

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШАШКОВА АГНЕТА ОЛЕКСАНДРІВНА

Прим. № 1
УДК 75: 7.045:7.028 (477) «20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІКОНОПИС І. С. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ:
ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЇ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 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


_____ А. О. Шашкова

Науковий керівник:
Тимченко Тетяна Ростиславівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

АНОТАЦІЯ

Шашкова Агнета Олександрівна. Іконопис І. С. Їжакевича 1940–1950-х років: Особливості атрибуції та реставрації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Київ, 2021.

Дисертація присвячена вивченню іконопису І. Їжакевича, створеному у 1940–1950-х роках для храмів міста Києва та околиць. Мета роботи – виявити нові та систематизувати наявні відомості стосовно ікон І.С. Їжакевича 1940–1950-х років, їх художніх особливостей, техніки та технології; охарактеризувати живописну манеру останнього періоду його творчості; на основі отриманих результатів уточнити атрибуцію ряду ікон, що йому приписуються; сформулювати методологію реставрації творів сакрального живопису І. Їжакевича, виходячи з виявлених у процесі дослідження особливостей.

Аналіз наукової розробки обраної теми підтвердив відсутність ґрунтовних праць та наявність значних розбіжностей у попередніх дослідженнях, що спираються здебільшого на згадки парафіян та служителів храмів та/або поверховому візуальному дослідженні в несприятливих умовах діючих храмів.

Усебічне дослідження ікон 1940–1950-х рр. здійснено в діючих храмах: Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївській на Татарці, Свято-Покровській Подільській церкві. Додатково розглядаються ікони, відповідність яких періоду, що досліджується, поки не була підтверджена: окремі ікони храмів Вознесіння Господнього на Деміївці, Серафима Саровського в Пущі-Водиці та іконостасу домової церкви митрополичої резиденції (нині – Патріархії УПЦ КП), що знаходиться на вул. Євгена

Чикаленка, 36 (нині в приміщенні Патріархії діє Парафія Святого Філарета Милостивого).

Для уточнення атрибуції залучені архівні джерела – документи та твори, що зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України, Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Центральному Державному історичному архіві України, а також окремі твори з Національного художнього музею України, Музею однієї вулиці (м. Київ), Національного музею ім. А. Шептицького (м. Львів); дипломні та курсові роботи кафедри техніки та реставрації творів мистецтва та кафедри теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше проаналізовано й узагальнено наявні матеріали стосовно сакральної спадщини І. Їжакевича 1940–1950-х років; досліджено відмінні риси живописної манери митця зазначеного періоду, що дозволило визначити експертні ознаки його індивідуального творчого почерку, розрізнити ікони майстра та його учнів; здійснено ґрунтовне взаємодоповнююче мистецтвознавче та техніко-технологічне дослідження ікон 1940–1950-х років в означених храмах; досліджено стилістичні особливості іконопису І. Їжакевича пізнього періоду та її кореляцію зі всією творчістю митця; на базі отриманих результатів створено актуальні рекомендації стосовно зберігання ікон І. Їжакевича в умовах діючих храмів й особливостей їх консервації та реставрації.

Методика дослідження включала візуальне обстеження творів та фотофіксацію їх загального вигляду в розсіяному та бічному освітленні, фрагментів та макрофрагментів – у видимій та невидимій (ультрафіолетовій, інфрачервоній) зонах спектра. Отриману інформацію було зіставлено з даними з опублікованих та архівних джерел. Також застосовано метод порівняльного аналізу, що допоміг визначити стилістичну трансформацію, дослідити наявність техніко-технологічних відмінностей між сакральним живописом початку ХХ століття та іконописом, що досліджувався. Порівняння іконопису

1940–1950-х років зі світськими творами цього періоду (ілюстраціями до літературних творів, зокрема «Енеїди» І. Котляревського) дозволило виявити універсальність творчого методу та живописної техніки І. Їжакевича.

Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з висновками до кожного, загальних висновків, списку використаних джерел. Окремий том становлять додатки: анотований список ілюстрацій та ілюстрації; термінологія дослідження; відомості про публікації та відомості про апробацію основних положень дослідження.

Перший розділ присвячений історіографії, розкриттю основних методологічних засад проведеного дослідження, визначенню джерельної бази.

Аналіз історіографії теми показав, що в радянські часи творчий доробок І. Їжакевича було висвітлено фрагментарно та з відчутним ідеологічним ухилом. Серед досліджень цього періоду майже відсутня інформація про сакральні твори І. Їжакевича – лише кілька поодиноких згадок про «вимушену» роботу художника в церквах Києво-Печерської лаври та Кирилівській церкві «виключно для заробітків». Згадки про роботу над іконами в середині ХХ століття з'являються в 1990-х роках. Серед досліджень ми виявили розбіжності у даних про кількість ікон в храмах Києва, написаних І. Їжакевичем в 1940–1950-х роках, а також про наявність співавторства в окремих з них. Більшість тверджень мали характер припущень, для яких не вистачало достатніх фактичних доказів. Вивчення історіографії та джерельної бази показало доцільність та необхідність проведення поглибленого дослідження ікон середини ХХ століття в означених храмах Києва.

У другому розділі здійснено аналіз життєвого та творчого шляху І. Їжакевича, що припав на доволі складний період часу. Було з'ясовано, що творчий потенціал І. Їжакевича формувався поступово в досить різні історичні епохи та саме в пізній період творчості досяг найбільшого розвитку. Визначено, що заборона писати на певні теми та створювати сакральні твори в часи СРСР підштовхнула художника до вільнішого вираження саме через технічні засоби. Ми виявили, що робота в стилістиці модерну була характерна

лише для раннього періоду творчості митця. Для «радянського» іконопису І. Їжакевича було характерне остаточне становлення авторської художньої манери та стилю, що більш відповідав романтичним течіям ХХ століття, з яскраво вираженою національною складовою.

Аналіз публікацій показав, що окремі дослідники вбачають стилістичний вплив «російського модерну» в українських іконописців початку ХХ ст. в Трапезному та Всіхсвятському храмах Києво-Печерської лаври, а інші припускають можливість інтерпретації І. Їжакевичем розписів В. Васнецова та М. Нестерова з Володимирського собору при створенні власних композицій. Проведене нами дослідження показало, що ідея про стилістичну спадкоємність від російського модерну до модерну українського в храмах Києво-Печерської лаври не має під собою достатнього підґрунтя. Також ми не виявили підтверджень інтерпретації творів названих художників в розписах І. Їжакевича. Творчість І. Їжакевича слід розглядати як цілісне та оригінальне явище в історії українського мистецтва, що розвивалось нерозривно із загальними мистецькими процесами поч. ХХ ст.

В третьому розділі викладено результати дослідження ікон 1940–1950-х років з храмів Києва – Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївського та Свято-Покровської Подільської церкви. Здійснено перевірку щодо авторства ікон, які в різних писемних джерелах приписують І. Їжакевичу. Підтверджено авторство І. Їжакевича в 19 іконах храму Покрова на Пріорці, в 5 іконах Свято-Макаріївського храму та в 4 – Свято-Покровської Подільської церкви, уточнено датування деяких з них.

Додатково досліджено ікони, дата створення яких поки не з'ясована, але вони дуже близькі за стилістикою до ікон розглядуваного періоду. В храмі Вознесіння Господнього на Деміївці у двох іконах вгадується авторство І. Їжакевича, але вони могли бути поновлені. У храмі Серафима Саровського в Пущі-Водиці авторство І. Їжакевича було підтверджено у двох іконах; в іконостасі домової церкви митрополичої резиденції – у дванадцяти.

Окреслено (на прикладі кількох ікон, які можна вважати еталонними) найбільш виразні художні засоби, які можна віднести до експертних ознак творів митця. Уточнено, що І. Їжакевич не виконував стінописи в названих храмах в пізній період творчості, а також не знайдено підтверджень наявності розписів І. Їжакевича в них періоду початку ХХ ст. (можливо, вони були перемальовані чи знищені). Було визначено, що, всупереч думці багатьох дослідників, ікони іконостасу Свято-Макаріївської церкви не належать пензлю І. Їжакевича, так само як ікона «Покрова» з апсиди Покровської Подільської церкви.

Поруч з тим встановлено групу ікон, виконаних І. Їжакевичем у співавторстві з іншими майстрами; проаналізовано основну інформацію про учнів І. Їжакевича, які могли б бути співавторами митця. Втім, за наявними даними, єдиним відомим та найбільш вірогідним помічником пізнього періоду творчості є Ф. Коновалюк; сформульовано деякі ознаки його живописної манери, відмінної від манери його вчителя – І. Їжакевича.

У четвертому розділі доведено, що реставраційний метод дослідження слід розглядати як маловідомий у мистецтвознавстві України, однак перспективний для отримання даних про техніку, технологію та оцінки стану збереженості творів мистецтва. Практика застосування реставраційного методу може стати корисною також для вивчення пам'яток в несприятливих умовах діючих храмів.

Результати проведених досліджень довели необхідність уважного ставлення до розробки концепції реставрації сакральних творів І. Їжакевича, особливо пізнього періоду творчості. Необхідно враховувати вірогідність наявності авторських правок, фрагментів, виконаних у співпраці з учнем/помічником, пізніх неавторських та реставраційних доповнень.

Було визначено, що найбільш нагальним питанням є збереження ранніх сакральних творів митця, які наразі перебувають в гостро критичному стані. При дослідженні та консервації/реставрації ранніх сакральних творів слід враховувати особливості пізньої манери митця зважаючи, що основні

характерні живописні засоби могли бути сформовані іконописцем ще на поч. ХХ ст.

Практичне значення роботи полягає в тому, що визначені у дослідженні положення (щодо особливостей техніки й технології, стилістики іконопису І. Їжакевича 1940–1950-х років, а також його манери) зможуть заповнити наявні лакуни у творчій біографії митця та внести до неї корективи; уточнити характер його співпраці з помічниками/учнями.

Результати праці стануть необхідним підґрунтям для подальших досліджень творчості І. Їжакевича та особливостей українського іконопису сер. ХХ ст. Здійснена наукова робота може бути використана для створення навчальних програм, науково-методичних посібників, підручників з мистецтвознавства та реставрації живопису; монографій та каталогу-резоне живописної спадщини І. Їжакевича.

Ключові слова: *І. Їжакевич, Україна, візуальне мистецтво, церковне мистецтво, поєднання мистецтв, український іконопис, іконопис, іконологія, реставраційна справа, художник, творчість, храм, ікона, живопис, графіка.*

Публікації у наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Шашкова А. О. Живописна техніка ікон І. С. Їжакевича «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям» (Покровська церква на Пріорці). Проблема авторських та неавторських поновлень. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2019. № 28. С. 170–179.

2. Шашкова А. О. Типологія авторських правок в іконах церкви Покрови на Пріорці (у період творчості І. С. Їжакевича 1943–1945 рр.). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. №. 16(2). С. 122–134.

3. Шашкова А. О. Проблематика атрибуції ікон І. С. Їжакевича «Євангелісти» (Церква Покрови Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ). *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка. Дрогобич, 2020. №34(Т. 5). С. 70–81.*

Публікації у міжнародних наукових виданнях Європейського Союзу за темою дисертації:

4. Шашкова А. О. Особливості іконописної манери І. Їжакевича середини ХХ століття на прикладі ікони «Святий Трифон». *Грааль науки* : наук. зб. за матер. І Міжнародної наук.-практ. конференції «An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinaryity». (Вінниця, UKR - Відень, AUT, 19 лютого 2021 р.). 2021. № 1. С. 505–515.

5. Шашкова А. О. Особливості живописної манери І. Їжакевича в період творчості 1940–1950-х років. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Люблін, 2021. № 3(39). С. 74–85.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено на 6 конференціях:

1. Шашкова А. О. Атрибуція та техніко-технологічні особливості ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з діючого Покровського храму на Куренівці. *П'яті платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2018. С. 32–33.

2. Шашкова А. О. Типи поновлень та авторських правок в іконах Покровського храму на Пріорці (за результатами досліджень за допомогою макрофотозйомки). *Шості платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2019. С. 50–51.

3. Шашкова А. О. Ікона Святий Трифон як зразок еталонного живопису І. С. Їжакевича церкви Покрова на Пріорці. *Сьомі платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2020. С. 55–56.

4. Шашкова А. О. Реставраційний метод дослідження та його застосування для вивчення іконопису в умовах діючих храмів. *Integration of new knowledge, research and innovation across Europe*: наук. доп. І Міжнар. наук. – практ. конф. Київ: ДУТ, 2020. С. 189–191.

5. Шашкова А. О. До питання атрибуції ікон жертovníка Церкви Покрова Пресвятої Богородиці. (Пріорка, м. Київ). *Восьмі платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького: тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ: Людмила, 2021. С. 53–54.

ABSTRACT

Ahneta Oleksandrivna Shashkova. Icon Painting by I. S. Yizhakevych in the 1940s and 1950s: Peculiarities of Attribution and Restoration. – Scientific qualification work on the rights of a manuscript.

PhD dissertation, major 023 – Fine art, decorative art, restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the icon painting by I. Yizhakevych created in the 1940s and 1950s for churches located in Kyiv and its surroundings. The purpose of the paper is to discover new and systematise existing information about the icons by I. S. Yizhakevych of the 1940s-1950s, their artistic peculiarities, technique and technology; characterise the painting style of the last period of his work; establish the attribution of a number of icons attributed to him based on the obtained results; formulate the methodology of the restoration of sacred art pieces by I. Yizhakevych, based on the peculiarities revealed in the process of research.

The analysis of the scientific development of the chosen topic confirmed the lack of thorough works and the presence of significant discrepancies in previous studies, which are mostly based on the mentions of parishioners and church ministers and/or superficial visual research under unfavourable conditions of operating temples.

A comprehensive research of the icons of the 1940s and 1950s took place at operating churches: Church of the Intercession of the Holy Mother of God in Priorka, Church of St. Macarius in Tatarka, Podilskyi Church of the Intercession. In addition, the paper considers the icons that have not yet been confirmed to be related to the researched period: Individual icons of the Churches of the Ascension of the Lord in Demiiivka, Church of St. Seraphim of Sarov in Pushcha-Vodytsia, the iconostasis of the church of the metropolitan residence (now – Ukrainian Orthodox Church – Kyiv Patriarchate) located at 36 Yevhena Chykalenka Str. (now the Parish of Saint Philaret the Merciful operates in the premises of the Patriarchate).

To establish the attribution, archival sources were involved – documents and works stored at the Central State Archives Museum of Literature and Art of Ukraine,

the Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, the Central State Historical Archives of Ukraine, as well as individual works from the National Art Museum of Ukraine, the One Street Museum, (Kyiv), A. Sheptytskyi National Museum (Lviv); thesis and term papers of the department of techniques and restoration of works of art and the department of theory and history of art of the National Academy of Fine Arts and Architecture.

The scientific novelty consists in the fact that the available materials, related to the sacral heritage of I. Yizhakevych dated back to the 1940s and 1950s., have been analysed and summarised for the first time; distinctive peculiarities of the artist's painting style of the specified period were studied, which made it possible to determine the expert signs of his individual creative technique, distinguish the icons of the artist and his students; a thorough complementary art historical, as well as technical and technological study of the icons of the 1940s-1950s in the specified temples was carried out; the stylistic features of I. Yizhakevych's icon painting of the late period and its correlation with the artist's entire work were studied; based on the obtained results, relevant recommendations were created regarding the storage of I. Yizhakevych's icons at operating churches and taking into account the peculiarities of their conservation and restoration.

The research methodology included a visual examination of the works and photographic fixing of their general appearance in diffuse and side lighting, fragments and macro-fragments in the visible and invisible (ultraviolet, infrared) areas of the spectrum. The obtained information was compared with data from published and archival sources. The method of comparative analysis was also applied, which allowed determining the stylistic transformation, studying the presence of technical and technological differences between the sacred painting of the early 20th century and the studied icon painting. Comparison of the icon painting dated back to the 1940s and 1950s with the secular works of this period (illustrations for literary works, in particular Eneida (The Aeneid) by I. Kotliarevskyi) allowed us to reveal the universality of I. Yizhakevych's creative method and painting technique.

The dissertation consists of an introduction, four sections with conclusions to each one, general conclusions, a list of used sources. Annexes are included in a separate volume: An annotated list of illustrations and illustrations; research terminology; data tables; information about publications and information about approval of the main points of the study.

The first section is devoted to historiography, the disclosure of the main methodological foundations of the conducted research, and the definition of the source base.

The analysis of the historiography of the topic showed that in Soviet times, the art piece by I. Yizhakevych was covered fragmentarily and with a noticeable ideological bias. Among the studies of this period, there is almost no information about the sacred works by I. Yizhakevych – there are only a few isolated references to the artist's "forced" work in the churches of the Kyiv-Pechersk Lavra and the St. Cyril Church "exclusively for money". References to his work on icons in the middle of the 20th century appeared in the 1990s. Among the studies, we found discrepancies in the data on the number of icons in Kyiv churches painted by I. Yizhakevych in the 1940s and 1950s, as well as the presence of co-authors involved in the work over some of them. Most of the statements were assumptive and not supported by sufficient real evidence. The study of historiography and the source base showed the expediency and necessity of running an in-depth study of icons of the middle of the 20th century in the specified churches of Kyiv.

The second section analyses the life and creative path of I. Yizhakevych, which fell on a rather difficult period of time. It was found that the creative potential of I. Yizhakevych was formed gradually in quite different historical eras, and it was in the late period of his creative activity that it reached its greatest development. It was found that the ban to write on certain topics and create sacred works during the times of the USSR pushed the artist to freer expression precisely using technical methods. We discovered that work in the Art Nouveau style was characteristic only for the early period of the artist's work. The "Soviet" icon painting of I. Yizhakevych was characterised by the final formation of the author's artistic manner and style, which

was more in line with the romantic movements of the 20th century, with a pronounced national component.

The analysis of publications showed that some researchers see the stylistic influence of “Russian Art Nouveau” on Ukrainian icon painters of the late 20th century in the Refectory and All-Saints Churches of the Kyiv-Pechersk Lavra, while others assume the possibility of I. Yizhakevych’s interpretation of V. Vasnetsov’s and M. Nesterov’s paintings from the St. Volodymyr’s Cathedral while creating his own art pieces. Our research showed that the idea of stylistic continuity from Russian Art Nouveau to Ukrainian one in the churches of the Kyiv-Pechersk Lavra have no sufficient basis. We also found no confirmation of the interpretation of the named artists’ works in the paintings by I. Yizhakevych. I. Yizhakevych’s creative path should be considered as a complete and original phenomenon in the history of Ukrainian art, which developed inseparably with the general artistic processes of early 20th century.

The third section presents the results of the research of icons dated back to the 1940s-1950s from the Kyiv churches – Church of the Holy Mother of God in Priorka, Church of St. Macarius in Tatarka, Podilskyi Church of the Intercession. The authorship of the icons, which are attributed to I. Yizhakevych in various written sources, was verified. I. Yizhakevych has been confirmed to be the author of 19 icons in the Church of the Intercession in Priorka, 5 icons in the Church of St. Macarius and 4 icons in the Podilskyi Church of the Intercession. The dates of some of them have been established.

In addition, the icons, the date of which has not been established yet, have been studied, however they are very close in style to the icons of the considered period. In the Church of the Ascension of the Lord in Demiivka, two icons are assumed to be created by I. Yizhakevych, though they could be restored. In the Church of Seraphim of Sarov in Pushcha-Vodytsia, two icons were confirmed to be created by I. Yizhakevych, while in the iconostasis of the church of the metropolitan residence – twelve icons.

The most expressive artistic techniques, which can be attributed to the expert features of the artist's works, have been outlined (based on several icons that can be considered master pieces). It was found that I. Yizhakevych did not create wall paintings at the named temples in the late period of his activity, and they were not confirmed to contain I. Yizhakevych's paintings of the late 20th century. (they were probably repainted or destroyed). It was determined that, contrary to the opinion of many researchers, the icons of the iconostasis of the St. Macarius Church do not belong to I. Yizhakevych's "brush", as well as the "Intercession" icon from the apse of the Podilskyi Church of the Intercession.

Furthermore, they determined a group of icons made by I. Yizhakevych together with other artists, analysed basic information about I. Yizhakevych's students, who could be co-authors of the artist. However, according to the available data, the only known and most likely assistant of the late period of his activity is F. Konovaliuk; some peculiarities of his painting style, which is different from the style of his teacher I. Yizhakevych, were formulated.

The fourth section proves that the restoration method of research should be considered as little-known in art history of Ukraine, but promising for obtaining data about techniques, technology and assessing the state of preservation of art pieces. The practice of applying the restoration method can also be useful for the study of monuments under unfavourable conditions of operating temples.

The results of the conducted research proved the need for careful attention to the development of the concept of restoration of I. Yizhakevych's sacred works, especially those created in the late period of his work. It is necessary to take into account the probability of the author's corrections, fragments made in collaboration with a student/assistant, late non-author's and restoration additions.

