

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Віталій Козінчук

*Івано-Франківський богословський університет
імені св. Івана Золотоустого*

Невизнаний геній Антон Залуський

Де дух не водить рукою художника, там нема мистецтва.
Леонардо да Вінчі

Справедливо вважати, що українська ікона — це виразна унікальність художнього мистецтва, якого не має жодна держава у світі. Її особливість полягає в стильовому різнобарв'ї та у композиційній неповторності. Українська ікона унікальна своєю традиційною манерою виконання, яку перейняла народна творчість. Любов українців до ікони відома з глибини віків. Тому навіть у часи лихоліть ікону старалися вберегти і згодом передати наступним поколінням.

Ікона в Україні поступово набувала своєї ваги саме з огляду на здатність виражати народне середовище Української держави, яке має багато складових: на взаємодії між різними дисциплінами й аспектами церковного та суспільного життя України, на відносинах між різними поглядами Сходу та Заходу, на взаєминах між митрополитами, єпископами, монахами та священнослужителями візантійського обряду. Ця система взаєморозуміння в основі своїй має засадничі стосунки з Господом Богом і Спасом нашим Ісусом Христом [5; 11–12], що знайшло своє відображення у роботах, якими володіє Музей мистецтв Прикарпаття і які належать до різних народів і походять з різних регіонів нашої держави.

1. Антон Залуський – геніальний маєстро доби галицького академізму

Одним із найгеніальніших митців Галичини першої половини XIX ст. був неперевершений Антон Залуський. Його роботи зберігаються у фондових збірках Музею мистецтв Прикарпаття. Творчість ізографа належить до академічного напрямку іконопису [13; 187].

На жаль, бібліографічних даних про його життя практично немає. Це й не дивно, бо справжні іконописці давньої генерації вели дуже скромний, аскетичний спосіб життя. Більше того, справжній ізограф традиційно не підписувався на іконі, бо ще у Візантії VIII ст., вважалося, що справжній автор ікони – це Господь Бог, а художник – тільки інструмент у Його предвічних руках.

Частково творчість Антона Залуського досліджував Віктор Мельник [13; 186–187]. Згідно з його міркуваннями, Залуський належав до долинського осередку іконопису, у якому творчо зростав [13; 186].

Іншу згадку про митця знаходимо у книзі «У віках збудована, з попелу відроджена» Михайла Максим'юка, який стверджує, що в селі Биткові (Івано-Франківської обл. Надвірнянського р-ну) ще у далеких 1843–1844 рр. Антон Залуський як художник спричинився до набуття ошатного вигляду внутрішнього інтер'єру місцевого храму. Він за 420 флоринів розмалював вівтар та іконостас, який встановив у 1837 р. майстер з Яблунова Сальваровський [12; 13].

У фондах та в експозиції Музею мистецтв Прикарпаття зберігаються три твори галицького митця Антона Залуського, які по праву слід вважати шедевралями, а саме: «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» (1847), «Свята Родина» (1847) та «Різдво Марії» (1857).

Про талант видатних художників, таких як Антон Залуський, влучно висловився великий європейський мислитель, родоначальник італійської натуралістичної філософії доби Відродження Нікколо Кузанський: «Мистецтво творіння, якого досягне блаженна душа, аж ніяк не є за своєю природою тим мистецтвом, яким є Бог, але є зв'язком і участю в такому мистецтві» [2; 332].

Споглядаючи на мистецький підхід автора, його стиль написання, творчу манеру, можна з упевненістю сказати, що на Станиславівщині ХІХ ст. активно продовжувало розвиватися барокове мистецтво, навіяне західноєвропейськими майстрами. Технічна вимога теж була — це обов'язкове використання олійних фарб. Тогочасну тенденцію барокової пишності й ефектності перейняли не тільки напівпрофесійні, а й кваліфіковані творці високого мистецтва академічного рівня, до яких справедливо слід зарахувати й Антона Залуського.

2. Проблематика формування Антона Залуського як творчої особистості на тлі академічного мистецтва першої половини ХІХ ст.

