

УДК 343.98:7.072.5

І. В. Солодовніков

**ВСТАНОВЛЕННЯ ХАРАКТЕРНИХ ОЗНАК
ОСНОВНИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ ШКІЛ,
ЩО ІСНУВАЛИ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ**

У статті окреслено основні іконографічні школи, що існували на території України, узагальнено сучасні уявлення про характеристики шкіл іконографічного малярства, розкрито їх особливості та відмінності. Сформульовано теоретичні підвалини і практичні рекомендації, спрямовані на удосконалення організаційно-тактичних засад встановлення характерних ознак основних іконографічних шкіл України. Матеріал даної роботи може бути застосовано для підвищення якості висновку мистецтвознавчої експертизи та використання його як джерела доказу в кримінальному провадженні чи засобу доказування. Для реалізації поставленої мети використано візуальний, порівняльний методи дослідження.

Ключові слова: іконопис, сакральне мистецтво, іконографічні школи, іконографія, іконописні осередки, стиль, сюжет, рисунок, композиція, колорит, стилістика, образ, атрибуція, судово-експертні дослідження.

Постановка проблеми. Ікони досить часто стають об'єктами судово-експертних досліджень. Це обумовлено тим, що вони нерідко фігурують у справах про кримінальні правопорушення, зокрема пов'язаних із шахрайством, крадіжками, пограбуваннями, розбійними нападами, а також контрабандою, тобто переміщенням товарів через кордон України поза митним контролем або з приховуванням від такого контролю (ст. 201 КК України).

Перед експертом-мистецтвознавцем, який досліджує предмети живопису, зокрема ікони, стоїть завдання з визначення атрибуції, тобто характеристик ікони, правильної назви, встановлення матеріалів і техніки, стану збереження, особливостей іконографії і стилю, школи та місця виконання, датування, встановлення історико-культурного, художнього, музейного і колекційного статусу, орієнтовної вартості. Перш за все, при дослідженні ікон основна увага дослідника повинна бути зосереджена на зовнішній стороні твору. Головну роль в цьому відіграє встановлення автентичності твору, проведення опису того, що зображено. Тому при вивченні предмету дослідження, перш за все, необхідно провести ретельний аналіз іконографічних особливостей творів та встановити їх зміни, характерні для певної стилістики.

Дослідження передбачає віднесення ікон до іконографічних шкіл, які визначали стиль, технічні прийоми, методи створення, сюжет, композицію, рисунок, образи та живописні традиції. А їх велика кількість та різноманіття зумовлює певну складність для дослідників і вимагає від експерта всебічної обізнаності і фундаментальних знань. Тому важливим є окреслення характерних

рис тієї чи іншої школи іконопису, для подальшого їх порівняння та відособлення однієї від іншої.

Аналіз основних досліджень. Вказана проблема не стала ще предметом окремого ґрунтовного дослідження. Проте до неї зверталися Д. Степовик, Н. Комашко, С. Даніель, Є. Трубецкой, О. Попова, В. Бичков, Б. Успенський, Е. Смирнова, В. Лазарєв та ін. Ці дослідники і науковці дали визначення основним напрямкам іконописних шкіл та регіональних центрів іконопису, на прикладах проаналізували характерні особливості живописних сюжетів та стилів.

Мета статті – формулювання теоретичних підвалин і практичних рекомендацій, спрямованих на удосконалення організаційно-тактичних засад установлення характерних ознак основних іконографічних шкіл, що існували на території України.

Виклад основного матеріалу. При проведенні мистецтвознавчих експертиз, а саме – досліджень творів іконопису, досліднику важливо вірно встановити та розрізнити стилістичні особливості, що притаманні певному регіону чи школі. Це дає можливість визначити атрибуцію твору, стиль його виконання, особистий почерк митця. Провідний науковий співробітник Львівського історичного музею Ольга Перелигіна у своїй науковій праці «Проблемні питання атрибуції художнього срібла» наголошує, що «одним із найважливіших завдань наукової діяльності у галузі музеєзнавчих досліджень є вивчення музейних пам'яток. У музеєзнавстві прийнято виділяти три етапи наукового опрацювання музейних предметів і колекцій: атрибуція, класифікація, інтерпретація. У результаті такої роботи, де атрибуція є не лише першим, а й найбільш відповідальним етапом, виявляється та оцінюється значний комплекс інформації про пам'ятку» [1].