It was determined that the most urgent issue is the preservation of the artist's early sacred works, which are currently in a critical condition. During the study and conservation/restoration of early sacred works, one should take into account the features of the artist's late manner, taking into account that the main characteristic

painting techniques could have been formed by the icon painter in early 20th century.

The practical significance of the work consists in the fact that the points outlined in the research (regarding the peculiarities of techniques and technology, the style of I. Yizhakevych's icon painting in the 1940s and 1950s, as well as his manner) will be able to fill the existing gaps in the artist's creative biography and make corrections to it; establish the nature of his cooperation with assistants/students.

The results of the work will become a necessary basis for further research into the creative activity of I. Yizhakevych and peculiarities of Ukrainian icon painting in the middle of 20th century. The performed study can be used to create educational programs, scientific and methodological manuals, textbooks on art history and painting restoration; monographs and a catalogue raisonné of I. Yizhakevych's pictorial heritage.

Keywords: *I. Yizhakevych, Ukraine, visual art, church art, combination of arts, Ukrainian icon painting, icon painting, iconology, restoration work, artist, creative work, temple, icon, painting, graphics.*

Articles in scientific and professional publications of Ukraine on the dissertation topic:

1. Shashkova A. O. Zhyvopysna tekhnika ikon I. S. Yizhakevycha «Spas na prestoli» ta «Bohomatir z nemovliam» (Pokrovska tserkva na Priortsi). Problema avtorskykh ta neavtorskykh ponovlen [Yizhakevych's icon painting technique: "Savior on the Throne" and "Our Lady with the Child" (Intercession Church in Priorka). The issue of author's and non-author's makeover]. *Ukrainian Academy of Arts. Research, scientific and methodological works*. Kyiv, 2019. No. 28. p. 170–179.

2. Shashkova A. O. Typolohiia avtorskykh pravok v ikonakh tserkvy Pokrovy na Priortsi (u period tvorchosti I. S. Yizhakevycha 1943–1945 rr.) [Typology of

author's corrections in the icons of the Intercession Church in Priorka (during the period of I. Yizhakevych's creative work between 1943–1945)]. *Art culture. Current issues*. Kyiv, 2020. No. 16(2). p. 122–134.

3. Shashkova A. O. Problematyka atrybutsii ikon I. S. Yizhakevycha «Ievanhelisty» (Tserkva Pokrovy Presviatoi Bohorodytsi, Priorka m. Kyiv) [The problem related to the attribution of I. S. Yizhakevych's icons "Evangelists" (Church of the Intercession of the Holy Mother of God, Priorka, Kyiv)]. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of the Ivan Franko State Pedagogical University*. Drohobych, 2020. No. 34(T. 5). p. 70–81.

Articles in international scientific publications of the European Union on the dissertation topic:

4. Shashkova A. O. Osoblyvosti ikonopysnoi manery I. Yizhakevycha seredyny XX stolittia na prykladi ikony «Sviatyi Tryfon» [Peculiarities of I. Yizhakevych's icon painting style in the mid-20th century based on the "Saint Tryphon" icon]. *The Holy Grail of Science: Scientific collection based on the materials of the 1st International Scientific and Practical Conference "An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary"*. (Vinnytsia, UKR - Vienna, AUT, 19 February 2021). 2021. No. 1. p. 505–515.

5. Shashkova A. O. Osoblyvosti zhyvopysnoi manery I. Yizhakevycha v period tvorchosti 1940–1950-kh rokiv [Peculiarities of I. Yizhakevych's icon painting style in the 1940s and 1950s.]. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Lublin, 2021. No. 3(39). p. 74-85.

Scientific works certifying the approval of the dissertation materials:

The main points, results and conclusions of the dissertation were published at 6 conferences:

1. Shashkova A. O. Atrybutsiia ta tekhniko-tekhnologichni osoblyvosti ikony «Pokrova Presviatoi Bohorodytsi» z diiuchoho Pokrovskoho khramu na Kurenivtsi [Attribution, technical and technological features of the icon "The Intercession of the Theotokos" from the operating Intercession Church in Kurenivka]. *The fifth*

Platonic readings in memory of Academician P. Biletskyi: International scientific conference abstracts Kyiv: Liudmyla, 2018. p. 32–33.

2. Shashkova A. O. Typy ponovlen ta avtorskykh pravok v ikonakh Pokrovskoho khramu na Priortsi (za rezultatamy doslidzhen za dopomohoiu makrofotoziomky) [Types of makeovers and author's corrections in the icons of the Intercession Church in Priorka (based on the results of research using macro photography technique)]. *The sixth Platonic readings in memory of Academician P. Biletskyi*: International scientific conference abstracts Kyiv: Liudmyla, 2019. p. 50–51.

3. Shashkova A. O. Ikona Sviatyi Tryfon yak zrazok etalonnoho zhyvopysu I. S. Yizhakevycha tserkvy Pokrova na Priortsi [The icon of Saint Tryphon as an example of I. S. Yizhakevych's master piece in the Intercession Church in Priorka]. *The seventh Platonic readings in memory of Academician P. Biletskyi*: International scientific conference abstracts Kyiv: Liudmyla, 2020. p. 55–56.

4. Shashkova A. O. Restavratsiinyi metod doslidzhennia ta yoho zastosuvannia dlia vyvchennia ikonopysu v umovakh diiuchykh khramiv [The restoration method of research and its application in the study of icon painting in operating temples]. *Integration of new knowledge, research and innovation across Europe*: Scientific reports of the 1st International Scientific and Practical Conference Kyiv: State University of Telecommunications, 2020. p. 189–191.

5. Shashkova A. O. Do pytannia atrybutsii ikon zhertovnyka Tserkvy Pokrova Presviatoi Bohorodytsi. (Priorka, m. Kyiv). [Regarding the issue of attribution of the icons of the altar of the Church of the Intercession of the Most Holy Theotokos. (Priorka, Kyiv)]. *The eighth Platonic readings in memory of Academician P. Biletskyi*: International scientific conference abstracts Kyiv: Liudmyla, 2021. p. 53–54.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень та аббревіатур	20
Вступ	21
Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія дослідження	28
1.2. Джерельна база дослідження	46
1.3. Методика дослідження	51
Висновки до Розділу 1	55
Розділ 2. ТВОРЧИЙ СПАДОК І. ЇЖАКЕВИЧА У ГАЛУЗІ ІКОНОПИСУ	
2.1. Біографічні відомості та творчий шлях І. Їжакевича	57
2.2. Стилiстичні особливості живописної спадщини І. Їжакевича	72
2.3. Особливості творчого методу І. Їжакевича	81
Висновки до розділу 2	90
Розділ 3. ЕКСПЕРТНО-АТРИБУЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНОПИСНОЇ СПАДЩИНИ І. С. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ	
3.1. Іконопис І. Їжакевича в храмах Києва 1940–1950-х років	92
3.2. Особливості технології та живописної техніки ікон І. Їжакевича 1940–1950-х років	124
3.3. Учні І. С. Їжакевича й особливості співпраці майстра з ними	130
Висновки до розділу 3	154
Розділ 4. ІКОНОПИСНИЙ СПАДОК І. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ У СВІТЛІ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	
4.1. Реставраційний метод дослідження у контексті мистецтвознавства	157
4.2. Авторські правки та пізні неавторські поновлення в іконах І. Їжакевича 1940–1950-х років	161

4.3. Особливості збереження та реставрації іконописної спадщини І. Їжакевича	171
Висновки до розділу 4	180
ВИСНОВКИ	182
Список використаних джерел	189
ДОДАТКИ (окремий том)	218
ДОДАТОК А. Сисок ілюстрацій	219
Ілюстрації	243
ДОДАТОК Б. Таблиці	368
ДОДАТОК В. Термінологія дослідження	376
ДОДАТОК Г. Список опублікованих праць за темою дисертації. Апробація результатів дослідження	382

Перелік умовних скорочень та абревіатур:

ІАМ – Імператорська академія мистецтв в Петербурзі

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України
ім. В. І. Вернадського

ІЧ – інфрачервоний

КДХІ – Київський державний художній інститут

КТРТМ НАОМА – Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НЗКПЛ – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ

ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України

НХМУ – Національний художній музей України, м. Київ

УФ – ультрафіолетовий

ФТІМ НАОМА – Факультет теорії та історії мистецтв Національної академії
образотворчого мистецтва та архітектури

ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва
України.

УПЦ КП – Українська православна церква Київського патріархату

ВСТУП

Актуальність теми. Іван Сидорович Їжакевич (1864–1962) – знаний український художник кін. XIX – сер. XX ст., життя та творчість якого проходили в різні історичні та культурні епохи. На тлі складних та бурхливих історичних подій, що спіткали його, талант митця проявився досить різнобічно – він достатньо відомий як ілюстратор, пейзажист, портретист, іконописець. Значна частина життя І. Їжакевича, іконописця та глибоко віруючої людини, припала на часи СРСР. Він працював, намагаючись балансувати між творчістю та ідеологічними завданнями, які був змушений виконувати, і до останніх своїх днів не полишав пензля.

В радянській мистецтвознавчій літературі І. Їжакевич постає митцем, у творчому житті якого релігійний живопис був лише вимушеним епізодом, виключно «для заробітків» [217, с. 12], і вивчати його спадок початку XX століття почали переважно із здобуттям Україною незалежності. І якщо твори початку XX ст., що збереглися до наших часів, є достатньо дослідженими (зокрема, ікони та розписи в храмах Києво-Печерської лаври), згадки про його іконописну спадщину середини XX століття почали з'являтися лише в останні десятиріччя.

Довгий період замовчування негативно вплинув на правдивість інформації щодо неї. В численних розвідках останніх років містяться суттєві розбіжності стосовно кількості ікон та їх датування в київських храмах Покрови Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївського на Татарці та Свято-Покровської Подільської церкви. Серед них значну частину становлять повідомлення парафіян та служителів церкви, істориків, дослідників Києва тощо. Ці праці є важливими, втім, вони мають скоріше характер загальних розвідок. А, зважаючи на складність дослідження в умовах діючих храмів, мистецтвознавці часто спираються на них, а не на власні спостереження, що не додає точності їх висновкам.

Вкрай важливим питанням постає питання авторства І. Їжакевича, яке часто приписують мало не всім іконам середини XX ст., що знаходяться в

названих храмах. Також, зважаючи на багаторічну дружбу та спільну роботу І. Їжакевича з Ф. Коновалюком, інші автори помилково приписують авторство окремих творів І. Їжакевича Ф. Коновалюку та навпаки. Складність полягає і в тому, що майже всі ікони не мають підпису або його неможливо дослідити. Зазначимо, що подібна ситуація є типовою проблемою вивчення творів в умовах діючих храмів. За відсутності якісного освітлення та достатнього часу й умов для проведення досліджень виникає подібна множинність думок.

Зважаючи на вищенаведене, постає нагальна необхідність проведення ретельного дослідження ікон І. Їжакевича 1940–1950-х років в названих київських храмах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Мета дослідження – виявити та систематизувати характерні ознаки техніки та технології ікон І. Їжакевича 1940–1950-х років, дослідити риси живописної манери та почерку майстра пізнього періоду; на основі виявлених даних уточнити атрибуцію; сформулювати методологію реставрації творів сакрального живопису І. Їжакевича у загальнокультурному контексті.

Для досягнення мети поставлені такі **завдання**:

1. Зібрати опубліковані й архівні (писемні та ілюстративні) джерела і на основі їх аналізу визначити ступінь дослідження заявленої теми.
2. Виявити етапи формування творчої індивідуальності та особливостей живописної манери І. Їжакевича; дослідити їх взаємозв'язок.
3. Визначити коло пам'яток іконопису І. Їжакевича 1940–1950-х років і встановити проблематику досліджень цих творів у мистецтвознавчому та реставраційному контексті.

4. Зіставити дані, здобуті з писемних та ілюстративних, друкованих та архівних джерел, з результатами безпосереднього візуального дослідження іконописних творів.

5. Спираючись на результати комплексного мистецтвознавчо-реставраційного дослідження, з'ясувати техніко-технологічні характеристики іконопису І. Їжакевича 1940–1950-х років.

6. Дослідити наявні біографічні дані про учнів І. Їжакевича, простежити наявність співавторства в іконах, що досліджуються.

7. На основі проведеного дослідження та вивчення друкованих джерел з'ясувати ефективність реставраційних методів дослідження в умовах діючих храмів.

8. Проаналізувати досвід реставрації сакральних творів І. Їжакевича; на основі виявлених особливостей техніки, технології та живописної манери митця визначити найбільш доцільні методики їх консервації, розкриття, естетичної реінтеграції.

Об'єктом дослідження є ікони 1940–1950-х років, які приписуються І. Їжакевичу, з діючих храмів Києва: Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївського на Татарці та Свято-Покровської Подільської церкви. Додатково розглядаються ікони з храму Вознесіння Господнього на Деміївці, храму Серафима Саровського в Пущі-Водиці та іконостасу домової церкви митрополичої резиденції.

Предметом дослідження є стилістичні, іконографічні, техніко-технологічні особливості ікон 1940–1950-х років, які приписуються І. Їжакевичу, а також проблематика їх атрибуції та реставрації.

Хронологічні межі відповідають пізньому періоду іконопису І. Їжакевича, а саме 1940–1950 рр.; для повноти уявлення про творчий шлях художника наводяться дані з кінця XIX ст. та до середини XX ст. **Географічні межі** охоплюють місто Київ та область; для повноти викладу додані відомості про іконописні твори І. Їжакевича з інших регіонів України.

Методика дослідження базується на:

- аналізі та синтезі наявних джерел;
- історико-хронологічному методі дослідження;
- фактологічному аналізі, представленому виявленням і вивченням візуального матеріалу;
- порівняльному мистецтвознавчому аналізі ікон, які є об'єктом дисертаційного дослідження, з іншими сакральними та живописними творами І. Їжакевича, для дослідження техніко-технологічних особливостей, уточнення та підтвердження атрибуції;
- іконографічному методі, що необхідний для дослідження авторського художнього методу митця;
- до спеціальних методів належать оптико-фізичні методи дослідження, що слугують необхідним науковим підтвердженням візуальних досліджень, для встановлення стану збереженості ікон та з'ясування типології авторських правок, а також пізніх неавторських поновлень та реставраційних утручань.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- систематизовано й узагальнено наявні матеріали стосовно сакральної творчості І. Їжакевича 1940–1950-х років;
- проведено оптико-фізичні дослідження та фотофіксацію у видимій та невидимій зонах спектру ікон в київських храмах Покрови Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївському на Татарці, Свято-Покровської Подільської церкви, іконостаса домової церкви митрополичої резиденції;
- досліджено особливості живописної манери та індивідуального почерку І. Їжакевича періоду 1940–1950-х років, що дало можливість визначити ряд експертних ознак, які дозволяють розрізнити твори майстра та його учнів в храмах, які нами досліджувались;
- здійснено ґрунтовне мистецтвознавче та техніко-технологічне дослідження ікон 1940–1950-х років в означених храмах, що взаємно доповнюють одне одного;

- зроблено спробу дослідити стилістичні особливості іконопису І. Їжакевича пізнього періоду, в кореляції з усією творчістю митця, проаналізувати їх джерела;
- створено актуальні рекомендації стосовно зберігання ікон І. Їжакевича в умовах діючих храмів; особливостей їх консервації та реставрації на базі отриманих результатів аналізу їх техніко-технологічних особливостей, а також особливостей авторської манери І. Їжакевича.

Уточнено і доповнено:

- кількість ікон І. Їжакевича в храмах Покрова на Пріорці, Свято-Макаріївському та Свято-Покровському Подільському, Вознесіння Господнього на Деміївці, Серафима Саровського в Пущі-Водиці; в іконостасі домової церкви митрополичої резиденції;
- авторство І. Їжакевича, його учнів та наявність співавторства в межах одного твору в іконах храмів Покрова на Пріорці, Свято-Макаріївського та Свято-Покровського Подільського;
- особливості співпраці І. Їжакевича та Ф. Коновалука в межах одного твору;
- час створення окремих творів іконопису І. Їжакевича.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження іконописного спадку І. Їжакевича;
- дослідження ряду архівних документів, які стосуються його життя і творчості;
- практичне застосування реставраційного методу дослідження в умовах діючих храмів.

Особистий внесок здобувача: Усі результати отримані здобувачем особисто (встановлення проблематики дослідження, пошук історіографії та джерельної бази, вибір об'єктів та здійснення їх досліджень, формулювання висновків).

Практичне значення результатів дослідження: Визначені у дослідженні особливості техніки й технології, стилістики іконопису

І. Їжакевича 1940–1950-х років, а також його манери та творчого почерку зможуть внести корективи у творчу біографію митця, уточнити характер співпраці з його помічниками/учнями в іконописних творах. Результати дисертації сприятимуть подальшому дослідженню творчості І. Їжакевича та особливостей українського іконопису середини ХХ ст., внесуть корективи до історії мистецтва України ХХ століття.

Здійснена наукова робота може бути використана для створення навчальних програм, науково-методичних посібників, підручників з мистецтвознавства та реставрації живопису; монографій та каталогів-резоне.

Апробація дослідження: Основні положення дисертації було оприлюднено на дев'яти конференціях: Міжнародній науковій конференції «П'яти читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (Київ, 25 листопада 2017 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА», (Київ, 1-2 червня 2018 р.); Міжнародній науковій конференції «Шості читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, 24 листопада 2018 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття. До 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва НАОМА» (Київ, 12 червня 2019 р.); Десятій Міжнародній науково-практичній конференції «Софійські читання», присвяченій 85-річчю Національного заповідника «Софія Київська» та 90-річчю музею «Кирилівська церква» (Київ, 19–20 вересня, 2019 р.); Міжнародній науковій конференції «Сьомі читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, 23 листопада, 2019 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Integration of new knowledge, research and innovation across Europe» (Київ, 23–25 квітня, 2020 р.); Міжнародній науковій конференції «Восьмі читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, 21 листопада 2020 р.).

Публікації. Основні результати та висновки дисертації оприлюднено у 10 публікаціях, три з яких належать до наукових фахових видань, визначених

переліком МОН України, дві публікації належать до переліку міжнародних фахових видань держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та Європейського Союзу, п'ять – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з двох томів. Том 1 складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту складає 168 сторінок. Список використаних джерел містить 303 позиції. Том 2 містить додатки: список ілюстрацій, ілюстрації; таблиці; термінологію дослідження; відомості про публікації і апробацію матеріалів дисертації. Загальний обсяг дисертації становить 383 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Храмові розписи й іконописні твори українських живописців періоду СРСР почали привертати увагу дослідників лише в останні десятиліття. Така ситуація є цілком зрозумілою, адже антирелігійне спрямування внутрішньої політики радянського керівництва не дозволяло навіть згадувати подібні твори. Тому цілий пласт творчості талановитих митців лишався невивченим чи напівзабутим.

У наш час тема церковного живопису набуває актуальності з відкриттям все нових свідчень про творення сакрального живопису в умовах радянської влади. Ця частина спадщини українських живописців викликає зацікавленість науковців, адже вона відкриває нові сторінки в історії мистецтва радянського періоду, виявляючи існування її неофіційної сторони. Завдяки дослідженню подібних прикладів в різних регіонах України, стає очевидним, що традиція сакрального мистецтва, попри репресії та заборони, хоча й в прихованій формі, не припиняла свого існування.

Іван Сидорович Їжакевич (1864–1962) є одним з найяскравіших українських митців кін. XIX – першої пол. XX ст., що продовжував працювати як іконописець за радянських часів. За наявними даними, в період з 1941–1943 рр., коли під час німецької окупації СРСР відкрилася більшість зачинених храмів, розпочинається новий етап іконописної творчості митця. І. С. Їжакевич був релігійною людиною та підтримував дружні стосунки з настоятелями храмів, тож не дивно, що саме до нього звертались з пропозицією написати ікони в ці складні для релігії часи.

В 1940–1950-х роках І. С. Їжакевич створив ікони для храмів Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївського та Свято-Покровського Подільського. Наразі ікони в цих храмах є мало дослідженими й відомі лише вузькому колу науковців. З іншого боку, необізнаність у

обставинах створення даних релігійних творів призводить до приписування пензлю І. С. Їжакевича значної кількості ікон, які йому насправді не належать.

Виходячи з тих міркувань, що творча спадщина художника 1940–1950-х років у галузі релігійного мистецтва є недостатньо вивченою, а також зважаючи на її високий художній рівень, у якості об'єкту дослідження було обрано іконопис І. С. Їжакевича вказаного періоду, який зберігся у київських храмах.

Дослідження іконопису, створеного починаючи з часів Київської Русі і до XVIII ст., в Україні триває від поч. XX ст. Історію досліджень українського іконопису представляють такі відомі імена, як І. С. Свенціцький [178], П. М. Жолтовський [47], С. А. Таранушенко [194], П. О. Білецький [9], В. І. Свенціцька [177], Г. Н. Логвин [117], Л. С. Міляєва [257], В. А. Овсійчук [146], Д. В. Степовик [187], Ф. С. Уманцев [219], М. Й. Гелитович [27], Р. Р. Косів [97], О. А. Осадча [148], В. П. Мазур [124], В. В. Шуліка [251] та багато інших. Більшість тем, що підіймають дослідники, не включають іконопис XX ст., однак і в тих нечисельних працях, які містять аналіз іконопису означеного періоду, майже відсутня інформація про творчість І. Їжакевича.