З історії мистецтва прикарпатського краю першої половини ХІХ ст. відомо, що це був час, коли народжувалася нова генерація митців церковного та, паралельно, світського мистецтва [13; 79–80]. Ці «модерністи» професійно студювали іконопис під новим впливом прибулих із різних міст Австро-Угорської імперії майстрів або самі мали змогу навчатися в найкращих академіях Заходу – Рима, Відня, Парижа, Мюнхена, Кракова, Варшави чи Львова.

Проте це все має свою передісторію. Без сумніву, Візантійська імперія стала колыскою іконопису, а сам візантійський стиль – класикою в сакральному мистецтві [11; 15–18], який вплинув на мистецтво української ікони [19; 15]. Позитивним є те, що протягом усього свого існування Візантія ніколи не залишала без нагляду це дивовижне мистецтво ікони, проте ганебно знеславила його в VIII–IX ст., про що сьогодні зі смутком згадуємо, і це диявольське явище мало назву «*l'icoclasmò*» – іконоборство [3; 73–75].

Про любов давніх українців до східновізантійської літургії та обряду свідчать українські стародруки: «Повість давніх літ» і «Патерик Києво-Печерський». На території Галичини канонічний візантійський стиль не зовсім прижився [19; 13–14]. Для староукраїнської ікони властивими були суворість, ієратичність композицій, деформація постатей, ликів святих, навколишнього світу і застосування зворотної перспективи [18; 34].

Протягом ХVІ ст., після Люблінської унії 1569 року, значно посилюється польська експансія в Україні. Після утвердження 1564 року в Польщі ордену єзуїтів, діяльність якого сприяла укладенню Берестейської унії 1596 року [16; 14], зростає наступ на східний обряд та на іконопис.

Ренесансний стиль в українському малярстві найповніше розкрився у ХVІ ст. [18; 46]. Замість давніх провізантійських деформацій з'являється зацікавленість до пропорцій тіла, до засобів симетричної композиції та орнаментів ренесансних мотивів у тиснених і гравірованих тлах, німбах. В ікону запроваджують нові сюжети – євангельські та житійні сцени, а святі все більше зовнішньо уподібнюються до місцевого населення.

На рубежі ХVІ–ХVІІ ст. в Україні домінує новий стиль – українське бароко, з яким пов'язують цілу епоху розквіту національної культури [9; 20]. Його візитною карткою стали насиченість та різнобарвність у композиціях, домінуюча декоративність – від мальовничого трактування численних складок одягу святих до тисненого золоченого тла і пишно різьблених рам, колонок та арок іконостасу [18; 15–17]. Бароковий стиль надав українській іконі нових якостей, які притаманні естетичним уявленням народних мас, що знайшли своє місце в народній творчості [17; 8–9]. Навчатися українського бароко приїздили до

Руси-України найкращі митці з сусідніх країн – Білорусі [7; 5–17], Румунії, Росії, Молдови та з дальших – Греції й Болгарії [15; 38–44].

XIX ст. запам'яталося мистецькому світу України закінченням ери стилю бароко та певною неоднорідністю стилів. У цей час починають розвиватися рококо, класицизм, романтизм, реалізм [18; 85]. Особливо чітко простежуються нові стилі в портреті – провідному жанрі українського малярства першої половини XIX ст., репрезентованому такими видатними майстрами, як Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Іван Сошенко, Аполлон Мокрицький, Тарас Шевченко, Євграф Крендовський, Василь Штернберг [18; 86].

Релігійне ж мистецтво, яке було основною цариною виявлення давніх стилів, не прийняло романтизму й класицизму як «своїх» стилів. Для церковного мистецтва вони виявилися дещо чужими, або, ліпше сказати, не зовсім відповідними природі самої Вселенської Церкви [18; 86].

Українська Церква намагалася зберегти свою ідентичність не тільки в обрядових справах, й у галузі іконографічного мистецтва. Владики та інші церковні настоятелі не ставилися з острахом до нових стилів мистецтва, однак ретельно стежили за тим, щоб сучасний іконопис сповна відповідав духу візантійського обряду.