Учені-мистецтвознавці частково піднімали тему основних іконописних осередків, це описано у дослідженнях: В. Свенціцької, Л. Попової, П. Жолтовського, В. Отковича, О. Тріски, Т. Паньок, В. Шуліки.

У той же час, питання судово-експертного дослідження предметів мистецтва, тим більше малярства, не знайшли належного відображення у криміналістичній літературі. В цій сфері існує ряд невирішених питань, а саме: відсутність вичерпної інформації про характерні ознаки основних іконографічних шкіл та регіональних центрів, що існували на території України, воєдино зібраних характерних ознак стосовно кожної школи сакрального малярства.

У XI ст. іконообраз почав свій розвиток в культурі Київської Русі-України. Спонукою інтенсивного розвитку ікономалярства стало Хрещення Київської Русі. Разом зі Святим Письмом та візантійською обрядовістю Константинополь передавав новоохрещеним народам завершену у своїй богословській та мистецько-естетичній суті іконотворчу спадщину. У своїй книзі «Від ікони до авангарду» Сергій Даніель пише: «Саме Візантії ми зобов'язані найдорожчою частиною нашої культурної спадщини» [2, с. 10]. Ікона першого періоду середньовіччя завжди творилася за принципами канонів,

тому митець не повинен був вільно поводитися з написаними священною традицією нормами – канонам. Такі дії вважались гріховними [2, с.9].

Київська Русь-Україна запозичивши техніку, стиль, іконографів-мозаїцистів, зберігаючи традицію візантійської іконографії, виробила свій стиль загальнодомінуючої візантійської традиції. У живописі переважає лагідніша інтерпретація образів, світліший і легкий колорит, майстерне накладання золота на тло ікон (техніка асист), ареоли та прикраси вбрання, поступове накладення прозорих шарів кольорів, їх делікатне злиття (техніка плаву), при цьому поєднувалися рішучі лінії традиційних композицій. Київська школа іконопису відтворила нову гармонію кольорів, за допомогою яких досягли почуття миру та радості [3; 4, с. 84]. Політично-економічний розвиток зумовлював розміщення осередків іконопису у великих містах. Тому іконописні школи почергово розміщувались у Києві, Галичі, Перемишлі, Самборі, Львові, Вишні, Посаді Риботицькій, Жовкві, відповідно до періоду розквіту цих міст.

Диякон Дрогобицької духовної семінарії Михайло Олійник у своєму «Огляді історії українського іконопису. Частина I (X – XV ст.)», вказує: «ранньосередньовічний іконопис Русі складно класифікувати за школами: по-перше, стверджувати, що на той час були сформовані самостійні іконописні школи, навряд чи доречно, по-друге, в іконах того часу багато спільного саме в інтонаційних художніх висловлюваннях, тому зазвичай їх розглядають безвідносно до центрів творення» [5]. У XI – XIII ст. на Русі-Україні найбільшими духовно-мистецькими центрами вважались Києво-Печерська лавра і Софійський собор, відтак існує припущення, що у Києві розміщувалися два іконописні осередки. Від XIII до середини XVII ст., після падіння Києва, державне, церковне і мистецько-релігійне життя перемістилося до Галичини і Волині, продовжуючи київські традиції. Згодом галицька ікона займає ключове місце в українській іконографії, у галицькій іконі з'явилися своєрідні особливості. Галицько-Волинська іконографія мала свій оригінальний, щирий, наївний, безпосередній та свіжий стиль. Вона зазнала великого поширення, і вважається високим проявом оригінальної інтерпретації східно-візантійської традиції. У XV – XVII ст. отримує розвиток іконографія Закарпаття, Словаччини, Лемківщини, де головним центром був Перемишль. У XVII – XVIII ст. у центральній Україні в українську іконографію ввійшло бароко. За Івана Мазепи «козацьке бароко» отримує найсильніший поштовх для свого розвитку. До сакрального живопису увійшов реалістичний стиль на заміну візантійській іконографії. Ці тенденції з'явилися у всій Східній Європі, у Греції, Україні, Румунії, Болгарії, Росії та інших.

