суд», с. Камянка Бузька. Друга половина 1587 р.



2.2.7. А. Брун. Гравюра «Галицькі музикатни», XVI ст.



2.2.8. Дудар, фрагмент ікони «Страшний суд», с. Долина. 1560-ті рр.



2.2.9. Ікона «Юрій Змієборець», с. Звижень. Друга половина XV ст.



2.2.10. Ікона «Юрій Змієборець», с. Ступниця. Кінець XV – початок XVI ст.



2.2.11. Ікона «Юрій Змієборець», с. Дальова, XV–XVI ст.



2.2.12. Ікона «Юрій Змієборець», Крит, XVI ст., приватна колекція, Канберра.



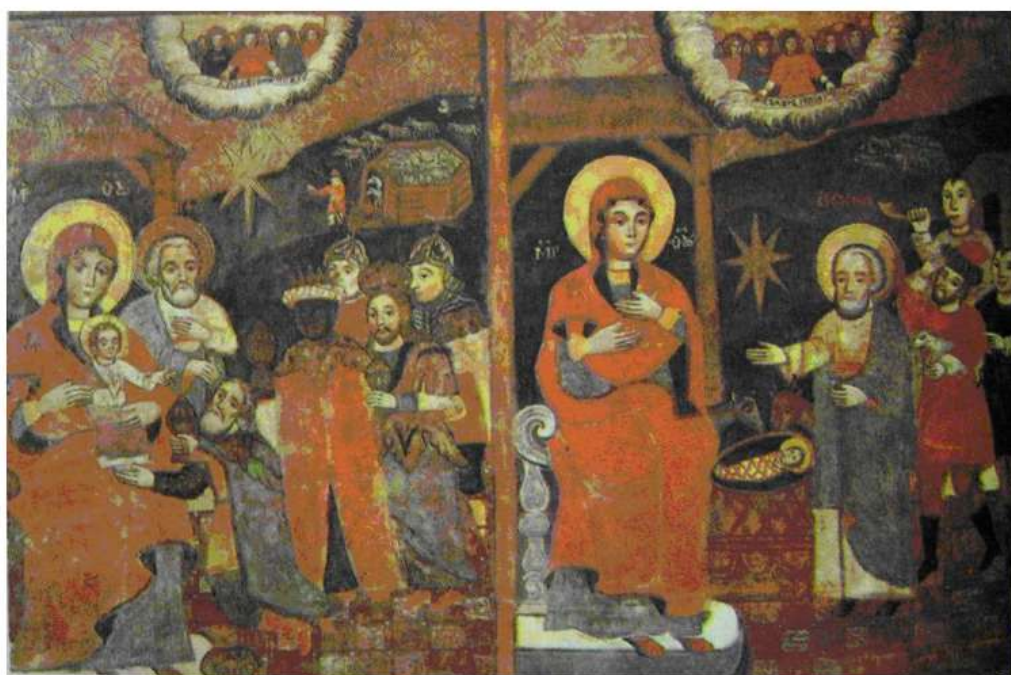
3.1.1. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста», з с. Ситихів на Жовківщині, XVII ст.



3.1.2. Хористи, фрагмент ікони «Воздвиження Чесного Хреста», с. Ситихів на Жовківщині XVII ст.



3.1.3. Розпис «Бенкет Валтазара» церкви св. Юра в Дрогобичі XVII ст.



3.1.4. Ікона «Різдво Христове, іконостас церкви Успіння Богородиці с.  
Ситихів, кінець XVII ст.



3.1.5. Ікона «Різдво Христове», риботицька школа. Кінець XVII ст.



3.1.6. Коло Йова Кондзелевича. Ікона «Поклоніння пастухів».  
Богородчанський іконостас. 1698–1705 рр.



3.1.7. Я. Глинський. Ікона «Поклоніння пастухів», з Успенського собору  
Києво-Печерської лаври. 30-ті рр. XVIII ст.



3.1.8. Диявол-трубач, фрагмент ікони «Страшний суд». XVIII ст.



3.1.9. Дудар, фрагмент ікони «Страшний суд». XVIII ст.



3.1.10.. Сцена «Лик апостольський» з сюжету «Страшний суд» зі стіни центрального зрубу розпису церкви Святого Юра Дрогобич. XVIII ст.



3.1.11. Ікона «Страшний суд», зі Свято-Троїцького собору м. Луцька.  
кінець XVIII– початок XIX ст.



3.1.12. Розпис склепіння галереї Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. 1734–1735 рр.