Отже, формування Антона Залуського як митця проходило досить складні етапи. Розвиток мистецтва у XIX ст. не лише в Західній Європі, а й в Україні був пов'язаний із протиставленням та послідовною зміною різних стильових напрямів. У XIX ст. «бароковий маньєризм» [13; 79–80] заповнив сферу професійного малярства.

Академізм (з франц. *academisme*) як напрям у мистецтві виник в Італії наприкінці XVI ст. [14; 20]. На західноукраїнських теренах найбільшого розвитку академізм досяг наприкінці XVII та протягом цілого XIX ст. Він наслідував форми класичного мистецтва (античності й ренесансу).

Народження нових світочів академічного стилю, яких професійно готували у навчальних закладах Заходу, їхня манера, чіткість і визначеність барв та прокатолицькість сюжету вплинули на творчість долиньського майстра Антона Залуського.

До яскравих представників цього напрямку в Україні слід зарахувати Юліяна Панкевича, Івана Їжакевича, Володимира Боровиковського, Івана Сошенка, Луку Долинського, Миколу Мурашка, Корнила та Миколу Пимоненків [19; 15–17], Мартина Собещанського, Юліана Залуського, Михайла Головачака, Івана Кроподри, Адольфа Ожеховського та ін. [13; 80].

Якщо дивитись на мистецькі роботи Антона Залуського неозброєним оком, то одразу стає зрозуміло, що він орієнтувався на західне католицьке, передовсім австрійське, сакральне мистецтво.

3. «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» – шедевр галицького академізму

Академічну ікону «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» написано згідно з кращими традиціями латинського сакрального живопису. Мистецький твір Антона Залуського за своєю ілюстративною природою цікавий своєю непритаманністю візантійському класичному іконографічному сюжетові про Воскресіння Христа.

Виникає питання: в чому ж саме полягає різниця між католицьким та ортодоксальним трактуванням сюжету про Воскресіння Господнє?

Річ у тому, що східновізантійська мистецька традиція не передбачала зображення переломного моменту в житті Ісуса Христа – Його святе повстання із мертвих. Православний Схід до теологічних питань традиційно підходить більш містичним способом, не раціональним. Головний богословський акцент у

композиції «Воскресіння...» ставиться на зображенні Христа, який сходить в *sheol* – темне місце, де немає «світла для сліпих», тобто немає Бога.

Такий іконний сюжет передбачений для Великої Суботи – це час, коли Божий Син визволяє усіх праведників, які довго на Нього чекали. Тут демонструється самоприниження Христа (з італ. *abbassamento* – пониження). Через прийняття смерті (з грец. *κένωσις* – спустошення) Ісус Христос рятує страждаючу, замучену первородним гріхом людину. Задля цікавості тут легко можна провести аналогію з іконою «Богоявлення Господне/Хрещення в Йордані», де Месія занурюється (*κένωσις*) у воду, неначе в «рідку могилу». Таким чином Спаситель очищає не тільки всі води світу, а й кожну «заблукалу овечку» – грішну людину.

У католицизмі зображення Воскресіння Христового розвивається з інакшим іконографічним сюжетом – змалювання Сина Божого в той момент, коли він повстає із мертвих. В таких християнських зображеннях Ісус подається як Цар Всесвіту (з італ. *Re dell'Universo*). Він – Переможець, Вседержитель (з грец. *Παντοκράτωρ*). Латинські картини такого зразка мають зовсім інше теологічне підґрунтя – підкреслення Божої всемогутності.

Залуський «наділяє» воскреслого Христа досконалими фізичними даними – це натяк на довершеність Ісуса як Богочоловіка, в якому немає місця химерному чи якійсь ваді. Особливо слід звернути увагу на те, як ретельно автор прописав обличчя Спасителя.

Візантійська ікона пасхального змісту передбачає зображення темної печери, до якої сходить Христос. Митець тут замість печери подає звичайну труну, з якої в чудесний спосіб виходить Господь, тримаючи в правій руці прапор – символ перемоги життя над смертю.

Тріумфально піднявши ліву руку догори, Месія тримає пальмову гілку як символ довголіття й безсмертя.

У верхній частині твору зображено трьох «ангелят-херувимчиків» – це т.зв. путті (з лат. *putus* – маленький хлопчик з крилами). Малювати путті було дуже популярно в часи зрілого ренесансу та бароко.