Київська школа. Наприкінці XI ст. склалася Київська школа іконопису. Важко окреслити характерні особливості Київської школи іконопису, враховуючи те, що про неї доводиться дізнаватися розглядаючи поодинокі ранні зразки, а іноді, при аналізі збереженого повного іконостасного циклу того чи іншого майстра, можемо скласти більш повне уявлення про її живописні особливості. Безперечно, на ранньому етапі – це дотримання візантійських канонів – тональний живопис, що мав не яскраві тони, які втілювали покаєння.

Київська школа уособлює в собі становлення давньоруського іконопису, що припадає на II пол. XI – поч. XII ст. В цей час існувала Печерська іконописна майстерня, у якій писав іконописець Аліпій, що пройшов школу візантійських майстрів. Київська школа відрізнялась, з одного боку, прихильністю традиціям канонічного іконопису, з іншого – відкритістю для нових художньо-стильових впливів. Саме тенденція цієї прихильності не дає змоги чітко окреслити ознаки школи [6].

Все ж, дослідники виділяють такі основні відмінності Київської школи іконопису: певна м'якість колориту, застосування червоного золота з більш теплим кольором та блідими квітами позолоти, застосування рослинних орнаментів, з використанням кольорів всюди, де це можна було застосувати (розпис орнаментів на одязі, країв рамки дошки ікони), м'яке, майже трепетне написання найулюбленіших Українських образів іконографії (особливо Богородиці). Однією з найхарактерніших рис є ясний, життєрадісний колорит, виконаний у мажорній гамі, і лаконізм, що поєднуються з підкресленим ритмом ліній кольорових площин. Колорит творів насичений, звучний, соковитий, що надає цілісність композиції, одночасно відчувається радість навіть у драматичних сценах. Психологізм та піднесена емоційність образів доводиться до найвищого звучання завдяки притаманній виразності композиції, простоті її побудови, врівноваженому співвідношенню частин з гармонійним поєднанням ідейного та внутрішнього змісту, що формують цілісне сприйняття. Для майстрів Київської живописної манери властиве більш монументальне і декоративне трактування цілого широкими площинами, ніж витончена каліграфічна дріб'язковість, що зустрічається для пізньовізантійського стилю.

Дослідники пов'язують із київською художньою школою такі ікони, як «Ярославська Оранта» (XII ст.), «Устюзьке Благовіщення» (XII ст.), «Дмитрій Солунський» (XII ст.) і композицію Свенської (або Печерської) Богоматері (XIII ст.). Ікона, що збереглася до наших часів – «Богородиця – Елеуса», яку привезли в кін. XI – поч. XII ст. з Візантії до Вишгорода поблизу м. Києва, її назвали «Володимирська Богоматір» (Третьяковська галерея, м. Москва). Іконографія святих Бориса і Гліба сформувалася у Києві. Вже пізніше, традиції Києва були поширені в іконописних школах Новгород, Володимира, Суздаля, Галича та Володимира-Волинського.

Галицько-Волинська школа. В основі волинського іконопису XIII ст. поєднуються традиції візантійського Сходу і латинського Заходу, взаємодії художніх шкіл Стародавньої Русі з східними. Такі техніки, як використання реалістичних елементів та етнографічних мотивів, орнаментована декорація тла широко застосовувались у роботі майстрами. Основною особливістю є те, що писали ікони традиційно темперними фарбами по крейдяно-клеєвих ґрунтах (левкас) на липових і соснових дошках. Тло ікон вкривали рослинним орнаментом, золотили або сріблили, а колорит будували на гармонійному поєднанні вохристого, «цеглового», блідо-рожевого, сіро-голубого, смарагдового кольорів. Характерні іконографічні зразки: ікона Богородиці Одигітрії з Покровської церкви, м. Луцьк (XIII – поч. XIV ст.), ікона Богородиці Одигітрії

XV ст. с. Тростянець Ківерцівського району [7, с. 224].