Останніми роками поживався інтерес до релігійної творчості українських митців XX ст. Це праці, присвячені митцям львівського мистецького осередку першої третини XX ст. – Ю. Буцманюка (О. Я. Садова-Мандюк [301]), М. Сосенка (В. Р. Радомська [299]), а також монографія І. М. Дундяк, де розглянуто українське церковне малярство другої половини XX – поч. XXI ст. і де міститься аналіз творів І. Їжакевича [42], що буде детальніше розглянуто нами далі.

Д. В. Степовик в «Історії української ікони X–XX століть» притримується тієї думки, що іконопис Київщини XX ст. було повністю знівельовано російським впливом та не розглядає його в межах української іконописної традиції [187, с. 101]. Дослідник згадує про сакральну творчість І. Їжакевича в розділі, що присвячено іконопису в стилі класицизму та романтизму XIX ст.,

відносячи ікони митця саме до романтизму. Серед робіт І. Їжакевича Д. Степовик згадує повні іконостаси Покровської церкви на Пріорці та Макаріївської на Татарці, втім, не уточнює їх датування, що може вводити в оману читача, адже вони розглядаються в розділі іконопису ХІХ ст. [187, с. 92–93].

Можна погодитись з думкою дослідника, що іконопис І. Їжакевича за стилістичними особливостями близький до романтизму. Також не можна виключати можливий вплив російської школи на іконопис Наддніпрянської та Східної України, однак не вважаємо коректним твердження, що український іконопис на цих територіях припинив своє існування. Прикладом цього, власне, і є сакральна творчість І. Їжакевича.

Публікації, присвячені біографії та творчості І. С. Їжакевича.

Постаті І. С. Їжакевича присвячено чимало праць. Зважаючи на їх наявність та кількість, в суспільстві склалась думка про достатній ступінь вивчення мистецького спадку художника. Однак аналіз наявних праць доводить, що творчість І. Їжакевича як іконописця вивчена досить фрагментарно.

Іншим питанням, на яке хочемо звернути увагу, – це однобічність висвітлення творчості І. Їжакевича та відсутність ґрунтовних досліджень творчості митця за часів СРСР. Сприяло цьому навмисне формування стереотипу меншовартості та провінційності національних культур (окрім російської), до якого призвела політика СРСР. Влада, маніпулюючи тезами «зближення націй» та «розвитку національних культур», насправді проводила русифікацію народів СРСР [216, с. 448–449]. Водночас все українське зусиллями радянських ідеологів наділяється рисами примітивізму та народності (через літературні, кінематографічні жартівливі та викривальні образи та ін. створювався *комплекс меншовартості*). Лише нечисельним митцям, у тому числі І. Їжакевичу, вдається працювати в українській стилістиці, не вдаючись до дозволеної верхівкою примітивної стилізації

(«шароварщини»), що репрезентує поверхову та доволі узагальнену сторону української культури.

Дослідження, присвячені творчості І. Їжакевича, можна поділити на дві групи: до першої відносимо написані ще за часів СРСР або в перші роки незалежності України; до другої – створені в останні два десятиліття.

Дослідження першої групи акцентовані на таланті митця як графіка, ілюстратора, пейзажиста та портретиста. Зауважимо, що більшість зазначених праць розглядають творчість І. Їжакевича в контексті «україніки» (беручи до уваги лише зовнішню, поверхову її сторону), що в поєднанні з радянською ідеологією спрощує та вульгаризує враження від неї. Здається неможливим, щоб верхівці радянської влади не було відомо про створення І. Їжакевичем ікон для київських храмів, адже церква жорстко контролювалась органами безпеки, отже, сакральна творчість митця приховувалась з ідеологічних причин. Саме тому (через відсутність інформації та через свідоме замовчування) в наукових дослідженнях часів СРСР ми майже не знаходимо відомостей про іконописну спадщину митця, що негативно вплинуло на сучасний стан її вивчення.

Серед досліджень другої групи з'являються теми, заборонені або непопулярні за радянських часів: вперше І. Їжакевич постає для широкого загалу як іконописець та автор численних церковних розписів. Однак ці дослідження здебільшого сконцентровані на сакральному живописі в Києво-Печерській лаврі. Лише серед публікацій останніх років знаходимо присвячені «радянському» іконопису І. Їжакевича в київських храмах.

Зазначимо, що для повного уявлення про творчість І. Їжакевича дослідження першої групи є найменш інформативними, адже в них, як вже зазначалось, здебільшого висвітлюється той напрям творчості митця, що вписувався в ідеологічні рамки радянського суспільства. Крім того, інформація в них, окрім спотворення ідеологічним навіюванням, найчастіше орієнтована на широкий загал та подається достатньо узагальнено. Втім, слід

враховувати складні умови тоталітарного суспільства, в яких автори означених досліджень вимушені були працювати.

Перше, що слід розглянути, – це словники та довідники, в яких згадується ім'я І. Їжакевича. Так, доволі короткі відомості містяться в Ювілейному довіднику Імператорської Академії мистецтв (ІАМ), складеному С. Н. Кондаковим [88, ч. 2 с. 82], в якому повідомляється рік народження митця (1864 р.), роки навчання в ІАМ в якості вільного слухача (1884–1888 рр.) та рік отримання ним малої заохочувальної медалі (1888 р.) [88, с. 82].

Статтю про І. Їжакевича знаходимо в довіднику «Художники народів СРСР. Біобібліографічний словник» [221, с. 486–487], де, крім біографічних даних, подається інформація здебільшого про світські та ілюстративні твори, а також перелік виставок. Серед сакральних робіт І. Їжакевича побіжно згадується лише участь в реставрації Кирилівської церкви 1883 р. Також в цій статті є інформація про те, що вчителем митця в ІАМ був К. Б. Веніг. Втім, в інших джерелах згадуються І. Ю. Рєпін та А. І. Куїнджі [3, 298, 172].

Коротку біографічну довідку про І. Їжакевича та перелік основних, виконаних ним художніх творів знаходимо в енциклопедичному довіднику «Київ» 1985 р., де згадано наступні сакральні роботи митця: участь в реставрації фресок Кирилівської церкви, розписи Трапезної та Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври, а також Покровської церкви на Мостицькому провулку 2 [81, с. 222]. Короткі біографічні відомості із зазначенням окремих, виключно світських творів І. Їжакевича є в довіднику 1992 р. «Митці України. – Енциклопедичний довідник» [134, с. 280].

Відомості про розписи та ікони І. Їжакевича в церквах Києва знаходимо в Зводі пам'яток України [53, 54], де серед робіт іконописця поч. ХХ ст. містяться також згадки про ікони сер. ХХ ст. – в церкві Покрова на Пріорці, Макаріївській церкві [53, с. 591–593].

Статтю про ілюстрації та картини І. Їжакевича до творів Т. Г. Шевченка вміщено у Шевченківській енциклопедії (автор статті – П. В. Нестеренко)

[243, с. 207–208]. Також знаходимо відомості про І. Їжакевича в Енциклопедії історії України [43, с. 652]

Лаконічне пояснення основних митецько-культурних процесів, що відбувались на території України в цей період, вміщено в четвертому та п'ятому томах «Історії українського мистецтва» під редакцією Г. Скрипник. В п'ятому томі, присвяченому мистецтву ХХ ст., творчість І. Їжакевича згадується доволі побіжно як живописця старшого покоління [66, с. 289] та декількома рядками – як графіка [66, с. 321].

Передувала їй шеститомна «Історія українського мистецтва», видана в 1967–1970 рр. В 5-му томі, в статті, присвяченій станковому живопису 1921–1933 рр. (автор – І. І. Врона), знаходимо обмежену лише кількома рядками згадку про декілька автопортретів І. Їжакевича, до художніх відмінностей яких автор відносить зосередженість митця *«на виявленні через зовнішні риси внутрішнього психологічного стану»* зображуваного [64, с. 149]. В статті про графіку до 1934 р. (автори – І. І. Врона, Л. І. Попова) І. Їжакевич згадується як один з майстрів старшого покоління, що продовжували працювати в галузі книжкової ілюстрації [64, с. 186]. Автори згадують ілюстрації до таких творів як «Катерина» Т. Шевченка, «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя, «Хоробрий кравчик» Мате Залки; відмічають ґрунтовне знання І. Їжакевичем народного побуту і фольклору та любовне ставлення до *«людини трудового села»*. Згадується ними й техніка виконання ілюстрацій – олія, гризайль. Однак, автори доволі стримано описують ілюстрації митця, наголошуючи на *«вправності та вдумливості»* виконання, проте ілюстрації, на їхню думку, *«не відрізнялись різноманітністю, гостротою та винахідливістю»*. Також, на їхню думку, ілюстрації І. Їжакевича, замість того щоб доповнити літературний сюжет, часто ставали самостійним твором, який не зовсім відповідав змісту літературного твору [64, с. 192].

Проте у розділі про період від 1934 р. інший автор – В. А. Афанасьєв вже зовсім інакше, вельми схвально описує живописну шевченкіану І. Їжакевича, наголошуючи, що працювати над цією темою митець почав ще в

«дожовтневі» роки, однак найвизначніші його твори припадають саме на 1930-ті рр. Описуючи твори «Тарас Шевченко-пастух», «Перебендя» та чисельні ілюстрації до «Кобзаря», автор повідомляє, що створені вони, *«дотримуючись традиційної манери»*, в техніці гризайлі, *«переконливі у відтворенні окремих епізодів життя поета, глибини та невимушеності виразу»* [64, с. 270]. А. П. Шпаков у розділі про графіку 1934–1941 рр. також вельми схвально пише про виконані І. Їжакевичем в цей період ілюстрації до творів «Лісова пісня» Л. Українки, «Бориславські оповідання» І. Франка, «Fata morgana» М. Коцюбинського, «Кобзар» Т. Г. Шевченка [64, с. 315]. Отже, радянські мистецтвознавці, описуючи період до 1934 р., намагались уникати згадок про творчість І. Їжакевича або не надто схвально озивались про неї, ніби виправдовуючи це поважним віком митця та приналежністю його до старшого покоління. Однак у дослідженнях творчості І. Їжакевича періоду з 1941 р. відчувається більш прихильне відношення авторів, втім, вони все ще характеризують твори митця в чітких рамках радянських ідеалів.

Серед досліджень радянських часів слід згадати також праці таких мистецтвознавців, як Л. В. Владич [23] М. С. Ковалевська [83], З. В. Лашкул [111], В. І. Касіян [78, 79], Л. Г. Членова [228].

Дослідниця М. Ковалевська в роботі «І. С. Їжакевич Заслужений діяч мистецтв УРСР» (1949 р.), попри звичні для тодішньої дійсності хвалебні рядки про *«глибоко радянську людину»*, освітила цікаві факти про творчість І. Їжакевича, зокрема, стосовно використаних ним композиційних засобів [83, с. 24]. В означеній праці досить обережно, з виправданням вимушеним становищем митця та несприятливими матеріальними обставинами, повідомляється і про релігійні твори І. Їжакевича. Так, М. Ковалевська побіжно згадує про його участь в реставрації фресок в Кирилівському монастирі, де поруч з ім'ям художника називаються такі відомі імена, як М. Врубель та А. Прахов [83, с. 7]. Авторка звертає увагу на деякі інші твори художника, який *«...розписує митрополичі покої і трапезну церкву в Белгороді, Борисоглібську церкву в Києві, Катеринодарський собор та, на*

пропозицію *Верещагіна, Успенський собор Києво-Печерської Лаври*. [83, с. 15]. Та найбільше уваги мистецтвознавиця приділяє творчості І. Їжакевича у галузі ілюстрації – як раннього (період співпраці із відомим журналом «Нива» та ін.), так і «радянського» періоду (ілюстрації до творів українських класиків). М. Ковалевська трактує доробок Їжакевича-ілюстратора в контексті критичного реалізму.

Л. Владич є автором монографії про творчість І. Їжакевича, що вийшла друком у 1955 р. Ця праця вирізняється детальним списком ілюстрацій художника – починаючи від створених наприкінці ХІХ ст. для популярних тоді журналів «Живописное обозрение», «Нива» і закінчуючи ілюстраціями 1954 р. Однак тут, як і в інших дослідженнях радянського періоду, творчість І. Їжакевича подається досить фрагментарно – дослідник охоплює лише світські та ілюстративні твори, подаючи їх відповідно до завдань радянської ідеології [23].

Л. Членова в своїй статті, присвяченій монографічній виставці, що проходила в 1954 р. в Київському державному музеї українського мистецтва (нині НХМУ), підсумувала 70-річчя творчої діяльності митця. Авторка, як і попередні радянські дослідники, «виправдовує» І. Їжакевича, пояснюючи, що тяжкий матеріальний стан змусив його взятись за церковні розписи, які були лише епізодом в його творчості [228, с. 36]. Проте, ми погоджуємось зі спостереженнями дослідниці, що *«глибоке вивчення оточуючого життя»* було підґрунтям творчості митця [228, с. 35]. Також Л. Членова вірно помітила *«відсутність хибної романтики та штучного пафосу»* у створених І. Їжакевичем історичних сюжетах [228, с. 36].

Вже наприкінці 1980-х – у 1990-х роках у працях науковців з'являються згадки про сакральну спадщину митця; відзначимо у них більш вільне (без ідеологічного навіювання) трактування його творчого шляху. До таких творів належать праці наступних науковців: В. Ульяновського [217], І. Блюминої та М. Ходоровського [10], П. В'юника [26], А. Лобановської [115], П. Нестеренка [141], Т. Бажанової [6].

В. Ульяновский в статті 1989 р. [217] публікує архівні документи з фонду І. Їжакевича ІР НБУВ (Ф. 17) – «Мої спогади» [270], «Автобіографія 1949 р.» [268], а також спогади Миколи Прахова «Моє знайомство з народним художником Іваном Сидоровичем Їжакевичем» [282]. Слід відзначити, що автор відновив за змістом та переклав текст І. Їжакевича (написаний як чернетка, від руки, українсько-російським суржилом). Стосовно публікації спогадів М. Прахова, В. Ульяновський подає їх скорочено, не опублікувавши цікаві, на наш погляд, дані, серед яких нас зацікавив спогад М. Прахова про те, що архітектор О. Щусєв, створюючи орнаменти для Трапезної церкви, використовував елементи старовинних орнаментів з рушників та підризників.

В опублікованому В. Ульяновським архівному документі М. Прахов декілька разів підкреслює, що сакральний живопис був лише епізодом в творчості І. Їжакевича – виключно задля заробітку. Наразі, маючи дані, що І. Їжакевич, ризикуючи власною кар'єрою та життям, малював ікони в 1940–1950-х роках, а також розуміючи, що М. Прахов знав про можливість перлюстрації цих рядків, ми маємо по-іншому сприймати цю інформацію. Прикметно, що в статті В. Ульяновського чи не вперше за часи СРСР було опубліковано світлини сакральних творів І. Їжакевича – розписів «Козацьких могил» у Пляшевій «Богоматір з немовлям» та «Спас». Втім, автор все ще цензурує текст, скорочуючи місця в архівному документі, що були б неугодні політиці СРСР.

Однією з перших з часів незалежності, присвячених меморіалу «Козацькі могили» в с. Пляшева під Берестечком, є стаття Т. Бажанової «Георгіївська церква на «Козацьких могилах» під Берестечком у контексті спадщини стилю модерн». У ній науковиця аналізує особливості архітектурного ансамблю меморіалу та, зокрема, його перлини – Георгіївської церкви. Згадує Т. Бажанова також І. Їжакевича, що працював над розписами та іконами для Георгіївської церкви [6, с. 21–28].

Стаття А. В'юника «Україна на Півночі» (1998 р.), присвячена творчості митця як ілюстратора в періодичних виданнях Російської імперії. Серед

іншого, автор повідомляє назви журналів, з якими співпрацював І. Їжакевич: «Живописное обозрение», «Север», «Иллюстрация», «Солнце России», «Нива». Дослідник відмічає, що саме українська тематика цікавила видавців популярних російських журналів. А. В'юник називає І. Їжакевича наступником мистецьких традицій таких вихідців з ІАМ, як Т. Шевченко, Л. Жемчужников, І. Соколов, К. Трутовський. Корисним також є опис технології створення журнальної графіки тих років [26, с. 73–74].

Про працю І. Їжакевича в якості ілюстратора журналу «Нива» також розповідає П. Нестеренко в статті «Іван Їжакевич – візія України» (2004 р.). Переконаливим є його аналіз впливу творчості Т. Шевченка на формування стилістичних особливостей та особливо – концептуальних засад творчості І. Їжакевича [142, с. 132]. П. Нестеренко констатує, що І. Їжакевич ілюстрував переважно твори української класичної літератури – поезію й прозу Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського [141, с. 133].

Серед останніх досліджень вивченню графічних творів І. Їжакевича в журналі «Нива» присвячено статтю А. Гуньки. Дослідниця звернула вагу на техніко-технологічні експерименти в графіці в різні періоди співпраці митця з журналом [36, с. 82].

В статті А. Лобановської «Трактовка образів Києво-Печерського Патерика в монументальних розписах І. Їжакевича в Трапезній палаті Києво-Печерської Лаври» (1999 р.) дослідниця вперше звернула увагу на оригінальність образів, створених І. Їжакевичем в Трапезній церкві та палаті. Авторка дослідила суттєві стилістичні відмінності творів І. Їжакевича та Г. Попова, що, на її думку, вплинуло на відсутність живописної та стилістичної єдності всього комплексу [115]. (Пізніше причини такої розрізненості детально описав В. Шиденко [245].) А. Лобановська критично оцінює смакові уподобання тодішнього церковного керівництва Лаври. В цілому цю статтю можна вважати одним з перших звернень до розписів І. Їжакевича в Трапезній церкві та палаті, в якому увага спрямована саме на

самобутність образів іконописця, що побудовані на глибокому проникненні в духовний та психологічний стан зображуваних святих. Однак дослідниця так і не розкрила основної думки, яку, судячи з контексту, намагалась передати, – цінність образів І. Їжакевича полягає саме в їх українському звучанні. Думки, висловлені А. Лобановською, надалі були розвинені іншими дослідниками – працівниками Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (НЗКПЛ).

Зазначимо, що серед досліджень часів незалежної України в окрему групу об'єднуються дослідження науковців НЗКПЛ, які здебільшого сконцентровані на вивченні розписів І. Їжакевича в Трапезній церкві й палаті та Всіхсвятській церкві (разом з учнями лаврської іконописної школи), а також на педагогічній діяльності І. Їжакевича в лаврській іконописній школі.

Довгий час над дослідженням історії НЗКПЛ працював історик та архівіст В. А. Шиденко, за матеріалами його знахідок посмертно (у 2008 р.) було видано збірку «Вибрані праці з історії Києво-Печерської лаври». Зокрема, висвітлені особливості співпраці І. Їжакевича з Лаврою, а також взаємовідносини з учнями Лаврської іконописної школи. Цінним внеском В. Шиденка є висвітлення особливостей педагогічного методу І. Їжакевича, що ґрунтувався на поважному ставленні до учнів та вірі в їхні можливості. Відзначає В. Шиденко і моральну підтримку та безкорисливу матеріальну допомогу вчителя своїм учням, що трансформувались в ідею залучення учнів лаврської іконописної школи до розписів Всіхсвятського храму. (Слід зазначити, що більшість учнів були вихідцями з бідних родин, тож, ймовірно, І. Їжакевич вбачав в цій обдарованій молоді колишнього себе – вихованця лаврської школи, вихідця з незаможної багатодітної родини, який через брак коштів так і не закінчив навчання в ІАМ) [245, с. 89].

Знаходимо у В. Шиденка відомості про те, що І. Їжакевич, співпрацюючи з Лаврою, не розраховував на великі кошти. Також під час роботи над розписами він погодився безоплатно вести заняття в лаврській іконописній школі, з тим, щоб, як зазначав сам митець, «поквитатися з Лаврою». Лавру влаштував скромний гонорар, на який розраховував митець, а також

запропоновані ним разом з Г. Поповим ескізи. Саме тому І. Їжакевич та Г. Попов були затверджені до живописних робіт по розписах Трапезної церкви, обійшовши вже відомого художника В. П. Верещагіна, який забажав набагато більшу грошову винагороду за свою роботу [245, с. 209]. Цікавими з цієї точки зору є відомості, що розкривають ставлення І. Їжакевича до стилю живопису В. П. Верещагіна, що, на нашу думку, допомагають краще зрозуміти живописну манеру самого І. Їжакевича [245, с. 88].