Навколо голови Ісуса Христа зорить дивне сяйво, яке абсолютно не властиве класичній візантійській іконі. Зазвичай Божого Сина малюють із хрещатим німбом довкола голови. Проте майстри католицького спрямування часто змальовували воскреслого Спасителя з променистим німбом.

Значну частину мистецької роботи займає зображення воїнів, які стерегли запечатаний гріб Христа. Розгублені римські воїни (а це видно по обличчях) символізують людську владу – примітивну й безпорадну перед обличчям Богочоловіка – Нового Адама.

Сюжетна лінія картини цілком запозичена від латинського ілюстративно-релігійного сакрального мистецтва. Однак сама по собі дуже цікава, майстерно виконана – по-академічному.

Особливо заворожують уяву глядача атрибути Божих страстей:

терновий вінок (з лат. *Corona spinea*) – знана в часи Христа пародія на рожевий вінець, який мав право носити сам римський імператор. Підтвердження цього знаходимо у Євангеліях від *Мт. 27:29* та *Мк. 15:16-18*;

молот – один з інструментів страстей Господніх. У прадавніх греків та римлян символізував грім – помсту. Тут це знаряддя вбивства вважається символом помсти Христові від озлобленої єврейської старшини та первосвящеників;

драбина – це добрий знак переходу від земного життя до небесного. Так колись вважали древні римляни. Цікаво, що у Візантії Діву Марію символічно називали «небесною драбиною», якою Господь Бог спустився до людини;

зображення списа у перших християн було символом страждань Ісуса Христа. В Стародавній Греції була гарна військова традиція дарувати хлопцям копіє та щит, що символізувало ініціацію воїна, статус дорослого чоловіка;

меч – символ Божої премудрості й справедливості;

півень (з лат. *gallus*) – птах, що в християнстві символізує світанок, відречення апостола Петра, зраду Юди;

внизу картини Антон Залуський намалював гральні кості як символ того, що кати, які розп'яли Ісуса, кидали жереб на Його одіж. У давньому пророцтві царя Давида говориться: «Розділили ризи Мої між собою, і за одяг Мій кидали жереб» (*Пс. 21:19*).

Отже, все це символічно відображене дійство насправді важко назвати класичною іконою. Однак «Воскресіння ...» А. Залуського заслуговує на те, щоб назватися шедевром галицького ікономалярства доби академізму.

4. «Свята Родина» А. Залуського – приклад єднання й любові у Христі

Мистецькі твори Антона Залуського за майстерністю виконання сміливо можна порівнювати з творами таких великих класиків, як Рубенс, Ель Греко, Караваджо, Рембрандт, Веласкес чи Давид. Картину на релігійну тематику «Свята Родина» було написано, як і «Воскресіння ...», у 1847 р. для церкви Воздвиження, що в с. Слобода-Рівнянська (Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.). Фундаторкою була Анна Чичко [8]. Ймовірно, фундаторка образу походила з родини ктиторів с. Пійло [13; 187].

Цікаво, що, всупереч давнім іконографічним правилам, А. Залуський підписує свою роботу: «Anton Załuski, pinxt». Це свідчить про те, що він брав за зразок картини на релігійну тематику ренесансно-барокового прототипу, а не ікони поствізантійського зразка. Можливо, сам митець був навіть християнином римсько-католицького віровизнання, бо в його творчості явно простежується любов до картин.

Вже на початку XVIII ст. іконографічне мистецтво втрачає свою середньовічну «анонімність». Нові іконописці не бояться підписуватись у низу ікони або ж на її зворотньому боці. Це дало можливість історикам та мистецтвознавцям докладніше вивчати творчість та іконографічні особливості того чи іншого ізографа. Таким чином галицьке сакральне мистецтво стає подібним до іконопису наддніпрянських та східних земель України, де особу майстра можна впізнати якщо не за підписом на іконі (це все ще рідкість), то за манерою виконання або, принаймні, за належністю до того чи іншого мистецького осередку або школи [18; 76].