Формуванню нової іконографії сприяла міцно переплетена східна і західна обрядовість, а з XVII ст. провідні позиції займає Греко-Католицька Церква – найбільше поширена на теренах Галичини. Іконопис набув особливої художньої виразності в галицько-волинському мистецтві [8, с. 132]. У XVII – XVIII ст. у іконописі відбувається перехід до живописного напрямку. Відбулися зміни в технології письма, для передачі об'єму і фактури поряд з темперою застосовують кольоровий лак та олійні фарби. Зміни тривають впродовж століть, але залишається характерна монументальність і внутрішня сила образів, простота і безпосередність, життєрадісність, відверта доброзичливість і ліричність.

У XVIII ст. поширюються бароківі тенденції, які поєднуються з оригінальною технікою й технологією їх створення, використанні нетрадиційних, рідковживаних матеріалів. З'являється підвищена декоративність, світський характер, пишність форм, живописне моделювання, яскравий колорит і мажорне звучання. Іконографічний тип Христа та Богородиці – поширений сюжет іконографії, образи мають риси, що нагадують типаж українців, є прикладом цілком іншого підходу до зображення (колір очей і волосся, риси обличчя, одяг з українською орнаментикою, Ісус з короною на голові чи архієрейською митрою, на грудях – наперсний хрест та скіпетр) [9, с. 52-56].

Галицькі ікони відрізняються власною стилістикою, внутрішньою єдністю та синкретизмом. Обличчя святих виглядають реалістично, ніж обличчя – в давній пласкій манері, властивій візантійській іконописній православній традиції, вони мають виражену індивідуальність, динамічні пози, одяг сучасний, оздоблення барвисте на золотому тлі. Галицькі іконописці поєднали народну картину, її примітив з іконою впровадили тим самим міцні культурні традиції.

Жовківська школа. Мистецькі традиції Жовкви почали формуватися під час будівництва міста у 1610-х рр. за підтримки засновників міста родини Жолкевських. В основі лежала західно-європейська традиція, Львова і Замостя. Починаючи з 1640-х рр. у Жовкві з'являються самобутні місцеві українські майстри, що відштовхнулися від давньої візантійської традиції. У другій половині XVII ст. з Європи, а саме з Риму приходить європейське бароко, що було асимільовано у нові віяння та розвинуто місцеву іконописну традицію і впроваджено новий мистецький стиль. Школа набуває найбільшого розквіту у XVII – XVIII ст. Однією з найхарактерніших ознак цієї школи є колір, який максимально виразний і напружений. Жовківські майстри ввели в іконопис рух, динамізм, живі портрети, іноді світських людей в земному оточенні на тлі природи, архітектури. Колір виступає найголовнішим акцентом, він має глибину, насичені кольори та їх контрасти. Все це надавало іконі нової краси та якості, якої не було ні у візантійській, ні у київській, ні в ренесансній іконі [10, с. 18-24]. Майстри школи, безпосередньо найяскравіший її представник – Іван Руткович, відійшли від канону, а ікону перетворили на картину, тим самим

зуміли поєднати традиції іконографії з надбанням мистецтва Ренесансу й бароко. Святі образи почали усміхатися, з'являється емоційність, об'єм, риси портретності.

Змінилася конструктивна схема іконостасів: ренесансна система набула вигляду розкішного фасаду італійського палаццо з багатими бароковими доповненнями. З'являється новий ряд неділь-п'ятидесятниць (недільні читання Євангелія у П'ятидесятницю після Пасхи), до яких входило шість сцен із центральним образом Спаса Нерукотворного. У образах іконостасу втілено ідеал розумної і активної земної людини, котра живе піднесеними почуттями й прагненнями. Безперечно, що іконографія до іконостасу запозичена з європейського мистецтва, та трансформувалася в дусі місцевих традицій. Зразком творчості жовківських майстрів є знаменитий іконостас жовківської церкви Різдва Христового (1697–1699) роботи Івана Рутковича (окремі його частини після реставрації 2008 – 2009 рр. експонуються в Національному музеї у Львові). Жовківська школа сакрального мистецтва являється вершиною українського барокового живопису. Сьогодні відомо близько сорока імен майстрів Жовківської школи.