Важливі відомості про особливості побудови навчального процесу та згадки про викладачів і вихованців лаврської іконописної школи знаходимо в статтях О. В. Лопухіної «Живописна школа Києво-Печерської Лаври ХІХ – початку ХХ ст. Художня освіта та виховання» [120], «Іконописна школа Києво-Печерської Лаври ХІХ – початку ХХ ст. Художні орієнтири, практичні завдання, освіта та виховання» [121] та «Художники Василь Чекригін і Климент Редько. Життя і творчість вихованців лаврської іконописної школи початку ХХ ст.» [122].

Дослідженням розписів Трапезного та Всіхсвятського храмів присвячені праці О. В. Пітателевої [156, 157, 160, 161, 162, 163, 259] та Я. В. Литвиненка [112]. Так в статті «Орнаментальна система живопису Всіхсвятської церкви. Декоративізм і художні принципи епохи» О. Пітателевої міститься аналіз символіки настінних розписів та декору, створених у стилі модерн, що застосовувались в храмовій архітектурі поч. ХХ ст., на прикладі Всіхсвятської церкви [161]. Значну увагу дослідниця приділила особливостям декоративного оформлення Трапезної палати та церкви у праці «Лаврський модерн» [163]. У статті «Творчість І. С. Їжакевича. До питання зображення святителів у розписі Лаврської Трапезної» О. Пітателева на основі архівних джерел та власних спостережень описує історію створення І. Їжакевичем зображень святителів в медальйонах стінопису лаврської Трапезної. Цікавими є висновки дослідниці стосовно тонкого відчуття та вмілої передачі іконописцем психологічних особливостей зображуваних святителів [160, с. 109–110].

Також вже за часів незалежної України з'являються перші поодинокі фактологічні згадки про роботу І. Їжакевича над розписами Покровського храму на Пріорці, серед яких слід згадати наступні: В. Ю. Король «Свято-Покровський храм на Пріорці у м. Києві...», «Храм на пагорбі» [93, 94]; Ю. Крот «А церква наша стоїть...До 100-річчя освячення київського Свято-Покровського храму на Пріорці» [107]; Л. Кузнецов, В. Лавренов, Г. Крот, В. Попов, В. Нестеров «Церква Покрови на Пріорці в Києві» [109].

Про роботу іконописця в Макаріївському храмі на Татарці згадує Л. Яскевич, багаторічний псаломник храму [255]. Він також повідомляє про авторство І. Їжакевича в окремих іконах храму. Не з усіма висновками автора ми можемо погодитись, що буде розглянуто далі.

Історії Макаріївського храму присвячене також дослідження парафіянина Т. В. Кальченка [77]. Ця праця є першим ґрунтовним історичним дослідженням, у якому зібрані архівні дані про місцевість Києва Татарку, де було побудовано храм на горі Юрковиця, про історію храму та всіх його священнослужителів.

Важливі відомості містять статті внучатого племінника І. Їжакевича – Н. Кочережка [99, 101, 102, 103, 104, 105], а також його документальний роман, що знайомить з історією роду І. Їжакевичів [100]. З Н. Кочережком був особисто знайомий дослідник Д. Назаренко, який почав вивчати іконопис І. Їжакевича радянської доби, працюючи в Києво-Печерському заповіднику. У 2008 р. Д. Назаренко підготував рукопис за результатами досліджень, який так і не був опублікований [297]. Втім, рукопис Д. Назаренка цитується в багатьох пізніших дослідженнях науковців НЗКПЛ.

Нещодавно Д. Назаренко опублікував дві статті, де припускає авторство І. Їжакевича в іконах храмів: Вознесіння Господнього на Деміївці (Київ), Серафима Саровського (Пуща-Водиця) та в іконостасі домової церкви митрополичої резиденції (пізніше – Патріархії УПЦ КП), що знаходиться на вул. Євгена Чикаленка 36 (нині в приміщенні Патріархії діє Парафія Святого Філарета Милостивого). Є припущення, що ці ікони також могли бути

виконані в радянські часи, втім, даних, що підтверджували б цей факт, наразі немає. Окремі наведені Д. Назаренком ікони мають схожість з дослідженими нами еталонними творами І. Їжакевича, що буде розглянуто далі. Таким чином, статті Д. Назаренка доповнюють вже наявні і відомості про іконопис І. Їжакевича пізнього періоду [138, 139].

Важливою для обраної нами теми є також стаття І. Дундяк «Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої половини ХХ століття»: дослідниця надає цікаві відомості про сакральну творчість та особливості життя українських митців в часи СРСР. Серед іншого, авторка повідомляє про знаходження ікон І. Їжакевича в церкві Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївському та Свято-Покровському Подільському храмах [41]. Більш розлого тему сакрального мистецтва України в часи радянської окупації дослідниця розкриває в монографії «Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (Особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» [42, 293]. Власне, саме з цієї праці І. Дундяк ми запозичили визначення «латентне», що вживається для виразу прихованого буття творів сакрального мистецтва.

У своїх дослідженнях І. Дундяк висуває ряд припущень щодо авторства ікон іконостаса та кіотів в церкві Покрова на Пріорці, Свято-Макаріївській та Свято-Покровській Подільській церквах, які в різних джерелах дійсно приписують І. Їжакевичу. Ми можемо лише частково погодитись із думкою дослідниці (більш детально це буде розглянуто в наступних розділах).

Окремо хочемо відзначити публікації О. Сторчай, яка, окрім фактологічного аналізу архівних матеріалів, ретельно дослідила стан висвітлення творчості І. Їжакевича та наголосила на недостатній кількості ґрунтовних досліджень на тлі великої кількості розвідок та вивчення окремих її аспектів. Відзначила науковиця також відсутність каталогів з творами художника та підкреслила актуальність створення каталогу-резоне (*catalogue raisonné*) не лише творчого доробку І. Їжакевича, а й інших українських митців

(практика створення подібних ґрунтовних досліджень творчості митців наразі в Україні є малорозвиненою) [190, 192].

Ми цілком погоджуємось з думкою О. Сторчай, адже й досі не існує жодного повного каталогу з творами І. Їжакевича. Відсутність точних даних може провокувати створення фальсифікацій на антикварному ринку. Однак в найгіршому становищі наразі перебуває стан дослідження сакральної творчості митця, яка довгий час замовчувалась. Наприклад, нами було висунуто припущення про неточне датування чотирьох ескізів «Євангелісти» в ЦДАМЛМ України [290], що буде більш детально розглянуто далі.

Дослідженням Кирилівської церкви займалась історик І. Марголіна. Її статті присвячені розписам Кирилівської церкви у ХІХ ст. та їх авторам, серед яких, як відомо, був І. Їжакевич [128, 129].

Л. Цуріка в своєму дослідженні розвинула тему взаємовідносин між І. Їжакевичем та Ф. Коновалюком. Так, дослідниця наголошує на особливих, дружніх стосунках, що склались між вчителем та учнем. Однак, на нашу думку, дана праця присвячена у більшій мірі творчості Ф. Коновалюка, в той час як доробок І. Їжакевича розглянутий побіжно й лише в тих рамках, які вже були встановлені попередніми науковцями [227]. Слід зазначити, що на співавторство двох митців в світських та сакральних творах вказують чимало дослідників. У Д. Степовика [187], К. Пилипчука зі співавторами [154], І. Дундяк [41, 42], О. Сторчай [190, 192] та ін. знаходимо відомості про спільну роботу митців над сакральними творами середини ХХ ст. Інформація в цих дослідженнях різниться та потребує уточнення. Тож одним з важливих питань, що необхідно розв'язати, є уточнення авторства в іконах, що досліджуються.

Дружбі між І. Їжакевичем та Ф. Коновалюком присвячена публікація І. Атаманчук [5]. Дослідниця аналізує окремі листи між двома художниками, що зберігаються в фонді Ф. Коновалюка ІР НБУВ [269], та робить висновки, що їх взаємовідносини були побудовані на теплій дружбі та взаємопідтримці, що супроводжувала їх все життя.

Знаходимо відомості про співпрацю двох митців і в одному з перших досліджень, присвячених Покровському храму по вул. Мостицькій, – «Покровская церковь на Приорке (к 110-летию со дня основания): Исторический очерк». Книга написана колективом авторів: О. Лопухіною (мистецтвознавче дослідження), І. Хроненком, протоієреєм К. Пилипчуком та священником С. Чорним. В ній досліджується історія Покровського храму на Пріорці, особливості екстер'єру та інтер'єру, проводиться мистецтвознавчий аналіз окремих ікон та висуваються припущення щодо їх атрибуції [154].

Важливими також є дослідження професійних реставраторів, адже вони безпосередньо стосуються теми даної дисертації. Це стаття Г.А. Марченко, дослідниці та реставратора вищої кваліфікації НЗКПЛ, що займалась реставрацією ікон І. Їжакевича, створених для Трапезної церкви Києво-Печерської лаври. У своїй статті «Дослідження та атрибуція ікони «Собор 12 Апостолів» на мідній основі початку ХХ століття з Трапезної церкви Києво-Печерської Лаври» вона розглядає питання атрибуції та, за допомогою реставраційних досліджень, визначає ймовірну історію побутування, технологію створення та стан збереження ікони «Собор 12 Апостолів» з Трапезної церкви [130]. Слід зазначити, що реставраційні дослідження, як допоміжні та паралельні мистецтвознавчим, є одним з перспективних напрямів сучасної науки. Таке поєднання традиційних методів (стилістичного аналізу, історичних відомостей) та реставраційного дослідження (стану збереженості, техніки й технології, стратиграфії) вважаємо найбільш бажаним, оскільки ці методи взаємно доповнюють один одного. На жаль, наразі реставраційні дослідження творів І. Їжакевича представлені лише поодинокими прикладами, серед яких зазначимо і дві статті Г. Марченко [130, 131], а також статтю вчених та реставраторів О. Рішняка та О. Садової, присвячену композиції «Голгофа» на фасаді церкви у с. Пляшева [170].

Окремо відзначимо дипломні роботи факультету теорії та історії мистецтва КДХІ–НАОМА: В. Ковтуна «Релігійний живопис І. Їжакевича» (Дипломна робота студента VI курсу ФТІМ Української Академії мистецтв,

науковий керівник П. Білецький) за 1992 р. [295] та О. Петрик «Творчість І. С. Їжакевича» (Дипломна робота на здобуття ступеня спеціаліста. Наук. кер. Ю. В. Белічко) за 2008 р. [298].

В. Ковтун займався дослідженням сакральної творчості І. Їжакевича. Він першим проаналізував сакральні твори, опубліковані у вигляді автотипій в журналі «Нива». Серед інших релігійних творів І. Їжакевича згадує й ікони, створені для Покровського храму на Пріорці, яких налічує 16 [295].

Дипломна робота О. Петрик присвячена творчості І. Їжакевича в цілому. Авторка виявила неточності у попередніх дослідженнях окремих науковців (Л. Владича) та уточнила відомості на основі власних спостережень [298].

Слід також згадати розвідки останніх років дослідниць В. Самойлік-Васильєвої [175] та Н. Брей [14, 15], опублікованих у матеріалах конференцій, а також статті Т. М. Шкоденко [246] та К. Вільховецької [22].

Статті В. Самойлік-Васильєвої – «Іконопис І. Їжакевича в Макаріївському храмі в Києві» [174] та «Храмові розписи іконописної майстерні Івана Їжакевича в контексті мистецтва українського модерну» [175] мають мистецтвознавче спрямування. У статті, присвяченій Макаріївській церкві [174], знаходимо ряд фактів, що свідчать про недостатню обізнаність авторки в техніко-технологічних аспектах дослідження творів та, як наслідок, повну відсутність питання атрибуції. Так, дослідниця не висловила навіть припущення стосовно авторства І. Їжакевича в іконах Макаріївського храму, окрім вже відомих за наявністю авторського підпису («Несподівана Радість») та за чисельними згадками в попередніх публікаціях («Св. Микола Мокрий»), мистецтвознавче дослідження яких вона виконала. Авторка відносить всі інші ікони до творів, виконаних у співавторстві з учнями, а також необґрунтовано відносить до такого ж співавторства настінний сакральний живопис храму [174, с. 65]. Отже, зважаючи на підвищену цікавість науковців до ікон І. Їжакевича в Макаріївському храмі та значну кількість виявлених неточностей, підтверджується актуальність проведення подальшого реставраційно-мистецтвознавчого дослідження.

Характер розвідок мають статті Н. Брей, опубліковані в матеріалах конференцій, – «Свято-Георгіївська церква меморіалу «Поле Берестецької битви» – зразок монументального малярства Івана Їжакевича» [15] та «Сакральні розписи Івана Сидоровича Їжакевича в Єкатеринославському Свято-Троїцькому соборі» [14].

Стаття Т. Шкоденко до музейного альманаху (2012 р.) також має ознайомлювальний характер [246]. Серед іншого, авторка повідомляє про місцезнаходження пейзажу І. Їжакевича «Рання осінь на Куренівці» (1952 р.) в Черкаському обласному художньому музеї [246, с. 94–95].

Слід згадати також статтю К. Вільховецької «Вплив народного мистецтва на пошук нових рішень у сучасному іконописі Лаврських художніх майстерень ім. І. Їжакевича» [22]. Стаття присвячена іконописцям цих сучасних майстерень, однак дослідниця коротко згадує і постать І. Їжакевича. Авторка вперше звернула увагу на окремі історичні та біографічні факти, описані в дослідженні В. Шиденка, на які інші дослідники не акцентували уваги. Ми поділяємо думку К. Вільховецької стосовно стилістики розписів І. Їжакевича в лаврських храмах: *«За стилістикою, розписи Трапезної та Всіхсвятської церков це – модерн, але не сецесія, не арт-нуво, не югендитиль, а саме український модерн»* [22, с. 134]. Зауважимо також, що означені розписи частіше порівнюють не з наведеними дослідницею різновидами модерну, а з російським модерном, що, на нашу думку, має характер ідеологічного навіювання. Зважаючи на це, вважаємо актуальним подальше дослідження характеру живописних образів І. Їжакевича, які б правдиво віддзеркалювали внутрішню інтенцію творчості митця.

Також необхідно звернути увагу на дисертацію І. Павельчук «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку», де авторка аналізує зародження та розвиток течії постімпресіонізму в Україні [300]. До поля зору дослідниці не потрапляє творчість І. Їжакевича, втім, вона відзначає вплив постімпресіонізму на творчість О. Мурашка, племінника та учня

вчителя І. Їжакевича – М. Мурашка. Немає сумніву в тому, що І. Їжакевич був знайомий з творчістю О. Мурашка; не виключено, що в своїх більш зрілих роботах (не зважаючи на академічну школу живописної манери І. Їжакевича) не оминув впливу імпресіонізму, що як стиль, насамперед, відомий технічними новаціями.

І. Їжакевич на поч. ХХ ст. створив ряд розписів для Трапезного та Всіхсвятського храмів Києво-Печерської лаври, сакральні стінописи та декоративні розписи в яких виконані в стилістиці Модерну. Вивченню (крізь призму стилю Модерн) особливостей сакральних творів І. Їжакевича та ін. митців, що працювали над оздобленням Трапезного та Всіхсвятського храмів, присвячені, як вже згадувалось вище, дослідження О. Пітателевої. Тому одним із завдань даного дослідження є вивчення стилістичних особливостей іконопису І. Їжакевича сер. ХХ ст. та порівняння його із сакральним живописом митця поч. ХХ ст., в художніх особливостях якого дослідники відзначають вплив Модерну. Стилю Модерн, причинам та закономірностям його появи та розвитку, його особливостям та проявам в різних країнах присвячені праці наступних науковців: М. Валіс [261], Г. Фар-Беккер [220].

Зауважимо, що статті в електронних ресурсах здебільшого мають оглядовий характер, втім, окремі з них доволі повно відображують життєвий та творчий шлях митця. До останніх належить стаття в двох частинах О. Рудяченка [172, 173], де проаналізовано творчий шлях митця, включаючи 1940–1950 рр., коли для І. Їжакевича знову з'явилась можливість творити на ниві іконопису, а також останні роки його творчості.

Вивчення історіографії з обраної теми довело відсутність ґрунтовних досліджень іконописного доробку митця середини ХХ ст.

1.2. Джерельна база дослідження

Джерельну базу дослідження складають образотворчі та документальні (історичні, біографічні тощо) джерела.

1. Образотворчі джерела

До образотворчих джерел відносяться твори живопису, графіки, що віднесені до спадку І. Їжакевича та його сучасників, а також їх відтворення (фотографії, репродукції).

Ікони та сакральні розписи І. Їжакевича. Основними образотворчими джерелами представленої праці та безпосереднім об'єктом дослідження є ікони сер. ХХ ст., що приписуються І. Їжакевичу та зберігаються в діючих київських храмах Покрова Пресвятої Богородиці, Свято-Макаріївському, Свято-Покровському Подільському. Саме на їх дослідженні (мистецтвознавчому, реставраційному, історичному) базується дана наукова робота.

Додатково розглядатимуться окремі ікони з храму Вознесіння Господнього на Деміївці (м. Київ) – «Богоматір з немовлям» та «Спас на Престолі» та храму Серафима Саровського в Пущі-Водиці – ікони «Несподівана Радість» та «Спаситель», ікони іконостаса домової церкви митрополичої резиденції (пізніше – Патріархії УПЦ КП).

Зважаючи на важливість порівняльного аналізу ікон, що досліджуються (сер. ХХ ст.) із ранніми сакральними творами митця, допоміжними джерелами виступають сакральні твори поч. ХХ ст. з Трапезного та Всіхсвятського храмів Києво-Печерської лаври. Відомо також, що І. Їжакевич брав участь у розписах правого приділу Успенського собору в Лаврі [138, с. 294]. До інших храмів, які згадуються у зв'язку з творчістю І. Їжакевича, належать Троїцький собор Іонівського монастиря, Покровська церква Свято-Покровського жіночого монастиря, Георгіївська та Борисоглібовська церкви в Києві [192, с. 91], Свято-Троїцький собор в Дніпрі, Георгіївський собор Свято-Георгіївського чоловічого монастиря на Козацьких Могилах в с. Пляшева, Катерининська церква в Катеринодарі на Кубані, розписи церкви духовного училища в м. Рильськ Курської губернії.

Однак, з огляду на майже повну втрату автентичності цілого ряду творів І. Їжакевича поч. ХХ ст. в означених храмах (в результаті невдалої «реставрації», часткового або повного знищення під час Другої світової війни,

ідеологічно заангажованого вандалізму радянської влади, природного старіння та руйнації), наразі сакральна творчість митця в повній мірі представлена лише церквами Києво-Печерської лаври. Також чимало розписів іконописця знаходяться наразі за межами сьогочасної України в результаті відділення та загарбання цих земель (Кубань, Донецьк, Луганськ та ін.).

Далеко не вся візуальна спадщина є доступною для вивчення. В 2017 р. в мережі Інтернет з'явилось відео, на якому Вероніка Зайцева, називаючись праонукою І. Їжакевича, повідомляє про те, як знайшла в себе на горищі ескізи І. Їжакевича. (Як нам повідомив Д. Назаренко, В. Зайцева не є кровною родичкою митця, а належить до роду неофіційної дружини, що доглядала І. Їжакевича в останні роки, після трагічної загибелі його дружини. Наразі будинок І. Їжакевича розділений між двома родинами: кровними нащадками та нащадками його неофіційної дружини). За нашими спостереженнями, опубліковані на відео ескізи могли бути створені саме для сакральних творів радянського періоду. Нашу увагу привернули ескізи із зображенням євангелістів. Композиційно та за колоритом вони подібні до ікон І. Їжакевича «Євангелісти» з пандативів Свято-Покровської Подільської церкви (іл. 256–259). Ескізи були виконані олією на картоні (в подібній манері та матеріалах (картон/калька, олія) виконані ескізи до храмових розписів з фонду митця в ЦДАМЛМ України [264, 273, 291, 292]). На жаль, дослідити твори, що були на відео, нам не вдалось. Ми безрезультатно намагались зв'язатись з В. Зайцевою. Так, само намагались зв'язатись з нею й інші дослідники, приміром, Д. Назаренко, втім, почувши про наукове, а не комерційне зацікавлення останнього, дівчина перервала спілкування.

Світські та ілюстративні твори І. Їжакевича. Додатковим джерелом даного дослідження виступають ілюстративні та світські твори художника. Ми виявили вплив світської творчості І. Їжакевича на розвиток живописної манери митця в сакральному мистецтві. Цікавою особливістю, що підтверджує вірність поміченого взаємовпливу, є відомості про паралельну роботу І. Їжакевича в один період часу над іконописними та ілюстративними творами

(ікони для церкви Покрова Пресвятої Богородиці та ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського під час Другої світової війни) [83]. Тож найбільш доцільним є застосування порівняльного аналізу світських та ілюстративних творів І. Їжакевича із сакральними творами пізнього періоду (ікони 1943–1945 рр.). Ілюстрації до «Енеїди», створені І. Їжакевичем в співавторстві з Ф. Коновалюком, зберігаються в НХМУ та в музеї І. Котляревського в м. Полтава. З огляду на велику кількість ілюстрацій, створених І. Їжакевичем до шевченкіани, цінними є ілюстрації, що зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка (НМТШ) в м. Києві.