В Антона Залуського іконопис набуває зовсім іншого, не іконного (не канонічного) характеру, а світсько-портретного. Постаті, які він зображує, наділені рисами академічного формалізму. Такий почерк майстра простежується в усіх його роботах.

В центрі твору зображено Пресвяту Родину. Ліворуч сидить Богородиця у блідо-рожевій туніці й темно-синьому плащі, який глибокими складками драпірує праве плече. Згідно з іконографічним каноном й колірною символікою св. Діонізія Ареопагіта, яку описав у його праці «Корпус Ареопагітикум», одяг Пресвятої Богородиці щодо кольору має певні відхилення від старовізантійських норм.

Св. Діонісій вчить, що кольори одяг Богоматері – червоний (колір божественний) [10; 174] і синій (колір земний) [4; 32–33], але розміщені вони у строгому порядку: поверх туніки синього кольору має одягатися червоний (вишневий) платок – мафорій. Це свідчення того, що Вона – земна жінка, яка породила Бога. Божа Мати, як правдива людина, через цнотливе життя зодягнулася у повну ласку Бога [4; 35]. Тому верхню одіж Богородиці прийнято малювати червоними барвами, а не навпаки.

Голова Пречистої Діви покрита білою хустиною – це символ Непорочного Зачаття, символ вірності Христові й постійної готовності тільки Йому служити. Білий колір у сакральному мистецтві ще прирівнюють до золотого. Вдавати присутність небесного сяяння в церкві – така місія випадає на золотий колір. Учені-іконологи золотий колір називають ще імператорським, або королівським кольором, тобто таким, що характерно виділяється з-поміж усіх інших кольорів християнського образотворчого мистецтва [1; 8–15].

Риси обличчя Богородиці м'які, лагідні. Вони передають божественну красу – мир, любов та милосердя. Тут немає місця суворій аскетичності поствізантійського періоду. Характерна риса цієї іконокартини: прагнення митця актуалізувати образ, наблизити його до умов України [18; 93–95], де Богородиця ніколи не була суворою, вона завжди показує себе як ласкава мати, скоропослушниця й утішителька засмучених.

Правою рукою Богородиця обнімає свою Дитину-Христа, який пильно вивчає грамоту. Ісус дуже слухняний. Він завжди перебуває біля своїх земних батьків.

Дуже вдало Антон Залуський змальовує образ св. Йосифа – обручника Марії. В цій іконографічній композиції Йосиф – справжній чоловік, він оберігає малого Ісуса. З великою любов'ю й увагою його погляд зосереджений на Ісусі Христі. В рухах немає жодної агресії.

«Святу Родину» руки Антона Залуського можна порівнювати з візантійською іконою «Свята Трійця». На двох іконах троє виступають як єдине ціле. Вони нічого не ділять, не сперечаються, не претендують на першість з-поміж інших, бо тут панують інші закони – закони Царства Небесного, тобто любов, мир та милосердя.

Тому картина Залуського «Свята Родина» може послужити яскравим прикладом, як повинна поводитися християнська родина, християнська сім'я, які принципи потрібно пропагувати і яким способом можливо налагодити контакт зі своїм ближнім.

5. Актуалізація та світська ілюстративність у мистецькому творі «Різдво Марії» А. Залуського

Рівно через десять років після написання шедевральних творів «Воскресіння Христа з атрибутами страстей» та «Свята Родина», у 1857-му, Антон Залуський пише академічний твір «Різдво Марії». Навіть через досить тривалий проміжок часу автор і надалі залишається вірним академічному напряму в мистецтві.

Основна ідея цієї роботи — народження Пречистої Діви Марії, яка стає джерелом радості для всього світу. Бо саме від Неї народиться Той, хто спасе кожну людську істоту — Господь Бог і Спас наш Ісус Христос.

На жаль, жодної інформації про Різдво Пресвятої Богородиці немає у Святому Писанні. Ці відомості можна знайти тільки у так званій апокрифічній літературі Церкви. Протоєвангеліє Якова нас вчить, що батьками Діви Марії були Йоаким і Анна. Святий Софроній та святий Іван Дамаскин вважали, що Пресвята Богородиця народилася в Єрусалимі. Такої самої думки притримувався і св. Григорій Ніський та ін. святі отці Церкви. Таким чином склалося Священне Передання й празник «Різдва Богородиці».