3.1.13. Музикуючі ангели. Малюнок учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. 1701–1800 рр.



3.1.14. Ікона «Поклоніння пастухів» з Хрестовоздвиженського храму на Подолі. Київ. XVIII ст.



3.1.15. Коронація Богородиці, розписи з дрогобицької церкви Святого Юра. 1678 р.



3.1.16. Коронування Богородиці. Хоругва з дрогобицької церкви Святого Юра. XVIII ст.



3.1.17. Гравюра «Богородиця Почаївська» з родинної збірки Крип'якевичів.



3.1.18. Ікона «Внебовзяття Марії». XVIII ст.



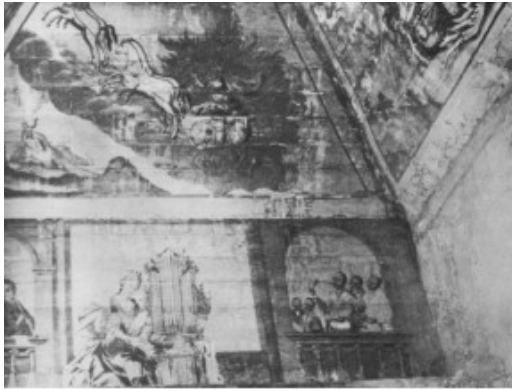
3.1.19. Штіль А. Внебовзяття Марії, барельєф з антепендіума костелу Сятого Михаїла кармелітів босих. 1760 ті рр.



3.1.20. Штіль А. Внебовзяття Марії, фрагмент барельєфу з антепендіума костелу Сятого Михаїла кармелітів босих. 1760 ті рр.



3.1.21. Ікона «Вознесіння» з іконостаса Спасо-Преображенської церкви  
с. Великі Сорочинці. 1732 р.



3.1.22. Розписи хорів з церкви с. Пійло. 1777–1794 рр.



3.1.23. Фрагмент розпису з костелу с. Кукільники. 1782 р.



3.1.24. Розпис центральної нави на східній стіні костел Бернардинів.  
Львів, 1738–1740 рр.



3.1.25. Фрагмент розпису плафону костел Бернардинів, Львів. 1738–1740  
рр.



3.1.26. Крушановський І. Stallum сталлум для каноніків, римо-католицька катедро Успіння Пресвятої Діви Марії у Львові. 1771 р.



3.1.27. С. Строїнський. Ковчег завіту, фрагмент настінного розпису з римо-католицької катедро Успіння Пресвятої Діви Марії у Львові. 1770–1775 рр.



3.2.2. В. Боровиковський. «Портрет Павла Руденка», XVIII ст.



3.2.2 . Невідомий художник . Портрет Мазепи-Сапегі (?). Перша чверть XVIII ст.



3.2.3. Портрет дударя, навчальний малюнок з Альбому № 15 учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.4. Малій С. Портрет дударя, навчальний малюнок з Альбому № 22  
малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври,  
XVIII ст.



3.2.5. Малій С. Портрет флейтиста, навчальний малюнок з Альбому № 22  
малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври,  
XVIII ст.



3.2.6. Дует, навчальний малюнок з Альбому № 20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.7. Гітаристка, навчальний малюнок з Альбому № 20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.