Самбірська школа. Спираючись на національне церковне мистецтво та традиції Київської Русі-України, Галицько-Волинського князівства, у XVI ст. іконописці сформували своєрідну Самбірську школу живопису. Перебуваючи у творчих пошуках, виникли оригінальні варіанти іконографічних композицій, відходячи від канонізованих взірців та традицій, створено українську національну ікону з виразними ознаками східного сакрального мистецтва.

У творах самбірських малярів зберігається іконічність зображення. Пізніше малярі синтезують у своїх творах досягнення власної спадщини, поствізантійського мистецтва та європейського малярства готики і ренесансу. Так, в іконі з'являється природне середовище українського ландшафту, наприклад: покриті рослинністю Карпати. Зразки таких ікон – «Преображення» з Яблунева, Різдва з Лопушанки Хоминої та «Страсті Христові» (1593 р.) з с. Великого біля Добромиля. Введення земного світу створює не «правдиву ілюзію» матеріального світу, а його іконічний тип, а потім цей світ наповнюється елементами земної реальності. Тому і з'являються на іконах предмети середовища жителів Перемишльщини: одяг, зброя, архітектура: храми, ратуші, будинки міст Перемишля, Самбора, Дрогобича, Вишні, інтер'єр будинків, меблі, квіти, кушки – стилізовані рослини, стафаж – стилізований інтер'єр та екстер'єр споруд [11, с 38-43]. На зміну темнуватим лікам приходять природні кольори, втілюються образи та риси місцевих жителів набувають живописно-об'ємне трактування, національні типажі у зображенні. Тому символічно-статичні тенденції в зображеннях минулих століть відходять у минуле.

Особливості живопису – це співставлення кіневарно-червоних, охристих, оливкових, ультрамариново-синіх та білих кольорів, підсилена графічність чорних ліній, характер оброблення декору на іконах (на тлі і німбах), декор формувався накладанням левкасу у формі галузки, хрестиків різної форми,

кружків, «безкінечної» гілки бігунця. Його елементи за формою співзвучні мистецтву Палеологівської епохи, що виконували золотарі Македонії, та творам ранньоіталійського живопису XIII – XIV ст.

Риботицька школа. В українському сакральному мистецтві XVI – XIX ст. утворилася та розвивалася самобутня Риботицька школа іконопису, розквіт якої припав на 1680 – 1740-ві роки. В іконографії цієї школи лежать прямі або запозичені з латинських зразків сюжети сакрального мистецтва. Книжкова гравюра збагатила народну ікону своїми новими, непоширені сюжетами. Часто зустрічається латинський сюжет Оплакування – Пієта. Особливості живопису – це багата декоративність та деталізація, у малярстві та різьбленні характерна тепла гама кольорів та плавна зміна тональності. Майстри цієї школи користувалися спільними прорисами, які копіювали чи творчо змінювали. Найпоширенішими є зображення Христос у чаші, Різдва Христового з історією дитинства, святі Іван Сучавський та Онуфрій. А найпопулярнішими були: святі Микола, Юрій, Дмитро, архангел Михаїл, сюжети Покрови Богородиці, Різдва Христового, Страстей Христових, житійні ікони Марії Єгипетської, Святої Варвари. Виділяються вони деталізацією побутових деталей та речей, що були «осучаснені». Наприклад, селяни, міщани, воїни, шляхта, представники влади відтворені в одязі того часу. Зображення міст краєвидів, інтер'єрів нагадують місцевість, де створювалися предмети сакрального мистецтва (білі триверхі церкви з червоними куполами, річка Віар та притокою Сяну). Ще однією відмінністю є наративність, майстри підписували другорядні сцени чи постаті на іконах. Дуже поширені ікони Страстей Христових, що стали особливістю риботицьких майстрів (ікона Страсті Христові з Волі Висоцької, знаходиться в збірці Музею народного будівництва в Сяноці (Польща). Палітра кольорів небагата, властиве стале поєднання оливкового кольору, сіро-блакитного, червоної вохри та кадмію та одночасне додавання білил. Яскраво виражене використання чорного кольору паленої кістки або виноградної лози, а також виразні рум'янці та червоні вуста, лики переважно бліді з використанням вохристого лесування [12].