А. Залуський робить двопланову композицію. На передньому плані він зображає повитух, які доглядають за новонародженим немовлям, та св. Йоакима, котрий скромно відчитує Святе Писання. На другому плані автор подав палати, де спочиває Анна після пологів.

Манера виконання цього твору не іконна. Сама композиція, інтер'єр, дійові особи швидше нагадують європейське дворянство кінця XVII — початку XVIII ст.

Про це свідчить навіть одяг жінок-повитух, їхні зачіски, виконані згідно з тогочасними модними тенденціями, ба навіть самі форми тіл та обличчя натякають на це.

У православної іконі одяг чи зачіска святих не залежать від моди та часу або від національного колориту. Тут одяг є тільки проформою, яка вказує на рід святості божого угодника: воїни, преподобні, мученики і святителі – всі вони вдягнулися у неземні, вічні ризи радості й спасіння.

Стосовно ж класичної ікони, то Антон Залуський далеко відходить від її основ. Ця картина позбавлена східної аскетичності. Більше того, зображення жінок із виразними ознаками грудей суперечать церковним постановам Трульського (691 р.) та VII Вселенського соборів (787 р.).

100-те правило Трульського собору відображає принцип, який пронизує всю святоотцівську традицію і ціле сакральне мистецтво Христової Церкви [21; 97–101]. Воно чітко говорить, що «...зображення на дошках чи на чомусь іншому, коли вони зачаровують зір, розтлівають розум, приводять до спалаху нечистиві задоволення, не дозволяємо віднині будь-яким способом змальовувати. Коли хто захоче таке творити, хай буде відлучений» [20].

Тут стає зрозуміло, наскільки Візантійська Церква чітко визначила рамки для сакрального мистецтва. Однак Захід пішов своїм шляхом. Його сакральне бачення зовсім відмінне від Сходу. Тут акцент поставлено не тільки на духовній, а й на тілесній красі.

Академічна ілюстрація «Різдва...» А. Залуського змальована в неканонічній манері за зразками західноєвропейських майстрів першої половини XIX ст.

Цьому твору Залуського притаманна особлива гра світла й тіні, яку найбільше розвивав італійський живописець періоду раннього бароко, засновник реалістичного європейського живопису XVII ст. Мікеланджело да Караваджо.

Однак православної канонічній іконі притаманне тільки абсолютне світло, тут немає гри світла й тіні. Джерело світла міститься всередині, а не ззовні, бо, як описує Євангеліє від Луки, «Царство Боже є всередині вас» (Лк. 17, 21). Світ ікони – це світ Господнього Єрусалима, який не потребує «...світильника, ані світла сонця, бо освітлює, бо Господь Бог освітлює» його (Одкр. 22, 5) [4; 36].

У східній іконі є чудовий принцип – завжди мати відчуття відповідальності за свою роботу перед Богом, тобто перед Тим, кого іконописець зображає: образ повинен бути гідним Прообразу [6; 34]. «Різдво Марії» чітко вказує на те, що саме таких принципів дотримувався й Антон Залуський. Його роботи виконані дуже старанно й продумано. Одразу відчувається його любов до своєї праці й відповідальність перед Всевишнім Творцем.

Твір «Різдво Марії» належить до нового типу іконографії, яка розвинулась у Галичині в період XVIII–XIX ст. під впливом різних напрямів та стилів європейської школи малярства.

Цю ікону Антона Залуського також можна трактувати як мистецький твір, що наближений до портретного жанру. Тобто тут слід говорити про так звану «портретну ікону», яка найбільший розквіт на території Західної України пережила у XVII–XIX ст. Такий образ не мав нічого спільного з візантійським іконографічним каноном. Їх об'єднувало тільки одне – євангельські сюжети й постаті.

Вагомого значення автор тут надає зображенню західноєвропейського інтер'єру, якого немає в класичній іконі. Це можна пояснити тим, що в іконографії Галичини починаючи від середини XVI ст. спостерігається серйозний вплив мистецьких шкіл Західної Європи.