Також до кола нашої уваги потрапили ранні ілюстративні та графічні твори, створені у період співпраці І. Їжакевича з відомими журналами «Живописное обозрение», «Нива» та ін. Для розуміння творчої еволюції до джерел було включено ранні графічні твори митця, які він виконав для журналу «Живописное обозрение». Однак, найбільш інформативними вважаємо твори до журналів «Нива», оскільки І. Їжакевич співпрацював з цим журналом протягом досить довгого часу (29 років). Саме аналізуючи опубліковані там твори, можна простежити еволюцію творчості митця. Окрім автотипій зі світських робіт художника, які він робив на замовлення журналу, там друкувались також автотипії його сакральних творів. Зважаючи на те, що більшість розписів І. Їжакевича поч. ХХ ст. з різних причин зараз недоступна для вивчення, на основі аналізу цих репродукцій можна скласти уявлення про те, як вони виглядали, та встановити, для яких храмів їх було створено.

Іншим важливим джерелом виступають *ескізи та підготовчі малюнки* різних періодів творчості І. Їжакевича, що зберігаються в ЦДАМЛМ (Ф. 58, містить 194 справи та охоплює період 1894–1962 рр.). Означені джерела допомагають зрозуміти логіку праці митця над твором, встановити етапи виконання, особливості втілення підготовчих ескізів у завершених живописних творах. Також за цими малюнками можна скласти враження про твори в тих храмах, які не доступні для дослідження, приміром, храми на території сучасної РФ – Свято-Катерининському соборі в Краснодарі на

Кубані, у церкві духовного училища в м. Рильськ Курської губернії (нині Курська обл., РФ). Багато ескізів для цих та інших храмів зберігаються в цьому архіві. Це допоможе скласти більш точне уявлення про ранню сакральну творчість митця.

2. Документальні джерела.

Серед *мемуарної літератури*, опублікованої за радянських часів, відзначимо перевидані із незначним скороченням спогади М. Мурашка «Спогади старого вчителя», матеріали та примітки для видання яких склали науковці П. Говдя та Л. Міляєва [137]. Відомо, що «Спогади», написані та вперше опубліковані М. Мурашком у 1907 р., він так і не встиг завершити [136]. Дана публікація допомагає зрозуміти, як формувалась творчість митця, яке відношення до професії, до мистецтва виховувалось в художників-початківців, що навчались в рисувальній школі М. Мурашка.

Важливим джерелом є ті документи, що знаходяться в *особистому архіві* митця в ІР НБУ ім. В. І. Вернадського (Ф. 17 налічує 343 справи за 1910–1959 рр.) та в архіві його учня й побратима Ф. Коновалюка (Ф. 269 налічує 1066 справ за 1903–1902 рр.). Зокрема, листування між І. Їжакевичем та його учнем та другом Ф. Коновалюком 1909–1961-х років, цікаве, насамперед, тим, що може допомогти встановити послідовність роботи І. Їжакевича над творами, особливо на перших етапах: пошук композиції, моделі тощо [269]. Вважають, що майже всі твори останніх років митця (у першу чергу, ілюстрації до літературних творів) виконані в співавторстві з Ф. Коновалюком. Вони часто мають спільні підписи. В окремих з них першим ставиться підпис І. Їжакевича, а в інших, навпаки, – Ф. Коновалюка. На нашу думку, епістолярна спадщина І. Їжакевича може допомогти встановити, за яким саме принципом здійснювалась співпраця двох митців, дослідити поетапність створення творів пізнього періоду та встановити приблизне співвідношення участі кожного з них. Зазначимо, що про іконописні твори в листах інформація практично відсутня. Втім, на нашу думку, ймовірно, принцип спільної роботи був відпрацьований ще у передвоєнний час.

Листи написані від руки. Багато місць в них є складними для прочитання та вимагають подальших досліджень. Листування між митцями було частково опубліковано О. Сторчай, яка доклала немалих зусиль, щоб розшифрувати написане [190].

Цікавими є й лист до І. Їжакевича М. А. Прахова, з яким митець товаришував [283], та спогади останнього «Моє знайомство з народним художником Їжакевичем. Спогад» 1952 р., [282], листи І. Їжакевича В. В. Третьякову (мешкав у м. Рига) 1955–1958 р. [272], а також чернетки автобіографічних спогадів митця [268], які він писав для статті Б. Бутник-Сіверського.

В архіві Ф. Коновалюка нас зацікавили спогади його удови – Тамари Іванівни Мороз-Коновалюк, з яких дізнаємось про особливості характеру юного сироти Федора, перші роки в Лаврі та початок навчання ще за викладання В. Д. Соніна [280, арк. 62]. Довідуємось про новий етап в житті учнів школи, пов'язаний з появою І. Їжакевича, про його методи викладання та формування дружних стосунків між двома митцями [280, арк. 63], про роботу митця з учнями та окремі сакральні твори [280, арк. 63]. Зацікавила нас також чернетка листа-відповіді Ф. Коновалюка від 18 січня 1974 р., в якому він підтверджує авторство І. Їжакевича у Троїцькому соборі в Дніпропетровську (кол. Катеринослав, нині Дніпро) та повідомляє про стан збереження розписів на момент його візиту у 1960 р. [277].

Таким чином, сукупність перелічених джерел дозволила не лише здійснити дослідження за обраною темою але й заповнити ряд існуючих лакун у мистецтвознавстві.

1.3. Методика та методологія дослідження

В основі методології наукового дослідження лежить комплексний підхід, який проявляється в міждисциплінарному поєднанні *загальнонаукових, мистецтвознавчих та вузькоспеціальних (в нащому випадку реставраційних та технічних)* методів дослідження. При цьому загальний базис методології

дослідження складають *загальнонаукові* методи. Подібне поєднання методів доводить свою високу ефективність у дослідженнях художніх пам'яток, що мають складну та маловідому історію побутування, потребують уточнення атрибуції, вивчення техніки й технології та авторської манери митця.

Структура дослідження створена, спираючись на принцип *дедуктивного* методу дослідження – від загального до конкретного. Так, роботу побудовано через поступовий перехід від дослідження історико-культурного тла та біографічних чинників формування авторського стилю І. Їжакевича; через початок формування авторської манери та стилю в ранніх творах митця та аналіз їх поступального розвитку в пізніх творах, до яких відносимо ікони сер. ХХ ст.; до всебічного дослідження й атрибуції безпосередніх об'єктів дослідження – ікон 1940–1950-х років в київських храмах (техніки й технології, авторської манери, співавторства, авторських правок та реставраційних поновлень). Останнім етапом є формування, спираючись на проведені дослідження, зауважень та рекомендацій стосовно консервації та реставрації подібних творів, що зберігаються умовах діючих храмів.

Загальнонауковими методами, які використовуються в дослідженні, є аналіз і синтез; індукція і дедукція; аналогія і моделювання; абстрагування і конкретизація; системний аналіз.

З метою всебічного дослідження образотворчих об'єктів та особливо – ікон 1940–1950-х років застосовано наступні *дисциплінарні* та *міждисциплінарні* (мистецтвознавчі та реставраційні) методи досліджень:

Мистецтвознавчі методи:

– *історико-культурологічний метод* допоміг встановити історико-культурний контекст, що мав вплив на формування авторської манери та стилістики І. Їжакевича;

– *біографічний метод* дозволив відтворити основні віхи життя митця, виявити наявність причинно-наслідкових зв'язків як мотиватору творчої трансформації, формування етапів розвитку творчості, організації спільної роботи над творами (період співпраці з учнем Ф. Коновалюком);

– *метод іконографічного аналізу* допоміг встановити взаємозв'язки іконопису І. Їжакевича з традиційною іконописною школою (Києво-Печерська лавра) та сучасними новаціями поч. ХХ ст., а також між сакральними та світськими творами митця (наслідок синтезу мистецтв та особливість мистецтва ХХ ст.); виявити наявність усталених авторських іконографічних типів та встановити при можливості їх походження;

– *метод художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва* дозволив визначити, на основі впливу яких стилістичних течій та напрямів була сформована авторська стилістика та манера І. Їжакевича;

– *метод порівняльного аналізу творів мистецтва* допоміг визначити спільне та відмінне між творами різних періодів творчості митця, між сакральними та світськими творами, а також виявити відмінність між творами І. Їжакевича та його помічника (ймовірно, Ф. Коновалюка) й інших невідомих художників;

– *метод систематизації* допоміг простежити основні закономірності різних періодів творчості митця; виявити спільне в сакральних та світських творах; визначити синтез різних стилістичних напрямів та течій в творчості І. Їжакевича;

– *системний підхід* дозволив узагальнено подивитись на творчий шлях І. Їжакевича як на поступальний процес розвитку та вдосконалення; виявити творчу еволюцію та визначити взаємозв'язок творчого доробку митця із загальними закономірностями історії мистецтва.

Реставраційні та технічні методи мають першорядне значення в нашому дослідженні. Так, головним об'єктом дослідження є ікони в діючих київських храмах, точна кількість яких не була чітко визначена, самі ж ікони вимагали атрибуції через велику кількість суперечливих даних в різних джерелах. Проте, саме за допомогою реставраційних та технічних методів дослідження було сформовано перелік творів, що впевнено можна віднести до творчості І. Їжакевича, та виконано їх атрибуцію. Даний комплексний підхід

обґрунтовано нами у публікації [236]. Здобуті дані забезпечили можливість подальшого мистецтвознавчого дослідження.

Методика дослідження:

– *Метод натурних обстежень* допоміг виявити ще на першому етапі дослідження (в умовах діючих храмів) коло пам'яток, що можна віднести до пензля І. Їжакевича та його учнів; визначити з високою ймовірністю наявність реставраційних та авторських правок, матеріалів, особливостей техніки виконання. Також за допомогою означеного методу було висунуто припущення щодо співавторства І. Їжакевича та його помічника (ймовірно, Ф. Коновалюка) в окремих іконах;

– *метод макрофотофіксації* об'єкта дослідження допоміг відтворити різні фрагменти ікон в збільшеному вигляді, що дозволило виявити техніко-технологічні особливості, риси авторської манери, визначити кінетику мазка й наявність авторських правок та реставраційних поновлень; виявити ділянки, що належать співавтору чи співавторам;

– *метод фотофіксації об'єкта в світлі флуоресценції в ультрафіолетових (УФ) променях* підтвердив здогадки стосовно наявності пізніх реставраційних поновлень;

– *метод фотофіксації об'єкта у інфрачервоних (ІЧ) променях* дозволив виявити авторський підготовчий малюнок та його характер, а також наявність інших особливостей, таких як допоміжне розграфлення поверхні основи під живопис, що широко застосовувалося при перенесенні малюнку з ескізів, а також повторне використання дошки основи (що підтвердилось наявністю більш раннього зображення під видимим живописним шаром). Також означений метод підтвердив здогадки стосовно наявності авторських правок (*пентіменти*) та дозволив виявити їх причини;

– *реставраційний метод* допоміг узагальнити та систематизувати результати попередніх спеціальних видів досліджень, з'ясувати етапи побутування ікон, які були нами досліджені.

Таким чином, завдяки комплексному застосуванню прийнятих у реставраційній діяльності методів вдалося встановити ряд важливих моментів технології виготовлення основ, авторської манери І. Їжакевича, наявності більш пізніх за часом авторських правок, а найголовніше – виявити твори, написані у співавторстві з І. Їжакевичем, а також ті, які йому не належать.

Висновки до 1 розділу: Зібрано та узагальнено джерела, що містять біографічні відомості та інформацію про творчість І. Їжакевича та охоплюють часовий проміжок від поч. ХХ ст. до наших часів. Ми виявили, що більшість наявних праць не є ґрунтовними або є такими, що висвітлюють окремі вузькі аспекти творчості митця.

Визначено, що радянський період творчості І. Їжакевича висвітлений неповно, з наявністю ідеологічного навіювання. З'ясовано, що найбільше радянські митці присвячували увагу світським творам; про сакральну творчість І. Їжакевича в працях радянського періоду майже не згадується. З часів незалежності науковці частіше звертаються до сакральної творчості І. Їжакевича поч. ХХ ст., проте зацікавленість його іконописом 1940–1950-х років було зафіксовано лише в останні 10 років.

Останніми роками окремі дослідники визначили, в яких храмах Києва зберігаються ікони І. Їжакевича сер. ХХ ст. (Покрова Пресвятої Богоматері на Пріорці, Свято-Макаріївський на Татарці, Свято-Покровський Подільський), а також приблизний період їхнього створення. Однак в цих дослідженнях немає науково обґрунтованих формулювань, які саме ікони в названих храмах належать пензлю І. Їжакевича. Нерідко результати досліджень одних науковців суперечать результатам інших, особливо це стосується визначення авторства ікон та особливостей співпраці І. Їжакевича з Ф. Коновалюком. Окремі твори без належних наукових доказів були приписані авторству І. Їжакевича або, навпаки – Ф. Коновалюка. Процес вивчення ускладнюється тим, що ікони знаходяться в діючих храмах. На нашу думку, розв'язати це

питання допоможе поєднання реставраційних та мистецтвознавчих методів дослідження.

Проведення міждисциплінарного дослідження має допомогти розкрити завдання, що досі не ставили перед собою науковці, а саме – дослідження техніко-технологічних аспектів творчості І. Їжакевича сер. ХХ ст., особливостей авторської манери та почерку. Дослідження названих аспектів допоможе атрибутувати та дати відповідь на питання про ймовірність співавторства в тих чи інших творах з учнем/учнями митця.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИЙ СПАДОК І. ЇЖАКЕВИЧА У ГАЛУЗІ ІКОНОПISУ

2.1. Біографічні відомості та творчий шлях І. Їжакевича

Ім'я Івана Сидоровича Їжакевича є досить відомим в українській історії мистецтва, але, попри велику кількість біографічних досліджень, все ж багато сторінок його життя та творчості й досі лишаються не поміченими. Життєвий та творчий шлях художника не був легким. Головною причиною наявності незаповнених лакун в дослідженні творчого життя І. Їжакевича є комплекс складних процесів, пов'язаних з історичними та політичними умовами, в яких йому випало творити.

І. Їжакевичу були притаманні такі чесноти, як надзвичайна скромність, невибагливість та людяність. Він не належав до жодного з художніх угруповань кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Скромно працював графіком в популярних журналах в ті часи, коли це ще вважалось непрестижним серед провідних митців. Допомагав молодим митцям-початківцям, підтримуючи їх матеріально [245, с. 95], надаючи роботу та працюючи у рівних з ними умовах (зокрема і матеріальних) [280, арк. 65–66], надихав на впевненість у собі (і, за нашими спостереженнями, часто доопрацьовував їх частину роботи, при цьому власним підписом підписував лише ті твори, що були виконані ним особисто, без допомоги учнів).

Тож спробуємо розібрати важливі життєві етапи, що мали вплив на формування творчості І. Їжакевича, намагаючись висвітлити саме ті факти, на які найменше з тієї чи іншої причини звернули увагу мистецтвознавці.

І. С. Їжакевич народився 6 (18) січня 1864 року в селі Вишнопіль на Уманщині (нині Тальнівський район Черкаської області України). Походив з бідної селянської родини. Як повідомляє дослідник Д. Назаренко, який особисто спілкувався з внучатим племінником І. Їжакевича – Н. Кочережком, родина І. Їжакевичів була дуже набожною. Батько Сидір Іларіонович був нащадком козацького роду – предком його був козак Купріян, що мав

прізвисько Їжак. Мати майбутнього іконописця Марія Оксентіївна походила зі священницької родини Мараховських. Іван був первістком, після нього народилось іще десятеро дітей. Допомагаючи родині, він з дитячих років почав працювати – пас громадську худобу [139, с. 82].

У свої десять років Іван їде до Києва, де в Києво-Печерській лаврі працював псаломщиком його двоюрідний дядько з боку матері. Він влаштував племінника працювати клірошанином та архієрейським посохоносцем у Братському Богоявленському монастирі на Подолі [138, с. 292]. І. Їжакевич проживав разом з дядьком в Києво-Печерській лаврі, часто слідкував за роботою учнів іконописних майстерень. Малювання настільки захопило хлопця, що він і сам став малювати. Помітивши здібності племінника, дядько сприяє влаштуванню небожа у 1876 р. на навчання до іконописної школи при Києво-Печерській лаврі, де викладав відомий художник – ієромонах Алвіан [138, с. 292].

Ось як про ці події пише дослідник В. Шиденко: *«В 1876 р. в лаврську живописну школу прибув 12-річний Іван Їжакевич. Керівник іконописної школи Алвіан виявив в ньому великі здібності, навряд чи він міг подумати, що з цього маленького хлопчика колись виросте великий художник, майбутній керівник лаврської художньої школи. Алвіан в 1882 р. благословив Їжакевича на подальше навчання в київській малювальній школі М. І. Мурашка»* [245, с. 57]. З дослідження О. Лопухіної відомо, як були влаштовані заняття в школі в період навчання в ній І. Їжакевича. Директором школи тоді (з 1872 р.) було поставлено начальника іконописної майстерні ієромонаха Алвіана. Приймали на навчання в лаврську школу учнів не молодше 12 років, кількість вихованців на повному забезпеченні складала 20 осіб. Навчальна програма була складена за зразком початкових розділів академічної програми та розрахована на шість років. Після обов'язкового трирічного курсу навчання видавалося свідоцтво про закінчення школи та отримання звання майстра церковного іконопису. Заняття з малюнку та живопису проводили два вільнонайманих вчителі, іншу частину часу учні займались написанням ікон. Шість теплих місяців, з березня

по серпень, відводилися для виконання замовних робіт з художнього оформлення церков [121, с. 65].

Збереглися й свідчення самого І. Їжакевича, надані ним в листі до Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР в 1947 р., де він відповів на питання, що були йому заздалегідь надіслані для написання енциклопедичного словника Б. Бутник-Сіверського (опубліковані дослідницею О. Сторчай в журнал «Студії мистецтвознавчі» в 2018 р.) [193]. Цікаво, що в ІР НБУВ, в особистому фонді митця зберігаються чернетки цього листа, написані рукою І. Їжакевича [268]. Отже, в листі він повідомляє наступне (орфографія оригіналу збережена): «...2. *В рисувальній школі Київської лаври – з 1879 по 1882 рік. В той час кирівника по рисуванню в школі не було, учні учились самотужкою по рисункам різних художників. Начальником школи був ієромонах малограмотний, який малював тільки маленького розміру іконки, а коли траплялось намалювати щось велике та складне, то запрошувався майстер з городу. В зімній місяці вечерами приходив у школу учитель-монах досить грамотний, і учив нас російській мові, арифметиці, всеобщій історії та закону божому, але законом божим учні майже не цікавились, та й сам учитель не дуже налягав на него...*» [192, с. 99]. Як бачимо, ці дані розходяться з наведеними вище відомостями О. Лопухіної; по-іншому також художник бачить й особливості навчання в школі. Втім, слід враховувати також час, в який І. Їжакевичу ставили ці питання [192, с. 99].

У Зводі пам'яток історії Києва поруч з ім'ям І. Їжакевича серед випускників Лаврської школи знаходимо імена його учнів, зокрема, Ф. Коновалюка та О. Судомори: «*Найкращим випускникам давали свідоцтво для вступу в Імператорську АМ у Санкт-Петербурзі. В Лаврській школі здобули освіту чимало відомих живописців, зокрема Ф. Бальцерівський, І. Їжакевич, Ф. Коновалюк, О. Судомора, С. Яремич та інші*» [54, с. 1230].

У 1882 р. І. Їжакевич вступає до рисувальної школи М. Мурашка, заснованої в 1875 р. Вчителями І. Їжакевича були Х. Платонов та І. Селезньов [138, с. 292]. Для того щоб зрозуміти, як були влаштовані заняття в школі, де

сформувалось ставлення І. Їжакевича до мистецтва, до професії, слід звернути увагу на спогади, написані самим М. Мурашком у 1907 р. [136]. Вони були перевидані в 1964 р. в дещо скороченому вигляді [137].

Важливим є опис М. Мурашком методів навчання, зокрема, застосування ним вправи малювання по пам'яті, яку він вважав однією з найважливіших для формування у вихованців творчого відношення до природи, як протилежність до сліпого її копіювання. Такий метод дозволяв юним митцям розвинути художнє мислення, опанувати узагальнення, побачити головне в природі, її характер, відмінність. Він був необхідним, на думку М. Мурашка, і для засвоєння суто практичних навичок – формування правильної послідовності роботи з природою (від цілого до деталей) [137, с. 61–62]. Ці спогади важливі не лише тим, що допомагають зрозуміти, як формувались художні знання І. Їжакевича. Вони пояснюють виникнення в І. Їжакевича методу зображення персонажів по пам'яті з образів близьких та знайомих йому людей (мистецтвознавці відзначають цю особливість в сакральних та світських його творах).