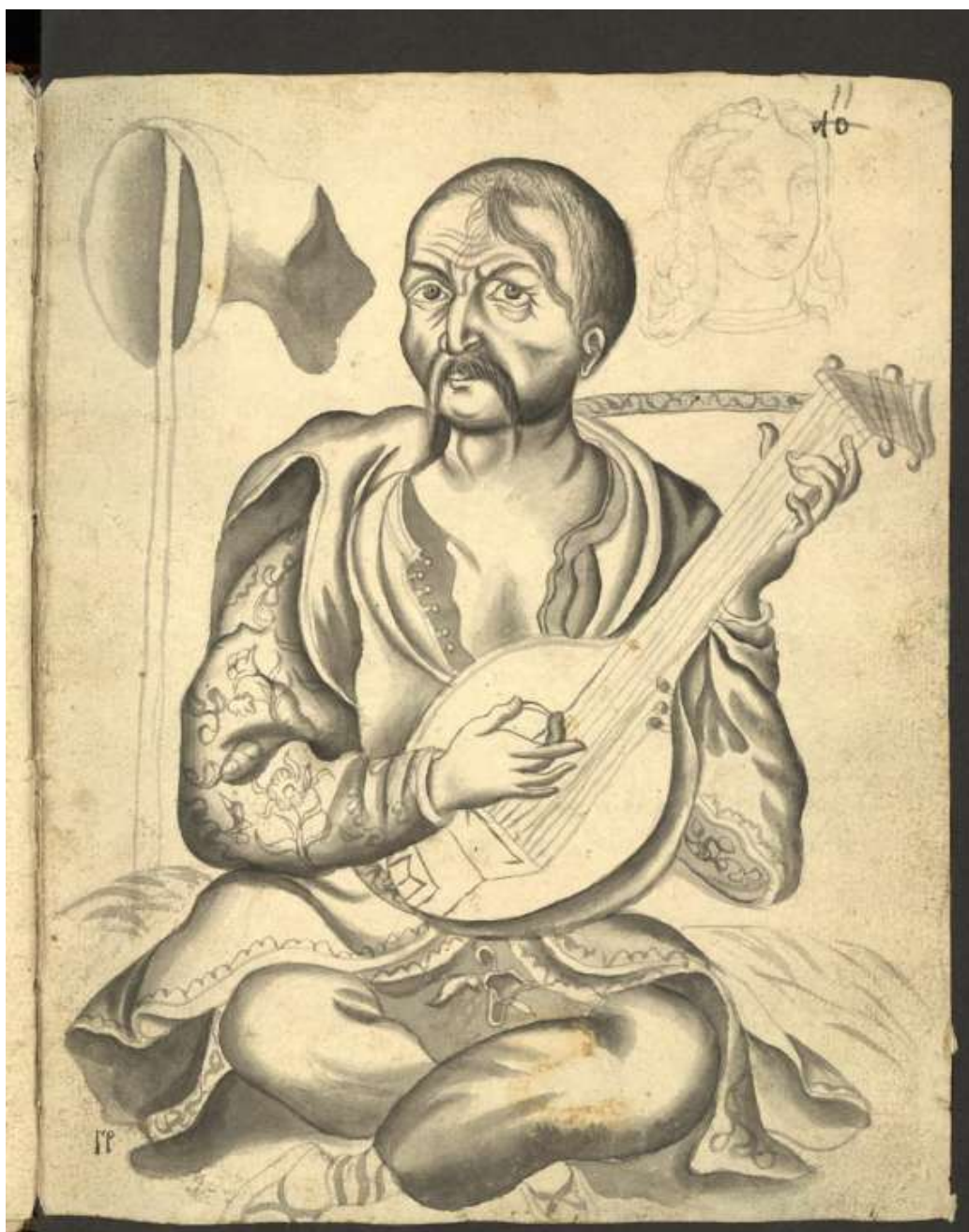


3.2.8. Хлопчик з котом і нотами, навчальний малюнок з Альбом № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври,

XVIII ст.