Острозька школа. У першій половині XVIII ст. набуває розквіту Острозька іконописна школа, яка вирізняється своїм неповторним стилем в іконографії персонажів, колористичному вирішенні і декоруванні ікон, яскравим виявом української художньої культури та культур Європи доби бароко. Дослідник української ікони Олег Сидор відніс творчість острозьких іконописців до непрофесійної народної течії малярства, представники якої «можуть бути менш вправні у відтворенні ракурсів та анатомічних пропорцій людського тіла, просторовому вирішенні композиції чи точності рисунка, але створені ними образи приваблюють особливою життєрадісністю і оптимізмом, що підсилюється дзвінким колоритом і надає їм своєрідної барокової динаміки в народному трактуванні» [13, с. 20-22]. Умовно ікони острозької майстерні поділяють на три групи. Ранні ікони («Поклоніння волхвів», «Юрій-Змієборець», «Св. Параскева», «Св. Миколай» (1721) та ін.) написані яскравими, локальними фарбами, а тло вкрите різаним по левкасу зубчастим орнаментом і

листками аканту та посріблене. У другій групі більш пізніх ікон («Трійця Старозавітна», «Покрова»/«Вознесіння» (1738) та ін.), навпаки, тло – живописне, а одяг персонажів вирізьблений рельєфно, прикрашений орнаментом і посріблений, деталі одягу вкриті кольоровим лаком. У третьому типі ікон («Богородиця Одигітрія», «Св. Миколай») живописними залишаються лише обличчя та руки персонажів, а одяг і тло прикрашені різьбленим орнаментом і посріблені, ніби ікона має срібний оклад [14, с. 326]. Є припущення, що стилістична основа іконографії була розроблена одним майстром, ім'я якого невідоме, який зібрав навколо себе іконописців та створив власну оригінальну школу іконописання з яскраво вираженими стилістичними особливостями. Ці твори легко вирізняються від інших за своїми стилістичними ознаками: особливий тип округлих, повновидних, миловидних, лагідних і привітних облич із широковідкритими очима, скошений погляд очей, з характерними короткими, припіднятими, ніби в здивуванні, бровами, високим чолом, характерними пухкими рожевими губами, з тонкою верхньою і товстою «вісімкою» нижньою губою, короткими, розширеними біля перенісся бровами, характерний нахил голови, темно-каштанове волосся, яке завивається на плечах в кучері. В оздобленні: особливі сріблясті, різані по левкасу фони, вкриті майже однаковим в усіх випадках орнаментом із широких, плавно вигнутих, плоских пагінців аканта, використання тонованого лаку. У колористиці переважають яскраві кольори: червоний, синій, зелений та жовтий, що імітував золоте тло ікони. У XVIII ст. майстри Острозької іконописної школи створили образи, що приваблюють особливою життєрадісністю і оптимізмом, неповторні усміхнені образи Христа, Богородиці та святих, що підсилюється дзвінким колоритом, який надає їм своєрідної барокової динаміки в народному трактуванні, вони не мають аналогій у іконописі України того часу.

Наряду з іконописними школами в Україні розвивалася і народна ікона. Такі ікони не були канонічні, виконувалися народними майстрами, тому і осередки народного ікономалярства формувалися у прилеглих до великих міст невеличких селищах. Більшість сюжетів майстри з народу запозичили з книжкових гравюр, образи святих виглядають більш спрощено, рисунок та композиція відрізняється від канонічної трактовки, іноді площинне і лінійне переважає світлотіньове моделювання форми. На формування таких центрів впливали іконописні школи при монастирях, а також ремісничі цехи. Цехова система в Україні була достатньо розвинута у XVI – XVIII ст. Окрім перерахованих вище, діяли невеличкі іконописні центри у селищах: Яворів, Космач, Ясінь, Жаб'є (тепер Верховина), Березів Нижній, Старі Кути, Богородчани, Коломия, Снятин, Роші. На Західній Україні важливими осередками вважалися монастирі, серед них – Манявський, Синьовидський, Лаврівський на Прикарпатті, Мукачівський та Грушівський на Закарпатті. Спаський монастир на Бойківщині, збудований ще у 90-х роках XIII ст. за князя Лева Даниловича, був потужним осередком, про що свідчать ікони, які вирізняються спільними художніми особливостями. Існують згадки про центри іконопису, які діяли в Тисмениці, Снятині, Коломії Івано-Франківської області,

Перемишлі [15, с. 58-62].