На жаль, про самого І. Їжакевича М. Мурашко згадує побіжно, хоча й досить схвально: *«З юнаків, що вчилися у школі і працювали в Кирилівському, назву: Отмара, Курінного, Їжакевича, Єгоричева (...) Їжакевич виявився дуже талановитим ілюстратором і взагалі прекрасним художником. Дуже привабливі його роботи у нас в Києво-Печерській Лаврі»* [137, с. 76]. І. Їжакевич не лише вчився, а й допомагав в якості викладача молодших класів, а також у виконанні замовлень (працював з розпису (реставрації) в Кирилівській церкві, як і інші учні).

Цікаву інформацію з цього приводу знаходимо в документі із особистого фонду І. Їжакевича з Центрального державного архіву Санкт-Петербурга (опублікований О. Сторчай [192]): *«Навчаючись в школі Києво-Печерської Лаври, а потім в Київській Рисувальній школі Мурашка, я постійно був помічником його на роботах по замовленням, що він отримував. Маючи наміри вступити в Академію, я надіслав прошення в Академію, ще в липні*

місяці, будучи в залежності від п. Мурашка, який мав мені сплатити зароблені мною кошти, на які я розраховував приїхати в Академію до встановленого строку – 16 серпня. Навмисне небажання П. Мурашка мене відпускати, як необхідного для нього працівника, поставило мене в безвихідне положення, і після постійних, з мого боку прохань, він сплатив мені кошти, необхідні на дорогу 13 серпня. Як наслідок, я прибув 16 серпня в 4 годині вечора, прийомний іспит вже був закінчений....» [192, с. 101].

Тож з вищенаведеного зрозуміло, що М. Мурашко був задоволений працею І. Їжакевича як викладача та помічника в замовленнях, і, оскільки школа мала благодійний характер і пошук викладачів та наставників був для неї завжди актуальним, вчитель мав надію на продовження співпраці з І. Їжакевичем й не був захваті від його швидкого від'їзду.

Важливою подією, що сталася під час навчання І. Їжакевича в художній школі М. Мурашка, була реставрація Кирилівської церкви, протягом якої І. Їжакевич отримав цінний досвід спілкування з М. Врубелем, який своїм небайдужим ставленням до мистецтва вплинув на формування митця та надихнув на вступ до Петербурзької Академії мистецтв [138, с. 292–293].

З джерел відомо, що навчання не надто задовольняло творчу натуру І. Їжакевича, – у цьому сам митець зізнавався у вже згаданому вище листі з відповідями до словника Бутнік-Сіверського [192, с. 100]. Натомість, почавши працювати як ілюстратор журналів, він відчув творче натхнення.

Починаючи з 1887 року, І. Їжакевич співпрацював з журналом «Живописное обозрение» [23, с. 13]. В цьому журналі часто друкувались графічні репродукції з картин Х. Платонова – вчителя І. Їжакевича зі школи М. Мурашка. Знаходимо тут і графічні твори з картин В. І. Думитрашко – товариша І. Їжакевича, який допоміг йому при вступі в ІАМ та порадив займатись журнальною графікою. Також, як згадує сам митець, саме В.Думитрашко допоміг йому влаштуватись до журналу «Живописное обозрение» [271, спр. 3]. Згодом І. Їжакевич починає працювати у журналах

«Нива» (з 1889 р.), «Всемирная иллюстрация», «Север» та «Солнце России» [192, с. 100].

В архіві І. Їжакевича знаходимо відомості про окремі сакральні роботи, які митець виконував під час перебування в Петербурзі. Так згадуючи про товариські відносини з В. Думитрашко, І. Їжакевич говорить: *«В церковних роботах зрідка я з ним підв'язувався, но більше він мені радив зайнятись журнальною графікою»* (переклад – А.Ш.) [271, спр. 3]. Далі І. Їжакевич пише: *«Думитрашко казав, що журнального «зайця» буде легше зловити... Серед таких роздумів з'являється до мене архітектор Торов, студент, мій товариш по Києву та пропонує мені перемити 4-х євангелістів в Гатчинській церкві в Гатчині. Чекають на царя, робота термінова, їду, заробив 200 рублів»* (переклад – А.Ш.) [271, спр. 4]

Про особисте життя І. Їжакевича в Петербурзі відомо небагато. В різних джерелах знаходимо розбіжну інформацію про причини повернення І. Їжакевича додому в Україну. Д. Назаренко, так пише в своїй статті, цитуючи Н. Кочережка: *«За словами внучатого племінника І. С. Їжакевича..., причин переїзду було декілька. Все більш нестабільною ставала ситуація в Санкт-Петербурзі – назрівала перша російська революція. В особистому житті відбулася драма...»* [139, с. 87].]. Як згадує Ф. Коновалюк, учень та друг іконописця, лікарі порадили йому повернутись додому через стан здоров'я [245, с. 95].

Отже, у 1903 році І. Їжакевич повертається до Києва [138, с. 294]. Можливою причиною повернення митця була пропозиція до участі в розписах Трапезної церкви та палати, проєкт розписів якої належав архітектору О. Щусеву. Джерела свідчать, що, незадовго до роботи в Трапезній, відомий художник-іконописець В. П. Верещагін обрав І. Їжакевича помічником для розписів Великої лаврської церкви (собору Успіння Пресвятої Богородиці) [245, с. 205].

Добитись роботи з В. П. Верещагіним І. Їжакевичу було нелегко: *«Згідно свідчень Коновалюка, Їжакевич ледь-ледь потрапив в групу митців, яким*

довірили розпис головної святині.» [245, с. 94]. Втім, припускаємо, що сам В. П. Верещагін був знайомим із творчістю І. Їжакевича раніше – по роботах в журналі «Живописное обозрение», в номерах якого також часто друкували роботи Верещагіна. Небажання включити І. Їжакевича, на нашу думку, пояснюється, різними стильовими вподобаннями митців. Сам І. Їжакевич також не надто схвально висловлювався про живопис В. П. Верещагіна [245, с. 88].

На нашу думку, цікавими з точки зору смакових уподобань та відношення тогочасного керівництва Лаври до іконопису є наступні факти, правдиво змальовані В. Шиденком. Керівництву Лаври та Духовному соборові до вподоби були ікони, виконані в стилістиці пізнього академізму. Їх цілком влаштовували розписи відомого В. П. Верещагіна, який вже розписав Велику лаврську церкву. Однак вони погоджуються на запропонованих О. Щусевим виконавців – І. Їжакевича та Г. Попова, не через те, що не хочуть сваритися з відомим архітектором, а тому, що нові, менш відомі виконавці розраховують на значно менший гонорар.

Представлені ескізи І. Їжакевича та Г. Попова схвалюють, однак художники декілька разів їх перероблюють, згідно з висунутими Собором зауваженнями. За останніми змінами, Духовним собором всі найбільш помітні іконописні композиції (у світлих та більш доступних для ока глядача частинах церкви) було доручено виконати Г. Попову (слід зазначити, що спочатку, за спільною домовленістю, роботи митці між собою поділили порівну). За І. Їжакевичем лишили композиції в найтемніших місцях. По закінченню ж робіт розписи І. Їжакевича були піддані критиці. Керівництво не влаштовувало саме стилістичне рішення розписів, що, як вони вважали, виконане не в «церковному стилі» [245, с. 235, 238]. Зазначимо, що подібних думок тримались не окремі чиновники, а все лаврське чернецтво. Ф. Коновалюк згадував, що живопис Г. Попова подобався ченцям більше, про живопис І. Їжакевича вони говорили – «намалював не святих, а сов» [245, с. 235]. Однак стінопис І. Їжакевича відразу сподобався прихожанам.

Між І. Їжакевичем та Г. Поповим виникали непорозуміння стосовно ведення роботи, про що говорить той факт, що спочатку вони працювали спільно, втім, згодом О. Щусев порадив їм розділити роботу між собою порівну, з тим щоб кожен виконував свої роботи окремо [245, с. 211]. З цього можна зробити висновки про різне художнє бачення, що мали митці. Живопис Г. Попова подобався керівництву Лаври, оскільки був більш класичним (академічним) та звичним для консервативних церковників (іл. 78). Щодо живопису Г. Попова, цілком погоджуємось із влучною думкою дослідниці А. Лобановської: *«Великі композиції на євангельські сюжети, що виконані в академічній традиції досвідченим іконописцем Г. Поповим, який працював в Лаврі з 1894 року, хоча й написані вельми професійно, але перевантажені деталями й не відрізняються оригінальністю трактовки. В цих розписах наче повністю відсутній духовний початок. Все це послуговує тлом, на якому розгортається історія Печерського монастиря в чотирнадцяти образах його подвижників, що були відображені пензлем Івана Їжакевича»* [115, с. 8].

Судячи зі спогадів Ф. Коновалюка, творчий дух І. Їжакевича імпував архітектору О. Щусеву. Так, Ф. Коновалюк повідомляв В. Шиденку, що О. Щусев разом з І. Їжакевичем застосували в Трапезній новацію – живопис *«під гофре»*, що створював фактурний об'єм на стінах та був подібний до бархатного килима з золотавими аплікаціями [245, с. 95]. Ця новація також не сподобалась ченцям, але згодом, під впливом захоплення та схвалення громадськості, вони заспокоїлись [245, с. 95]. Також у В. Шиденка знаходимо наступні підтвердження ставлення О. Щусева до І. Їжакевича: *«Щусеву манера виконання Їжакевича імпувала значно більше, ніж, скажімо, манера Попова. Мабуть, тому він довірив йому виконання сюжетів, які проєктував для себе, наприклад, ряд картин на плафоні братської Трапезної»* (переклад – А.Ш.) [245, с. 237].

Про дружбу, що виникла між І. Їжакевичем та О. Щусевим, свідчить той факт, що коли І. Їжакевич купив садибу на Куренівці, то новий будинок було збудовано саме за малюнком О. Щусева [139, с. 87].

По закінченню розписів митці мали виконати ще ікони для кіотів та іконостаса. Судячи з усього, О. Щусєв мав план віддати їх І. Їжакевичу. Однак керівництво Лаври вважало інакше. Так, за домовленістю з О. Щусєвим, спочатку І. Їжакевич мав виконати дві ікони для кіотів [245, с. 236]. Однак, за, ймовірно, заздалегідь підготованим планом, Духовний собор критично висловився стосовно виконаних І. Їжакевичем ікон для кіотів «Собор дванадцяти апостолів» та «Собор Преподобних Печерських», з тим, щоб відмовити йому у виконання ікон для іконостаса (як планував О. Щусєв) [245, с. 237–238], тому вони були закріплені за Г. Поповим. В додачу до цього прикрого факту, водночас керівництво Лаври вирішило остаточно реорганізувати художньо-іконописну школу в суто іконописну, оскільки вона давала більше прибутку.

Тож І. Їжакевич був змушений звільнитись із посади вчителя в лаврській іконописній школі, яку він обіймав. З великим сумом це сприйняли і він сам, і вихованці, яким імпував І. Їжакевич, що навчав та по-батьківськи піклувався про них. Також відомим фактом є те, що І. Їжакевич виявив ініціативу працювати в школі безоплатно, поки він працює в Лаврі з розпису храмів. Також, за свідченням учнів, вчитель влаштовував екскурсії в місто, організовував відпочинок та етюди за містом, і все це з власної ініціативи та за власний кошт [245, с. 94].

Окреслимо особливості методики викладання І. Їжакевича, що також не задовольняла очільників лаври. І. Їжакевич, будучи в минулому на місці своїх вихованців, чудово розумів мінуси іконописної школи та намагався розвивати учнів в кореляції до здобутого ним самим досвіду. Він впроваджував засади академічної освіти в мистецький розвиток учнів, спираючись на нове спрямування, що було затверджено в Статуті школи 1882 року: *«дати учням художньо-іконописну освіту, а також і художню підготовку для учнів, які мають видатні здібності, до вступу у вищі художні училища»* [285].

Зазначимо, що мета, затверджена статутом, була прогресивною та дійсно необхідною для підтримки професійного рівня школи, втім, мала скоріше

номінальний характер. Однак І. Їжакевич віддано та щиросердно виконував свої педагогічні обов'язки. Митець розвивав в учнів вміння малювати з натури, для чого часто влаштовував вихованцям заняття на пленері, де вони знайомились з особливостями живопису безпосередньо з натури. В 1905 р. за порадою І. Їжакевича в художньому салоні «Даціаро» в Петербурзі для школи було придбано чоловічий манекен в натуральний розмір, що, як вважав митець, був необхідний для іконописного живопису [245, с. 76]. З вдячних слів багатьох учнів зрозуміло, що наука І. Їжакевича була цікавою, корисною та запам'яталась на все життя [245, с. 94]. Втім, саме цей демократичний характер навчання з приділенням великої уваги до особистого художнього розвитку учнів не подобався очільникам Лаври, яким, як вже зазначалось, було матеріально вигідним суто іконописне спрямування школи [245, с. 43].

Тож з описаних вище подій починається остаточний розрив відносин між Лаврою та І. Їжакевичем. В автобіографії І. Їжакевич зізнається про образу, що мав на керівництво, втім, вважав своїм обов'язком віддячити Лаврі за те, що вона для нього зробила [192, с. 100]. Сам митець не любив згадувати про свою роботу в Лаврі, як повідомляє В. Шиденко, через політику СРСР стосовно релігії [245, с. 78]. Отже, як виявилось, І. Їжакевич був більш духовною людиною, ніж очільники Лаври в час, коли відбувались описані події.

Знаходимо відомості про роботу І. Їжакевича в Лаврі у Зводі пам'яток історії Києва: *На початку ХХ ст. у Лаврі плідно працював І. Їжакевич, під керівництвом якого розписано церкву Всіх Святих над Економічною брамою, він брав участь у розписі Трапезної палати з церквою в ім'я преподобних Антонія і Феодосія Печерських, виконав розписи уступів мурів біля Святої брами, на яких намалював собори преподобних Ближніх і Дальніх печер* [54, с. 1225]. У Київському енциклопедичному довіднику згадуються розписи І. Їжакевича в Трапезній та Всіхсвятській (разом з учнями) церквах, як остання спроба підняти рівень Лаврської художньої майстерні [81, с. 342].

У своїх спогадах «Після війни...» професор М. Селівачов повідомляє, які композиції (відповідно до рапорту 1905 р.) доручалось виконати учням

іконописної школи: «...1) *Р. Шуришинов – Спас у головному куполі; 2) Єфрем Судомора – архімандрит Стефан у вітлярній ніші й орнаменти над сходами; 8) Микола Висоцький – Антоній і Феодосій; 11) Єпіфаній Хоменський – св. кн. Володимир; 12) Олександр Павленко – Нестор-літописець і Лука економ; 13) Володимир Поварницький – Агапіт і Доміан; 15) Яків Савченко – Іоанн Многостраждальний, Мойсей Угрин; 16) Симеон Андреев – Антип і Григорій; 18) Аласисон Попович – Андрей Первозваний, Марк гробоконатель...» [183, с. 161].*

Про творчість І. Їжакевича після роботи в Лаврі відомо мало, попри велику кількість розвідок, які висвітлюють окремі факти з різних періодів життя. Ми не зупинятимемось детально на світських творах, зважаючи, що вони не входять до теми нашого дослідження, однак ця тема також потребує ґрунтовних досліджень. Зазначимо, що перша спроба скласти перелік світських творів митця радянського періоду зроблена Л. Владичем [23, с. 90–106]. Втім, наразі існує потреба уточнень, доповнень та більш сучасного погляду на спадок І. Їжакевича. Далі намагатимемось проаналізувати розрізнену інформацію стосовно сакральної творчості митця після його діяльності в Києво-Печерській лаврі.

Наприклад, є відомості, що у 1906 р. І. Їжакевич почав розписувати Свято-Покровську церкву Покровського монастиря. Цікаво, що І. Їжакевич створив етюд із зображенням Покровського жіночого монастиря (м. Київ, 1910 р.) для серії листівок «Види Києва» (іл. 1, 2). Також до робіт І. Їжакевича дорадянського періоду в Києві відносять Троїцький собор Іонінського монастиря (розписи не збереглися – були записані наново), Георгіївську (зруйнована 1934 р.) та Борисоглібську церкву (знищена в 1930-х роках).

Про Борисоглібський храм на київському Подолі відомо, що він був зведений наприкінці XVII ст. в стилі українського бароко. Розписи початку XVIII-го ст. були виконані київськими художниками Федором Каменським та Василем Романовичем (пошкоджені під час пожежі 1811 р.). Саме з роботи по розписах Борисоглібської церкви почалась дружба між І. Їжакевичем та отцем

Михайлом Єдлінським. Про цей стінопис І. Їжакевича відомо, що він не лишився непоміченим сучасниками: *«Відомий історик, професор Київської Духовної Академії М.І. Петров присвятив цій темі окремий реферат: «О новой стенописи киево-подольской Рождество-Предтеченской (Борисоглебской) церкви», який прочитав на зібранні Церковно-Археологічного товариства 13 листопада 1910 року»* [138, с. 295].

Георгіївська церква була зведена поблизу Софійського собору у XVIII столітті. Авторство І. Їжакевича було підтверджено у путівнику «Київ» 1917 року Костем Шероцьким, який також зазначив, що митець використав в орнаменталії храму українські народні мотиви [244, с. 25].

До іконописних творів І. Їжакевича в Києві також можна віднести ікони з іконостаса домової церкви митрополичої резиденції (пізніше – Патріархії УПЦ КП). Припускаємо, що більшість ікон іконостаса написані І. Їжакевичем (іл. 9), окрім декількох ікон. Більш детально це буде розглянуто у наступному розділі.

Побіжно зупинимось на версіях з інтернет-джерел, що поки не знайшли підтвердження. Існують відомості про розписи І. Їжакевичем Брянської (Свято-Миколаївської) церкви в Катеринославі, сьогочасному Дніпрі [19]. Церкву було збудовано в 1913–1915 рр. за проектом архітекторів Г. Туровця з Полтавської губернії та петербурзького архітектора Є. І. Костянтиновича (іл. 24). Іконостас вітваря в стилі Б. Растреллі виконали майстри відомої петербурзької майстерні Абросимова [110]. Відомо, що в радянські часи в Брянській церкві, як в більшості храмів, за радянською традицією був склад, а також Будинок піонерів та спортивна школа; після 1980 р. собор використовувався як Будинок органної та камерної музики (іл. 25). Нині (з 2010 р.) в ній співіснують Будинок органної та камерної музики та діючий храм УПЦ (РП). На жаль, не маємо інформації, куди передані ікони та яка доля розписів, що були в храмі. Втім, окремі світлини загального вигляду іконостаса та храму тих часів збереглись (іл. 22, 23). Існує й інша версія, що живописні роботи виконав учень І. Рєпіна, художник Михайло Іванов [110].

Втім, достеменно відомо, що декількома роками раніше, в 1909 р. І. Їжакевичем разом з учнями в Катеринославі було виконано розписи Свято-Троїцького собору. В 1950-х роках їх було поновлено, на жаль, сучасний їх вигляд досить віддалено нагадує, що колись на їх місці були розписи І. Їжакевича [181].

Інформація про роботу митця в Золотоверхому Свято-Василівському храмі в Овручі (разом з М. Реріхом та К. Петровим-Водкіним) [192, с. 91] не має підтвердження, втім, відомо, що в 1908–1909 р. архітектор О. Щусєв створив проєкт реставрації зруйнованого храму, який успішно було втілено. За даними авторів розвідки, інтер'єр розписували відомі художники: К. С. Петров-Водкін, О. П. Блазнов, Ф. К. Волков, Б. Н. Максимов [147]. Зважаючи на давню дружбу І. Їжакевича та О. Щусєва, така версія, хоча й не знаходить підтвердження, проте, має підстави на існування.

До сакральних робіт І. Їжакевича дорадянського періоду також можна віднести храм на Луганщині, про який згадує в своїй статті внучатий племінник митця Н. Кочережко: *«Перед тим, як розпочати розписи собору в Катеринодарі, розписував храм на Луганщині....»*. Також дослідник повідомляє про знаходження в №11 Ниви за 1911 р. кольорового малюнку постаті ангела, яка, вочевидь, може бути зображенням з храму на Луганщині [105].

На жаль, більш достеменної інформації про цей храм немає. Однак, в №11 журналу «Нива» за 1911 р. ми дійсно виявили зображення ангела, про якого говорить Н. Кочережко (іл. 26). Враховуючи, що до журналу І. Їжакевич, як правило, подавав світські твори, а сакральні твори митця, які з'являлись на сторінках журналу, найчастіше були автотипіями із зображенням виконаних іконописцем розписів, вважаємо автотипії журналу «Нива» дійсно цінним матеріалом, що може бути корисними в подальших дослідженнях сакральної творчості митця.

Ще однією відомою роботою І. Їжакевича, до якої він також залучив учнів, були розписи та ікони для церкви Святого Георгія в с. Пляшевій

Рівненської області. Церкву спроектував учень О. Щусева – архітектор В. Максимов. Роботи з розпису церкви було розпочато в 1911 р., тривали вони до 1914 р., втім, їх завершенню завадила Перша світова війна (іл. 7, 8). Відомо, що І. Їжакевич виконав велику композицію «Голгофа» в тимпані на фасаді храму та ікони в іконостасі під нею (наразі замість них знаходяться копії, а оригінали були занесені всередину – так повідомляє краєзнавиця Г. Залуцька [49]).