Такий вплив був зумовлений різними політичними й історично-мистецькими подіями в житті українського народу. Старі візантійські зразки починають відходити на другий план.

Це свідчить про те, що менталітет українців з Прикарпаття під різними впливами почав поступово змінюватись і по-новому формуватись. Ікони західноєвропейського зразка починаючи вже від другої половини XVII ст. вважаються молитовними, чого раніше не було. Але такі ікони мали двояке значення:

по-перше, сакральне. До них молилися, ставили лампади, прикрашали вишиваними рушниками;

по-друге, реалістичне. Ікони західноєвропейського стилю більше сприймалися як речі реалістичні, на які було багате мистецтво Італії, Іспанії, Франції та Польщі.

Отож, наведений Антоном Залуським зразок реалістичного інтер'єру, свідчить про те, що почуття краси в людей Західної України мінялося не в бік візантійської ікони.

Україна XVIII ст. сміливо приймає західноєвропейський варіант італійського ренесансного мистецтва, яке тісно переплітається з візантійським. Вводиться також замкова архітектура, яка не властива канонічному іконопису.

Українські художники багато подорожували Західною Європою, де й навчалися. Вони змальовували тамтешні храмові й дворові інтер'єри, а потім передавали ці замальовки своїм колегам на батьківщину.

Західноукраїнські митці вміли чудово використовувати в таких творах зворотну перспективу: дальня стіна виглядала більшою за ближню. Тобто елемент зворотної перспективи застосовувався до цілком сучасного архітектурного пейзажу.

Але не варто забувати, що ікона – це традиційна зображальна система у храмах України. Тому Антон Залуський пристосовує форму ікони до елементів західноєвропейського мистецтва.

Отже, мистецтво, яке пропонує галицький майстер Антон Залуський, містить багато неканонічних елементів. Це справді так, але академічне мистецтво сприймається й подобається українцям, воно має тут дуже багато своїх прихильників.

Художні твори Антона Залуського та інших митців цієї доби глибоко укоренилися в душі українського мистецтва, вони стали його невід'ємною складовою. А творчість А. Залуського яскраво ілюструє компроміс між Сходом і Заходом. Його іконографічне мистецтво стає до певної міри «експериментальним», бо залишилося відкритим як до західного, так і до східного мистецького і християнського світу.

Тому ім'я Антона Залуського не повинно бути затертим на тлі історії мистецтва західноукраїнського регіону, а, навпаки, повинно бути зарахованим до сонму видатних імен великої плеяди геніїв Прикарпаття.

Список використаних джерел

1. Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1949.
2. *Dialogus de ludo globi*, lib. II, *Philosophisch-Theologische Schriften*, III, Wien, 1967.
3. Fortino E., *I concili ecumenici e la professione di fede cristiana*, Roma, 2011.
4. Jazykowa I., *Swiat ikony*, Warszawa, 1998.
5. Spidlik T., Rupnik M., *Narrativa dell'immagine*, Roma, 1996.
6. Алексеев С. *Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы*. – СПб., 2005.

7. Высоцкая Н. Иканапiс Беларусi XV–XVIII стагоддзя. – Мiнск, 1992.
8. Інвентарна картка ІФХМ, КН – 8851, ІК – 192.
9. Коваленко А. Барокове марево // Країна, – 21. – Київ.
10. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів, 2008.
11. Любимов Л. Искусство Древней Руси. – М., 2004.
12. Максим'юк М. У віках збудована, з попелу відроджена, Івано-Франківськ, 2002.
13. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. – Івано-Франківськ, 2007.
14. Популярная художественная энциклопедия, А – М. – Москва, 1986.
15. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским, № 2: От Днестра до Москвы. – М., 1897.
16. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990.
17. Сидор О. Творчість Йова Кондзелевича і українське малярство кінця XVII – першої половини XVIII ст. – Львів, 1994.
18. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. – К., 1996.
19. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. – Жовква, 2012.
20. Трульський Собор, правило 100, Книга правил святих апостолов, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов, Свято-Троїцька Сергієва Лавра, 1992.
21. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви, Братство во имя святого князя Александра Невского, 1997.

Додатки