Таким чином, виділено основні іконографічні школи, серед них: Київська, Галицько-Волинська, Жовківська, Самбірська, Риботицька та Острозька. При цьому з'ясовано їх характерні ознаки, розкрито їх особливості та відмінності, які полягають у різноманітних традиційних підходах у створенні живописних зразків, що в подальшому дає змогу експерту-мистецтвознавцю вірно проводити атрибуцію творів іконопису при їх дослідженні.

Список використаних джерел

1. Перелигіна О. Проблемні питання атрибуції предметів художнього срібла (на прикладі колекції Львівського історичного музею). URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/problemni_pitannja_atribuciji_predmetiv_khudozhnogo_sribla_na_prikklady_kolekciji_lvivskogo_istorichnogo_muzeju/1-1-0-94.
2. Даниель С. От Иконы до авангарда. Шедевры русской живописи. Санкт-Петербург: Азбука. 2000. 10 с.
3. Мистецтво іконопису та церковна архітектура на Україні. Історія української ікони. Сакральна архітектура України. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10196/>.
4. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартості оцінки культурних цінностей: підручник. Київ: Знання. 2006. 84 с.
5. Релігія в Україні. Огляд історії українського іконопису в Україні. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/23012-oglyad-istoriyi-ukrayinskogo-ikonopisu.html.
6. Киевская школа иконописи // Онлайн-журнал «Гелос». URL: <http://gelos.kiev.ua/news/2007/06/08/kyevskaya-shkola-ikonopisi/>.
7. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. Київ: Мистецтво. 1997. 224 с.
8. Руско Н. Іконописна спадщина Галичини кінця XIX – початку XX століття // Світогляд – Філософія – Релігія: Зб. наук. праць. Вип. 6. 2014. 132 с. URL: file:///C:/Users/BFD5~1/AppData/Local/Temp/sfr_2014_6_14.pdf.
9. Савчук О. Іконопис Волинського краю як феномен православного мистецтва // Апологет. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 24-25 листоп. 2011 р.). Львівська православна богословська Академія УПЦ КП. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. С. 52–65. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3801/1/Lozynskij_Chrystyjanska_sakralna_tradycja_2011.pdf
10. Кубай М. Мистецька спадщина Жовкви // Державний історико-архітектурний заповідник у м. Жовква. Розділ II. Жовківська школа живопису та різьби по дереву. С. 18–24. URL: <http://diaz-zhovkva.org.ua/upload/files/Стаття-Мистецька-спадщина-Жовкви.pdf>.
11. Олійник М. Самбірська іконописна школа // Слово. № 4 (48), 2012. С. 38–43. URL: <http://dds.edu.ua/ua/articles/2/slovo/2011/963-sambir-icon-painting-school-2.html>.
12. Риботицька школа-іконописний осередок українського Надсяння. Сакральна культура Київської Церкви // Релігійно-інформ. служба. URL: https://risu.ua/riboticka-shkola-ikonopisniy-oseredok-ukrajinskogo-nadsyannya_n104178

13. Сидор О. Волинське малярство XVII-XVIII ст. // Образотворче мистецтво. 1988. № 2 (березень-квітень). – С. 20–22.
14. Бондарчук Я. Художні особливості Острозької іконописної школи на прикладі аналою з житієм св. Миколая др. пол. XVII – поч. XVIII ст. // Питання мистецтвознавства та музейної атрибуції. С. 325–336. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/2924/1/Bondarchuk%20Yaroslava.pdf>
15. Осадча О. А. Походження української хатньої ікони // Наукові дослідження – теорія та експеримент 2009: матеріали четвертої міжнар. наук.-практич. конференції (м. Полтава, 18–20 трав. 2009 р.). Полтава: Інтер Графіка. 2009. Т. 4. С. 58–62.