Також І. Їжакевич виконав картини на мідних пластинах на історичну тему Берестецької битви, що були розміщені в нішах мурованої огорожі храму [49] (іл. 4). Про їх вивезення в 1915 р. австрійськими військовими до м. Відень свідчать архівні джерела. В листі протоієрея Йосифа Івановича Романюка до І. С. Їжакевича від 22.09.1951 р. той згадує вивезені картини І. Їжакевича [286, спр. 273, арк. 29]. На картині невідомого майстра можна побачити, як виглядав комплекс до подій Першої світової війни (іл. 3). І. Їжакевичем на кількох шматках оцинкованої бляхи, прикріпленої на фасад, було виконано композицію «Голгофа» (іл. 5). Надалі її планувалось замінити на мозаїчне зображення. Як свідчать джерела, ікони внутрішнього іконостаса теж писав І. Їжакевич [6, с. 28].

Також, за дослідженням І. Дундяк, І. Їжакевичем були виконано стінописи на огорожі хорів центрального приділу храму та зовнішнього іконостаса [293, с. 189]. Повідомляє І. Дундяк про те, хто саме реставрував означені розписи І. Їжакевича в Георгіївському храмі: *«У радянський час ченці не полишали праці, і в 1957–1958 рр., стараннями архімандрита Антонія було виконано розписи Георгіївського храму, а також відремонтовано всі споруди монастиря. Власне, тоді й запросили О. Корецького до реставрації розписів та ікон І. Їжакевича у храм»* [293, с. 188–189].

Втім, за даними головної архітекторки інституту «УКРНДІПРОЕКТРЕСТАВРАЦІЯ» – Л. Цяук, офіційна реставрація живопису була одна у 1971 р. [132]. Отже, судячи з повідомлення І. Дундяк, поновлення О. Корецького відбулись під час виконання ним власних розписів у 1957 –

1958 рр. Водночас реставратори-дослідники О. Рішняк й О. Садова (співробітники інституту УКРЗАХІДПРОЕКТРЕСТАВРАЦІЯ) вказують, з посиланням на архівну документацію, що реставрація здійснювалась у 1958, 1972 та 2001 рр. [170, с. 122].

Зараз стан збереження розпису «Голгофа» на фасаді є аварійним та вимагає негайних консерваційних заходів (іл. 6). На думку О. Рішняка та О. Садової, причиною цього є незадовільний зв'язок олійного ґрунту з цинковими пластинами, які є основою твору [170, с. 122]. Ґрунтовних наукових досліджень та негайних консерваційних заходів вимагають також й інші твори храму.

Є відомості, що І. Їжакевич та Ф. Коновалюк малювали пейзажі в Пущі-Водиці [153]. Можливо, що десь збереглись етюди із зображенням Свято-Серафимівського храму в Пущі-Водиці. В повідомленнях таких науковців як О. Сторчай [192, с. 91] та Д. Назаренко [138, с. 305] містяться згадки про наявність в храмі ікон, ймовірно, писаних І. Їжакевичем. Ми також підтверджуємо в декількох з них схожість з манерою митця, що буде розглянуто далі.

До вірогідних робіт І. Їжакевича в джерелах відносять ікони храму Вознесіння Господнього на Деміївці [138, с. 306].

Як зазначає дослідник Д. Назаренко, *«На початку 1960-х років по Києву та околицях, як і по Україні загалом, було закрито й зруйновано чимало храмів. Це, зокрема, Троїцька, Феодосіївська, Живоносного джерела, Микільська церкви. Там могли бути роботи Івана Сидоровича, і невідомо, яка їх доля спіткала»* [139, с. 112]. Тож попереду перед науковцями України стоїть цікава та нелегка задача. Як світська, так і сакральна творчість митця потребує подальших, більш ґрунтовних досліджень з перспективою створення каталогу-резоне його творів.

Слід підкреслити, що І. Їжакевича високо цінували не лише колеги по цеху, а й інші діячі культури, мистецтва та науки, з багатьма він мав товариські стосунки [105]. Відомо, що І. Їжакевич мав приятні стосунки з родиною

Прахових. А. Прахов та М. Прахов з повагою ставились до творчості митця, про що говорять їх лист та спогади М. Прахова про І. Їжакевича [282, 283]. Також, в листах до доньки М. Мурашка – О. Язевої М. Прахов серед іншого згадує часи Другої світової війни, як під час обстрілів Києва він вирішив навідати своїх знайомих – І. С. Їжакевича та Ф. С. Красицького, що мешкали на Куренівці [189, с. 95].

Як зазначав Н. Кочережко, художник мав товариські стосунки з відомим дослідником Запорізької Січі – Д. І. Яворницьким, з яким вони їздили в експедиційні розвідки з метою вивчення української культури. Відомо також, що І. Їжакевич виконував ілюстрації до популярних курсів з історії України [139, с. 85]. У будинку І. Їжакевича бували М. Лисенко, Леся Українка, М. Нестеров, Остап Вишня, Гнат Юра, В. Касіян та багато інших визначних діячів культури [139, с. 85]. Художник мав товариські стосунки з М. Заньковецькою [242].

2.2. Стилiстичнi особливостi живописної спадщини І. Їжакевича

Важливим завданням у вивченні доробку будь-якого митця є аналіз образно-стилiстичної трансформації його творчості крізь призму соціально-історичних впливів сучасної йому епохи. Особливо це стосується творчих особистостей, що жили й працювали на зламі історичних епох та під час соціальних потрясінь.

Так, відомо, що через ідеологічні перепони іконопису в СРСР формально не існувало, проте останнім часом з'являється все більше свідчень прихованого буття сакрального мистецтва. Відома дослідниця релігійного мистецтва ХХ ст. І. Дундяк відзначає, що, попри неофіційне існування в тоталітарних умовах, сакральне мистецтво так і не зазнало розвитку. *«У церковному мистецтві Радянської України домінують процеси латентного функціонування та збереження і майже відсутні процеси трансформації та відродження»* [293, с. 2]. У радянський період більшість іконописців продовжувала працювати в академічній манері. Академізм подобався

замовникам (священникам), а іконопис як вид мистецтва завжди залежав від них. *«Космополітичний «солодкавий» академізм, як найпоширеніша стилістика монументального живопису того періоду, походив, передовсім, від уподобань священників. При цьому виявлено, що зразком для наслідування (розписи, іконостасні ікони) для багатьох храмів, зокрема київських, стали пам'ятки Володимирського собору (поліхромія Покровського храму на Пріорці у Києві в 1950-ті рр., іконостас церкви Св. Макарія тощо)» [293, с. 4].*

У висловлюванні І.Дундяк відзначено факт використання як зразків для наслідування в академічному іконописі розписів Володимирського собору, виконаних в стилістиці *російського модерну*. Ми цілком погоджуємось з висновком науковиці, адже *«російський модерн Васнецова»*, не зважаючи на активне використання авторами розписів Володимирського собору атрибутів модерну (національної стилістики, стилізації форми, декоративних елементів), багато в чому продовжує традицію академізму.

Ймовірно, саме через стилістичну близькість до академізму та точну відповідність смаковим уподобанням царської родини (яка виконувала функцію пропаганди в Російській імперії не менше, ніж *«метод соціалістичного реалізму»* в СРСР), означені розписи отримали таку популярність в середовищі церковних замовників. Дійсно, розписи Володимирського собору надовго лишались в сакральному мистецтві зразками, що повторювались в іконописі та безлічі однотипних розписів у храмах багатьох міст України та усього слов'янського православ'я.

Однак на поч. ХХ ст. сакральний живопис, що довго існував в жорстких рамках, зміг досягти майже такої ж свободи вираження (іконографічної, стилістичної, технічної), як і станковий живопис.

На період останньої чверті ХІХ – першої чверті ХХ ст. припадає розквіт стилю *модерн*. В різних країнах він мав свою назву та національні особливості. На теренах України відмічають дві головні лінії його розвитку – західна та східна. До західної належить *львівська сецесія*, сформована під впливом західноєвропейських тенденцій. Раніше вважали, що на модерн

Наддніпрянської та Східної України мав більший вплив так званий *російський модерн* через безпосередню приналежність цих територій до Російської імперії. Втім, сучасні дослідники виявляють не таку однозначність у визначенні шкіл та течій українського модерну.

Нас зацікавили висновки Ю.Івашко стосовно того, що вплив західноєвропейської та російської шкіл не мав вирішального значення. Український модерн мав свої особливості, однією з яких, на думку дослідниці, є багатство течій [61, с. 298]. Так, Ю. Івашко застосовує стосовно української архітектури в стилістиці модерн три головні течії: *декоративна, національно-романтична, раціоналістична* [62, с. 64]. Саме національно-романтичний напрям модерну називають терміном «*український модерн*» [61, с. 294].

Важливою особливістю українського модерну, що яскраво проявилась у творчості І. Їжакевича, є надзвичайна позитивність (доброта) образів – як в сакральних, так і у світських творах. Ю. Івашко стосовно образів доби модерну на будинках Києва відзначає притаманний їм оптимістичний характер [62, с. 65]. Ця особливість в цілому характеризує українське мистецтво. Варто лише згадати «добрі обличчя» образів святих на іконах українського бароко. Подібними надзвичайно теплими та добрими очима дивляться на нас святі з ікон та розписів І. Їжакевича.

І. Їжакевич широко відомий своїми роботами в Києво-Печерській Лаврі, а його іконопис часто асоціюється в суспільстві лише з російським модерном. Подібний стереотип міг виникнути через відсутність досліджень іконопису митця пізнього (радянського) періоду. На нашу думку, стиль модерн вплинув на розвиток стилістики сакральних і світських творів раннього періоду, однак стверджувати його вплив на твори радянського періоду не є коректним. Стиль втратив свою новизну, окрім того, модерн не вписувався в політичну доктрину СРСР.

Модерн є стилем, в якому нерідко форма превалює над змістом. Лише в творчості окремих художників мистецтвознавці відзначають глибину духовних переживань або філософську ідею. Від останнього Великого стилю

І. Їжакевич запозичив творчу розкутість, технічну сміливість, певні риси узагальнення форми; водночас заглибленість І. Їжакевича в психологічний образ зображуваних ним персонажів наближує його творчість до реалістичного та романтичного напрямів.

Далекий він і від декадентських настроїв, що були доволі поширеними серед митців межі ХІХ–ХХ ст. В його творах цього періоду відчувається «замилваність» типажми українців, лірикою повсякденного українського сільського життя, як в станкових, так і в сакральних його творах. До прикладу, дослідниця О. Пітателева відзначає надзвичайну психологічність образів святих у розписах І. Їжакевича лаврської Трапезної палати [160, с. 110]. Аналогічний підхід спостерігається і в усій творчості, аж до середини ХХ століття.

Таким чином, не естетизм і відстороненість («*мистецтво заради мистецтва*»), а узагальнені психологічні портрети, що розкривають сутність українського образу (типу), пронизують все творче надбання митця. Це зближує живописний спадок І. Їжакевича з творчістю Т. Шевченка та українського національного романтизму. Подібна позиція проявляє в ньому справжню духовну людину – іконописця, в якому внутрішнє превалує над зовнішнім.

Для І. Їжакевича важливим завданням було встановити зв'язок з персонажем, що зображувався, «вдихнути» в образи святих реальне життя, а не відсторонену «потойбічну» красу. Глядач відчуває особливу заглибленість у внутрішній світ персонажа, через лагідний вираз обличчя, через великі сумні «людяні» очі, що викликають співпереживання. Такий прийом вдавався І. Їжакевичу не випадково – художник малював парафіян Києво-Печерської лаври [245, с. 93] чи образи-спогади з рідних його серцю людей. Подібна заглибленість у внутрішній світ персонажа виникає лише при близькому особистому знайомстві. До кожного з них І. Їжакевич мав реальне відношення, що допомагало йому створювати образи живі, близькі до глядача, на противагу відстороненим академічним іконам, з типовими усереднено-узагальненими

образами та композиційним рішенням. Наголосимо, що подібних психологізму та доброти не зустрічаємо в іконах, створених у стилістиці так званого російського модерна, який традиційно нав'язують раннім сакральним творам І. Їжакевича в Києво-Печерській Лаврі.

Витоки ж *українського модерну* І. Їжакевича слід шукати в українському національному романтизмі, яким пронизана творчість багатьох українських митців кін. XIX – поч. XX ст. Відомо, що мистецтвознавці відзначають появу романтизму на теренах України на поч. XIX ст.; для нього характерне ідеалістичне ставлення до історичного минулого. На території України, для якої проблема відсутності власної державності була однією з найбільшочіших, романтизм став особливо близьким стилем, який, поступово трансформуючись, вкарбувався в її мистецьке тло. Численні митці будуть працювати в стилістиці українського романтизму і у наступні історичні епохи, через багато років після появи романтизму на теренах України.

Поява ж романтичних тенденцій наприкінці XIX ст. була обумовлена зацікавленням українською тематикою, а особливо – добою козаччини. Сприяв цьому й образ Т. Шевченка, його творчість, яка відкрила для мистецьких кіл Російської імперії українську культуру. Саме мода на українську тематику забезпечила молодого українського художника І. Їжакевича роботою в часи навчання в ІАМ та пізніше, а його графічні твори для журналів «Нива» принесли йому популярність.

Дослідники свідчать – І. Їжакевич був палким прихильником творчості Т. Г. Шевченка. Тож не дивно, що образ Т. Шевченка надихав митця протягом всього життя. Спільне можна побачити й в живописних творах двох художників – це м'яка хвилеподібна лінія силуетів, особливість зображення людських постатей Т. Шевченком (іл. 55) та І. Їжакевичем (в ранніх графічних творах до журналів «Живописное обозрение», «Нива») – приземкуватими, невеликого зросту, з великими головами та кінцівками (іл. 46, 48–53). Такий підхід, на наш погляд, ідентифікує цих персонажів із українським бароко та особливо народним живописом (приміром, образами «Козака Мамая» та

творами К.Трутовського (іл. 54), Л.Жемчужникова, О.Сластіона та ін.). Підтверджує це припущення (стосовно творчості І. Їжакевича) опубліковані в журналі «Живописное обозрение» (в межах одного часового проміжку) графічні твори митця, в яких використовується зовсім інша стилістика та класичні пропорції людських постатей (іл. 47, 56–60).

Що стосується стилістики графічних творів до «Ниви», виконаних з малюнків І. Їжакевича, то ранні його графічні роботи створені в реалістичній манері в поєднанні з селянським романтизмом («український бідермаєр») (1889–1894 рр.) (іл. 46, 49, 51, 52); твори середнього періоду – тяжіють до реалізму (1894–1904 рр.) (іл. 56–58); в пізніх вже відчувається вплив стилю модерн (1904–1918 рр.) (іл. 32, 37, 38, 62). Таким чином, можна підсумувати, що малюнки І. Їжакевича для журналу «Нива» пройшли всі етапи розвитку *романтичного* мистецтва.

Завдяки ілюстраціям з журналу «Нива» ми зараз можемо частково уявити, як саме виглядали створені І. Їжакевичем розписи для означених храмів (іл. 26, 32, 61). Н. Кочережко в одній зі своїх статей наголошує на необхідності пошуку аналога постаті ангела з різдвяної обкладинки журналу «Нива» № 51 за 1911 р. серед розписів церков на Луганщині, де в цей час, ймовірно, працював І. Їжакевич [105]. Отже, аналіз сакральних зображень із журналу «Нива» може допомогти скласти враження про стилістику сакральних творів митця поч. ХХ ст. (іл. 5, 32, 37, 38, 42, 62).

І. Їжакевич, попри всю скромність його образу як людини, є яскравим *митцем-універсалом*. Його творчі пошуки проявилися в книжковій графіці, станковому живописі, в іконописі, сакральному монументальному мистецтві, у створенні декоративних та реалістичних панно для радянських установ. Ця властивість художника може бути пов'язана з *синтетизмом* доби модерну, під впливом якого розвивалась його творчість. Митці модерну створювали універсальний образ, який легко можна було перенести з одного виду образотворчого мистецтва до іншого.

Тож не дивно, що сакральні твори І. Їжакевича поч. ХХ ст. органічно прикрашають сторінки «Ниви» (часто титульні). Релігійні та світські образи до журналу стають матеріалом для створення церковних розписів для храмів (іл. 32–34, 42–45, 61–63). Так композиція розпису Трапезної церкви «Різдво» прикрашає різдвяну обкладинку журналу Нива за 1913 р. (іл. 26). А в іконописних образах художника часто впізнаються українські типажі, схожі на селян з його графічних та станкових творів, присвячених українській тематиці.

Також ця образна універсальність в І. Їжакевича є органічною для всієї його творчості. В цьому контексті, аналізуючи сакральні твори І. Їжакевича 1940–1950-х років, не зайвим буде порівняти їх зі світськими творами художника цього періоду: вони, безумовно, співіносяться з його ілюстративними та станковими творами. Цікаво також, що саме 1939 р. вийшов друком «Кобзар», ілюстрований І. Їжакевичем, а вже в 1948 р. І. Їжакевич разом з Ф. Коновалюком створює ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського. Тож, майже одночасно, І. Їжакевич працює над іконами для київських храмів та ілюстраціями до творів відомих класиків, що також не можна не враховувати [83, с. 46].

І. Їжакевич, надихнувшись «розкутістю» модерну, знайшов свою індивідуальність та продовжив працювати на засадах реалізму. Однак відголос «останнього великого стилю» з його романтичними тенденціями помітний і в його пізніших роботах.

Саме *творче* (небайдуже) ставлення І. Їжакевича до своєї справи відрізняє його іконописний доробок від творів пересічних іконописців-виконавців. І. Їжакевич доволі негативно ставився і до творчості професійних відомих художників, що працювали в стилістиці салонного академізму – В. Шиденко розповідає про прихильне ставлення учнів живописної школи до І. Їжакевича: *«Він імпував своїм критичним настроєм, негативним відношенням до солодкуватого живопису професора В. П. Верещагіна...»* [245, с. 88].

В. Шиденко зазначає, що І. Їжакевич не любив згадувати про свою роботу в Києво-Печерській лаврі: *«Вважалось негідним підкреслювати прямий зв'язок з монастирем або релігійним мистецтвом, релігійною тематикою або направленістю його творчості, навіть протягом нетривалого часу»* [245, с. 78]. Враховуючи важливість релігійного мистецтва та взагалі релігії для І. Їжакевича, стає зрозумілим, наскільки вимушено подвійним було творче життя митця, а факт створення І. Їжакевичем ікон для київських храмів остаточно доводить вірність митця сакральному мистецтву та неприйняття ним офіційної ідеології атеїзму.

З 1930-х роках єдиним дозволеним творчим стилем стає *«метод соціалістичного реалізму»* [66, с. 286]. На той час І. Їжакевич вже був митцем поважного віку, тож йому (за незначним виключенням) вдалося уникнути впливу радянської ідеології у своїй творчості: графіка І. Їжакевича вирізнялась яскравими українськими рисами, а станкові твори митця стилістично несли в собі відбиток минулої епохи (романтичної та реалістичної течій кін. ХІХ ст.). На реалізмі І. Їжакевича наголошували радянські мистецтвознавці: *«Заслуга І. Їжакевича ще й в тому, що він навіть у час декадентського занепаду залишався вірним реалістичним традиціям, доніс їх до Великого Жовтня і тим самим став основоположником радянської реалістичної графіки на Україні»* [83, с. 14]. Подібне трактування з ідеологічним навіюванням є своєрідною перепусткою, в іншому випадку ця невеличка книжечка М. Ковалевської про творчість І. Їжакевича не була б видана.

В контексті реалізму необхідно також згадати *Товариство пересувних виставок*, що не могло не вплинути на творчість митця, зважаючи на його навчання в студії М. Мурашка, який активно підтримував діяльність Товариства, а також співпрацю І. Їжакевича з журналом «Нива», в якому часто друкувались твори з виставок Товариства.

А. Жаборюк стосовно впливу руху пересувних виставок на українських митців зазначає: *«Поділяючи ідейно-естетичні принципи передвижників, митці основну свою увагу спрямовували на відображення життя і побуту*

рідного народу; українські жанристи спирались у своїй творчості на традиції національного мистецтва, на здобутки художників попередньої доби, а тому з їхніх творів перед нами постає сама Україна з її природою, працелюбним народом, щоденними турботами» [46, с. 25].

На нашу думку, найбільше рух пересувних виставок вплинув на твори І. Їжакевича до журналу «Нива», особливо ранні, які художник виконував на тематичні замовлення журналу. В більш пізніх творах, в яких митець мав змогу самостійно обирати тематику, з'являються релігійні сюжети; у творах з «україніки» – романтичні сюжети та складніші композиції. Часто в пізніх творах до «Ниви» зустрічаємо поєднання релігійної тематики (Різдво, Пасха) та «україніки» (іл. 64–67, 71). Ці твори виконані з особливим теплом, у них ми вбачаємо прояв українського романтизму.