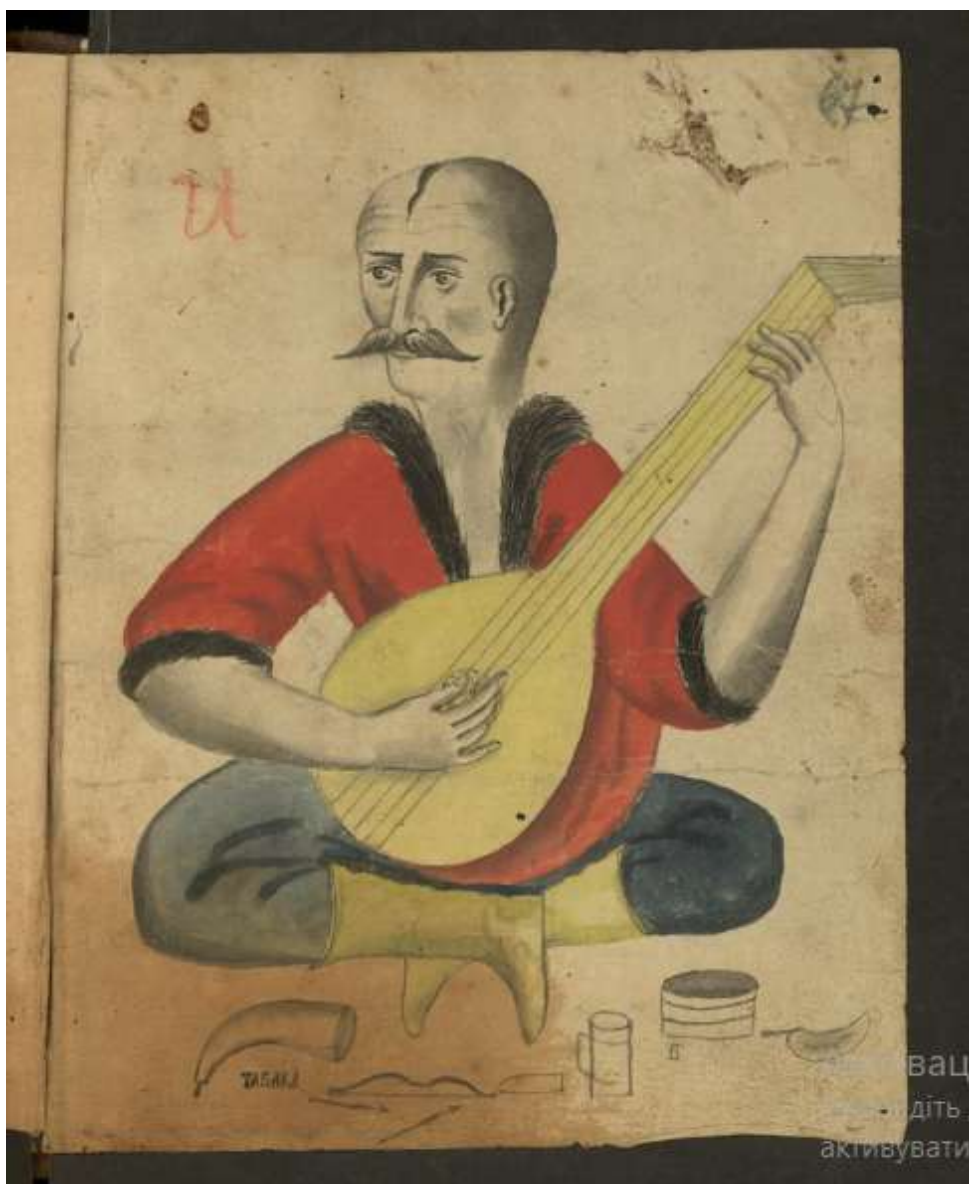
3.2.9. Хлопчики з нотами, навчальний малюнок з Альбом № 22 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.10. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом № 14 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.11. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом №9 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.12. Козак з бандурою, навчальний малюнок з Альбом №20 малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври, XVIII ст.



3.2.13. Т. Калинський. Козаки розважаються, 1778–1782 рр.



3.2.14. Автор невідомий. Гулянка біля корчми, фрагмент, XVIII ст.



3.2.15. Автор невідомий. Народне гуляння, фрагмент. XVIII ст.



3.2.16. Кришка від стола з розписом «Бахус». XVIII ст.



3.2.17. Л. Тарасевич. Гравюра «Радість Дніпрових вод», 1695р.



3.2.18. Чернігівський хорунжий Годлевський з клейнодами. XVIII ст.



3.2.19. Корогва Домонтовської сотні Переяславського полку. 1762 р.



3.2.20. Корогва Лубенського полку. 1758 р.



3.2.21. Корогва Нової Січі. 1734 р.



3.2.22. Ікона «Покрова» з Покровського храму із Запоріжжя. 1734–1774  
рр.



3.2.23. Портрет Б. Хмельницького 1720 р.



3.2.24. О. Тарасевич. Портрет Івана Перехреста, 1689 р.



3.2.25. І. Мігура. Гравюра-панегірик «Гетьман Іван Мазепа серед своїх добрих справ». 1706 р.



3.2.26. Герб Павла Апостола з іконостаса Спасо-Преображенської церкви  
с. Великі Сорочинці. 1732 р.

3.2.27. Герб Павла Апостола з іконостаса Спасо-Преображенської церкви  
с. Великі Сорочинці. 1732 р.



3.2.28. Герб Данила Апостола з іконостаса Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р.

3.2.29. Герб Данила Апостола з іконостаса Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці. 1732 р.



3.2.30. Картина «Козак-бандурист». Початок XVIII ст.



3.2.31. Картина «Кримський Запорожець (Козак-Мамай)». Кінець XVIII – перша половина XIX ст.



3.2.32. Картина «Козак Мамай». 1728 р.



3.2.33. Картина «Козак Мамай». XVIII ст.



3.2.34. Картина «Козак Мамай». XVIII ст.



3.2.35. Картина «Козак Мамай». Кін. XVIII – поч. XIX ст.