References

1. PereLygina O. Problematic issues of attribution of silver objects (on the example of the collection of the Lviv Historical Museum). URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/problemni_pitannja_atribuciji_predmetiv_khudozhnogo_sribla_na_p_rikladi_kolekciji_lvivskogo_istorichnogo_muzeju/1-1-0-94).
2. Daniel S. From the Icon to the Avant-Garde. Masterpieces of Russian painting. St. Peerburg: Azbuka, 2000. 10 p.
3. The art of icon painting and church architecture in Ukraine. History of the Ukrainian icon. Sacred architecture of Ukraine. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10196/>.
4. Kalashnikova O.L. Fundamentals of art expertise and the value of cultural values: a textbook. Kyiv : Knowledge. 2006. 84 p.
5. Religion in Ukraine. Review of the history of Ukrainian icon painting in Ukraine. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/23012-oglyad-istoriyi-ukrayinskogo-ikonopisu.html.
6. Gelos online magazine. Kiev School of Icon Painting. Website. URL: <http://gelos.kiev.ua/news/2007/06/08/kietskaya-shkola-ikonopisi/>.
7. Figol M. The art of ancient Halych. Kyiv: Art, 1997. 224 p.
8. Rusko N. Icon-painting heritage of Galicia at the end of the XIX – beginning of the XX century // Collection of scientific works. Issue 6. Worldview – Philosophy – Religion. 2014. 132 p. URL: file:///C:/Users/BFD5~1/AppData/Local/Temp/sfr_2014_6_14.pdf.
9. Савчук О. Icon painting of the Volyn region as a phenomenon of Orthodox art // Apologist. Proceedings of the IV International Scientific Conference, Lviv, November 24-25, 2011. Lviv Orthodox Theological Academy of the UOC-KP. Christian sacred tradition: faith, spirituality, art. P. 52–65. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3801/1/Lozynskij_Chrystyjanska_sakralna_tradycja_2011.pdf
10. Kubay M. Zhovkva's artistic heritage. Zhovkva State Historical and Architectural Reserve. Section II. Zhovkva School of Painting and Wood Carving. P. 18–24. URL: <http://diaz-zhovkva.org.ua/upload/files/Стаття - Мистецька спадщина Жовкви.pdf>
11. Oliynyk M. Sambir Icon Painting School // SLOVO № 4 (48) 2012, p. 38-43. URL: <http://dds.edu.ua/ua/articles/2/slovo/2011/963-sambir-icon-painting-school-2.html>.
12. Religious Information Service of Ukraine Rybotytsia School-Icon Painting Center of Ukrainian Nadsyannia Sacred culture of the Kyiv Church.

- URL: https://risu.ua/ribotic-ka-shkola-ikonopisniy-oseredok-ukrajinskogo-nadsyannya_n104178
13. Sidor O. Volyn painting of the XVII-XVIII centuries. // Fine arts. 1988. № 2 (March-April). P. 20–22.
 14. Bondarchuk J. Artistic features of the Ostroh icon-painting school on the example of the anal with the life of St. Nicholas, second sex. XVII – beg. XVIII century Issues of art history and museum attribution. P. 325–336. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/2924/1/Bondarchuk%20Yaroslava.pdf>
 15. Osadcha O. A. The origin of the Ukrainian home icon // Scientific research – theory and experiment 2009: materials of the fourth international scientific-practical conference (Poltava, May 18–20, 2009). Poltava : Inter Graphics. 2009. Vol. 4. P. 58–62.

Ihor Solodovnikov

Establishing the characteristics of the main iconographic schools that ex-ist in Ukraine

The article contains information about schools of sacred painting that existed in Ukraine at different times. A description, systematization and a brief description of each of them were held.

The main iconographic centers have been identified, including Kyiv, Halyts-ko-Volynske, Zhovkva, Sambir, Rybotytsk and Ostroh. At the same time, their characteristic features are clarified, their features and differences are revealed, which consist in various traditional approaches in the creation of painting samples, which further allows the art expert to correctly attribute the works of icon painting in their study.

The material of this work can be used to improve the quality of the conclusion of the art examination and use it as a source of evidence in criminal proceedings or a means of proof.

Keywords: *iconography, sacred art, iconographic schools, iconography, iconographic centers, style, plot, drawing, composition, coloring, stylistics, image, attribution, forensic research.*