У творчості І. Їжакевича майже немає творів, що відповідали б критичному реалізму (за незначними виключеннями, приміром, «Пани міняють кріпаків на собак» та «Привели до пана»). Критичний реалізм краще сприймався в радянську добу через те, що він підкреслював ідеологічний курс тоталітарної держави. Тож жоден з радянських мистецтвознавців не наважувався вбачати риси національного романтизму у творах І. Їжакевича, натомість спадок митця трактувався як критичний реалізм.

В цілому серед доробку І. Їжакевича небагато творів, які б передавали радянську дійсність (за незначним винятком творів, присвячених перемозі в Другій світовій війні та деяких ін.). Так, пейзажі І. Їжакевича несуть в собі ностальгічне замилювання природою, в них ми не знаходимо реальних людей чи елементів сучасності. Більшість ілюстрацій митця присвячена творам українських класиків, через які також передається ностальгія за українською минушиною. Відсутність подібних «сучасних» творів може свідчити про внутрішнє неприйняття реальності І. Їжакевичем та тяжіння до минулої епохи, в якому лишився його *«ліричний герой»*.

Отже, сакральне мистецтво радянських часів, до якого відносимо іконопис І. Їжакевича 1940–1950-х рр. в київських храмах, було

віддзеркаленням набутого в попередній період досвіду та існувало в межах тих стилістичних напрямів, що були сформовані на поч. ХХ ст. Втім, аналізуючи іконопис І. Їжакевича, ми розуміємо, що певний стилістичний розвиток все ж таки відбувся, хоча він радше може бути віднесений до остаточного формування власного неповторного стилю та творчого методу. Особливого ж розвитку зазнала живописна манера митця, яка саме в пізніх творах досягла найбільшого технічного вивільнення (про що йтиметься в наступних розділах).

2.3. Особливості творчого методу І. Їжакевича

І. Їжакевич відчув та адаптував під власний стиль як особливості національного романтизму, так і здобутки наступного за часом стилю модерн. При цьому художника більше цікавили суто технічні особливості модерну. Вплив романтизму ми вбачаємо в колориті митця, якому притаманне часте використання (як в станкових, так і в сакральних творах) насичених рожевих, фіолетових та помаранчевих кольорів – кольорів заходу та сходу сонця. Треба зазначити, що І.Їжакевич володів рідкісним талантом живописця-колориста, що є очевидним у творах, які не зазнали пізніших втручань та видозмін.

Іконопис І. Їжакевича, особливо «радянського» періоду, цікавий, скоріше, оригінальною манерою виконання, ніж креативністю стилістичних рішень, що не викликає подиву, зважаючи на умови тоталітарного режиму. У технічному відношенні І. Їжакевич, як митець, чітко творче надбання об'єднувало мистецькі традиції двох століть, дотримувався «золотої середини».

Твори І. Їжакевича поч. ХХ ст. (Трапезна церква Києво-Печерської лаври) виконані в манері, більш звичній для тодішнього сакрального живопису. В них простежується застосування гризайльного підмальовку, поверх якого в достатньо стриманій кольоровій гаммі виконувався основний пропис. При цьому зображення обличчя виконані в майже локальному кольорі, без живописного розмаїття. Розписи І. Їжакевича в Трапезній церкві являють собою зразок неовізантизму, з притаманною йому герметизацією форми при

збереженні цілісності локальної великої плями. В цьому випадку важливим є композиційне та колірне вирішення загальних плям та відношення їх між собою.

Обраний підхід є прикладом високої кваліфікації митця, адже він цілком враховує закони монументального мистецтва, яке виявляє гармонію в цілісності загальних плям та в чіткій композиції. Проте, і в станкових творах, зокрема, в іконах І. Їжакевича, виконаних в цей же період часу для Трапезної церкви, бачимо ще достатньо стриманий колорит та відсутність живої живописної манери, що з'явиться в його сакральних творах у сер. ХХ ст.

Загалом у творчості І. Їжакевича в період поч. ХХ ст. гризайль відіграє велике значення. Майже лише за допомогою техніки гризайлі написані два твори поч. ХХ ст. з колекції «Ukrainian museum». Вони написані мінімальними засобами та мають підпис І. Їжакевича. Проте, на нашу думку, ймовірно, ці твори є копіями-підробками з оригінальних творів І. Їжакевича. На жаль, місцезнаходження оригінальних зразків наразі невідомо, тому ці копії є дуже цінним матеріалом (іл. 68, 69).

Проте в іконах, створених для київських храмів у сер. ХХ ст., вже простежується вплив та адаптування новацій європейського живопису першої половини ХХ століття. І хоча митець також застосовує гризайльний підмальовок, однак над основним багатоколірним прописом він працює зовсім інакше – вільно, застосовуючи доволі пастозне письмо *alla prima*, складні колористичні поєднання додаткових кольорів, а разом з тим для підкреслення певних деталей використовує і відкриті, більш звучні кольори. Проте найголовніше, що відрізняє ікони середини ХХ ст., – це використання світлішої колірної гамми (більш детально про особливості манери митця йтиметься в наступному розділі).

В джерелах часто зустрічаємо інформацію про авторські повторення власних творів, що було притаманне І. Їжакевичу. Наприклад, А. Татарин повідомляє, що перший варіант картини «Право першої ночі» (полотно, олія, 1939 р.) знаходиться у Національному музеї ім. Тараса Шевченка (м. Київ), а

другий був написаний І. Їжакевичем разом з Ф. Коновалюком для Канівського музею Шевченка в повоєнний час [195].

Вважаємо, що думка про схильність І. Їжакевича до точних повторень (авторських копій) власних робіт є перебільшеною. Скоріше, І. Їжакевич виконував твори, подібні за іконографією, сюжетом чи типами зображених персонажів, однак вони ніколи достеменно не повторювались, отже, їх слід віднести до *авторських варіантів* першотвору.

Втім, іноді в І. Їжакевича зустрічаються певні сюжети, які, набувши популярності ще на поч. ХХ ст., могли повторюватись декілька разів. Наприклад, відомий в багатьох варіантах сюжет «Мама йде»: 1898 р.; цинкова пластина, олія; Національний художній музей України; 1907 р.; полотно, олія; Національний музей ім. Андрія Шептицького; м. Львів; 1926 р. з приватної збірки (іл. 70, 75, 77), – усі вони мають певні відмінності, тому можуть бути віднесені до авторських варіантів чи версій. Також при атрибуції подібних творів слід враховувати їх популярність, тому копії, виконані іншими майстрами, можуть помилково відносити до спадку І.Їжакевича (іл. 76).

У контексті звернення митця до образів конкретних людей з рідного йому сільського середовища у світському та сакральному мистецтві, припускаємо, що дівчинка та хлопчик з композиції «Мама йде» – це родичі іконописця, можливо, молодші брати та сестри. Цікаво, що цей самий образ хлопчика упізнається в багатьох творах І. Їжакевича (іл. 71, 72, 77); з тих, що опубліковані в журналі «Нива» №3 за 1894 р., дізнаємося можливе ім'я хлопчика – «Ваня сміється», «Ваня плаче» (іл. 72).

Ми також не виявили точних повторів серед іконописних творів І. Їжакевича. Наприклад, створені приблизно в один період часу три ікони Богоматері з іконографією «Несподівана радість» в Покровському храмі на Пріорці, Макаріївському на Татарці в Києві та в храмі Серафима Саровського в Пущі-Водиці (іл. 27, 30, 31) містять схожі типи образів, однак мають різні композиції. Кожна з них являє собою окремий оригінальний твір.

Питання співавторства І.Їжакевича та іншого художника в одному творі буде детально розглянуто у двох наступних розділах.

І. Їжакевич був митцем художнього, а не ремісничого спрямування. Це особливо актуально для іконопису, що, як і декоративне мистецтво, через своє функціональне призначення та традицію тиражування зразків (особливо у ХХ ст.), не завжди можна вважати самобутнім твором мистецтва. Саме через це, на жаль, оригінальні твори мистецтва часто губляться серед численних відтворень та наслідувань. Творчість І. Їжакевича – яскравий приклад потягу до новаторства, особливо у техніці, що стала виразником його потужного творчого потенціалу та готовності до експериментів. На його прикладі ми бачимо, що творче піднесення може втілюватися не тільки через пошук нових ідей, образів чи новаторство стилю, – його метою може бути і технічна варіативність (манера), особливо якщо розглядати її стосовно іконопису, що довгий час був обмежений канонічністю, іконографічними схемами та технікою виконання. Новаторство Їжакевича-іконописця, на нашу думку, проявилось саме через техніку та манеру виконання, що вирізняє його з-поміж безлічі інших високопрофесійних та не дуже вправних іконописців.

У розвитку сакрального живопису І. Їжакевича (з поч. ХХ – до сер. ХХ ст.) відбулась значна художня трансформація. На нашу думку, їй сприяли численні малюнки та ілюстрації, виконані художником для відомих журналів та літературних творів. Цей рисувальний досвід звільнив митця від художньої законсервованості іконописної (Лаврська іконописна школа) та академічної (ІАМ) шкіл та значно збагатив художніми засобами пізні сакральні твори. (На противагу Академії та Лаврській школі, художня школа М. Мурашка, як і робота у відомих журналах, були ближчими до творчих вподобань І. Їжакевича, – подібну думку митець виразив у автобіографічних спогадах, наданих у 1947 р. для Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології Академії Наук УРСР для написання Б. Бутник-Сіверським енциклопедичної статті до словника «Художники Радянської України» [274]. Архівний документ був опублікований О. Сторчай [192, с. 99–100]).

Непростим завданням є дати стильову характеристику іконопису І. Їжакевича поч. ХХ ст., а особливо «радянським» іконам І. Їжакевича 1940–1950-х рр. При цьому слід враховувати, що не варто уявляти художній стиль як щось в «чистому вигляді», особливо якщо розглядати його крізь призму періоду зі швидкими змінами історичних подій (кін. ХІХ – сер. ХХ ст.). Тож іконопис І. Їжакевича сер. ХХ ст. в храмах Києва та Київщини слід розглядати в контексті власної індивідуальної стилістики митця, яка була сформована під впливом різних стилів та напрямків.

Отже, перше, що необхідно розглянути, – це *стилізація форми* у творчості І. Їжакевича. *Стилізація форми* є основним художнім засобом модерну, що яскраво відрізняє його від попередніх історичних етапів, коли *стилізація* розумілась лише як наслідування стилів інших епох чи майстрів.

Зазначимо, що стилізацію як художній засіб І. Їжакевич опанував досить рано. Це підтверджують ранні твори митця в журналах «Нива» та «Живописное обозрение» (1887–1894 рр.). Як було вже зазначено, фігури в цих творах відрізняються невисоким зростом і міцною будовою тіла, великими кінцівками та головами (іл. 46, 48–53). Спершу складається враження про близькість їх із лубковим живописом, однак вони намальовані на основі академічних правил побудови людської постаті, що в лубкових творах не спостерігається. Отже, подібне рішення пояснюється, певно, бажанням митця передати сільське (провінційне) походження створених ним персонажів – адже в цей час І. Їжакевич переважно малює побутові сцени сільського життя.

Додатково підтверджує дану гіпотезу про навмисну авторську стилізацію наявність в журналах «Живописное обозрение» за 1888 рік двох протилежних типів трактування фігур І. Їжакевичем. Одна з робіт – «Одяг Йосифа, принесений братами до Іакова» – ілюструє біблійну сцену, виконану в класичній академічній манері та з відповідно вірними пропорціями людських постатей (іл. 47), а інші два – звичайну побутову сцену «В приймальні у необхідної людини» (іл. 48) та сюжет з роману А. Толстого «Князь Срібний»

– «Викрадення Олени Морозової» (іл. 49). Дві останні є прикладом стилізації, з невисокими фігурами, великими кінцівками та головами.

Зовсім іншою є стилізація в більш пізніх творах до «Ниви» (1904–1918 рр.) – на них звичайні селяни вже не виглядають коротунами, а все більше стають схожими на святих з ікон І. Їжакевича (їхні пропорції більш класичні, а обличчя сповнені спокійного благородства та любові). Також в цих творах сильніше відчувається вплив романтизму.

В автотипіях з сакральних творів І. Їжакевича поч. ХХ ст., що друкувалися в «Ниві», прослідковується вплив стилістики модерну та звернення до візантійського мистецтва, що виявився через більш витончені силуети, підкреслено великі очі, в яких відчувається туга та відстороненість від реального світу (іл. 5, 26, 32, 42). Цінними ці автотипії є й тому, що вивчення оригіналів (храмових розписів поч. ХХ ст.), з яких створено ці друковані копії, наразі з різних причин є неможливим. Тож найбільш яскравими прикладами, які збереглись донині, є твори митця в Трапезній та Всіхсвятській церквах НЗКПЛ.

Слід зазначити, що твори в цих двох храмах, всупереч тому, що вони відносяться до одного періоду творчості митця, мають багато відмінного. Так, розписи І. Їжакевича в Трапезній палаті, виконані за проектом архітектора О. Щусева, виглядають ближчими до візантійської та давньоруської традиції стінописів, переосмисленої в стилістиці модерну (іл. 79, 80, 82, 84, 85). Їх образи та колорит більш традиційні. Твори ж у Всіхсвятському храмі виконані спільно І. Їжакевичем та учнями, за задумом та безпосередньому керівництві іконописця. І. Їжакевич відомий своїм тактовним, поважним ставленням до учнів [245, с. 89, 90]. Він з повагою ставився до творчого бачення кожного з учнів, надаючи можливість до самовираження. Ця демократичність виявилась у більш творчо розкутому характері розписів, сміливій стилізації під неовізантизм, що проявилась у прагненні до ще більшої геометризації, графічності та умовності (площинності) рішення образів, в насиченому, однак локальному декоративному рішенні колірних плям (іл. 86–88). Також у

творчості І. Їжакевича вже в період співпраці з Лаврою починає відчуватися властива українському іконопису традиція «олюднення» образів, що проявляється в наданні їх виразам почуттів та емоцій реальних людей, де теплота та життєвість переважають над суворістю та відстороненістю.

В іконах І. Їжакевича 1940–1950-х рр. вже значно менше простежується стилістика неовізантизму та модерну. Образи святих на означених іконах І. Їжакевич створює під впливом своїх вражень від сучасників. Ці твори остаточно підтверджують *національно-гуманістичне* спрямування творчості митця, що проявилось у чуйному ставленні до образу звичайної людини, відтворення її внутрішньої краси, в життєствердному, оптимістичному загальному настрої (іл. 172, 213–215).

Серед художніх засобів, якими користується І. Їжакевич, розглянемо *особливості будови форми, художнього відбору та композиції*.

Візуальні способи зображення форми є різними. Традиційний спосіб – це метод *тональної* побудови, при якому враховуються особливості (закони) тіні та світла, та, в залежності від відношень їх між собою, передається форма об'єкта. Другий – метод *умовної* побудови форми, – складніший та такий, що вимагає професійної художньої підготовки. Його особливістю є умовне сприйняття *світлотіні*.

Активне застосування умовної побудови форми простежується з доби модерну. Поштовхом до виникнення цього розуміння, застосування його в живописі, – послугувало японське мистецтво з його мінімалізмом і цільністю графічної локальної плями. Так, О. Лагутенко стосовно художніх особливостей творів графіки поч. ХХ ст. пише: *«Саме тоді декоративізм і символістська багатозначність проникають у саму структуру художнього образу. У графічних пластичних засобах культивується лінія і лаконічна кольорова або чорна пляма на білому папері»* [119, с. 11].

З доби модерну митцями використовувались обидва методи побудови форми. Однак саме в цей період вперше умовний метод побудови став превалювати над тональним – тональна візуалізація об'єкта стає менш

важливою, ніж його умовне відтворення (за допомогою лінії чи плями). Іноді тональною розробкою відверто нехтують, використовуючи виключно *лінію* – в графіці або *пляму* – в живописі.

В живописі, окрім краси силуетів, важливою стає побудова форми за допомогою відношень кольорових (тепло-холодних) плям між собою (новації, що їх привніс в мистецтво імпресіонізм). Вперше важливим виступає цілісність великої плями (предмету зображення), зображення її наповнення (деталізація) стає більш м'якою та декоративною. Художники вже не намагаються точно передати натуру, а створюють її образ, беручи лише те, що вважають головним.

Цієї примхливої «модерної» стилізації форми в чистому вигляді немає у творах І. Їжакевича ані поч. ХХ ст., ані «радянського» періоду. І. Їжакевич, опанувавши в ранній сакральній творчості технічні та стилістичні нововведення доби модерну, в іконах 1940–1950-х рр. повертається до притаманного його творчості поєднання тонального та лінійного способів побудови форми. Надзвичайно важливим елементом зображення постає детальний *підготовчий малюнок* м'яким графітним олівцем, з моделюванням об'єму та прокладанням тінювих ділянок. На наступних етапах роботи фарбами окремі деталі цього підготовчого малюнку активно залучені у формуванні зображення, залишаючись видимими. У живописному прописі більш тонально проробленими виглядають семантично важливі частини (лики, руки, ноги) та більш умовно (формально) написаними є решта частин постатей (одяг, крила святих). (Подібним прийомом, але в більш декоративному втіленні, користувався Г. Клімт). Так одяг святих, написаний І. Їжакевичем, відрізняється м'якою, майже непомітною деталізацією, для художника більш важливим є збереження локальної тональної плями, а не детальна розробка. Цей підхід вигідно підкреслював витончену тональну деталізацію ликів та рук (іл. 67, 172, 214, 215).

Різниця в написанні головних та другорядних фрагментів проявляється і в живописній манері митця. Головні образи написані ретельно, в декілька

сеансів, в більш класичній живописній манері, із ретельним опрацюванням деталей; другорядні виконані в пастозній манері, іноді *alla prima*.

Відбір об'єктів зображення на головні та другорядні є традиційним художнім засобом. І. Їжакевич вправно володів ним, особливо в пізній період творчості. Цікаво з цієї точки зору варто розглянути одну з його перших відомих сакральних композицій «Богоматір Оранта» (1884 р., Кирилівський храм), коли І. Їжакевич перебував на навчанні в Київській рисувальній школі М. Мурашка. Тут І. Їжакевич мало застосовує відбір – він втілює образ Оранти в класичній іконописній манері, в якій відчувається учнівська стриманість та, як наслідок, – відсутність творчої свободи, що була притаманна більш зрілим творам митця. Підтверджує це і думка М. Врубеля, висловлена ним особисто І. Їжакевичу під час їх спільної роботи з реставрації Кирилівського монастиря: *«...тут потрібна творчість! При цьому він витяг зі свого портфеля фотографію з зображенням на ній: Св. Петро проводить праведників до раю, і показав мені. Ось, молодий чоловіче, – [вглядіться] добре в неї і вдумайтесь гарненько, і тоді Ви станете художником, з усмішкою потиснув мені руку і відправив у купол до Селезньова. Після цієї роботи я у 1884 році поїхав до Петербургу до Академії мистецтв...»* [268, Спр. 3–4. Арк.1.]

Дійсно, митець у творі «Богоматір Оранта» з однаковою мірою пропрацьованості зображує кожну складку на одязі Богоматері, що створює відчуття площинності, притаманної візантійському іконопису. Подібне рішення нагадує собою зображення Богоматері Оранти в Софійському Соборі в Києві. Однак, при цьому в манері написання лику Богоматері вже відчувається підсвідомий потяг до опанування живописних новацій, які І. Їжакевич міг спостерігати в живописі М. Врубеля – реалістичності зображення образів, застосуванні тепло-холодних кольорових відношень. В пізніх творах митця одяг, як правило, вже зображується більш цільною лаконічною плямою – складки при цьому ледь помітні та не відвертають увагу глядача від головного в іконописі І. Їжакевича – ликів зображуваних.

Ми виявили, що І. Їжакевичем, як в сакральних, так і у світських творах, де зображено багато персонажів, часто застосовується один і той самий *композиційний прийом*: головний персонаж, як правило, зображувався близько до центру, при цьому умовна зорова лінія, що вела до нього, вибудовувалась з лівого або правого кута зображення за допомогою другорядних персонажів чи предметів (іл. 65, 66, 177, 178). Таку особливість композиції І. Їжакевича вперше помітила М. Ковалевська [83, с. 24].

При цьому І. Їжакевич часто об'єднував другорядних персонажів в окремі групи (окремі композиційні плями), на тлі яких головні персонажі виглядають більш вигідно, так ніби другорядні персонажі виступають лаштунками чи тлом. При цьому їх уважно пропрацьовано як графічно, так і живописно, проте менше ретельно, ніж головних персонажів (іл. 177, 178). Слід зазначити, що об'єднання окремих елементів твору (персонажів, предметів тощо) в єдину композиційну пляму є усвідомленою новацією, що простежується в митців, починаючи з доби модерну.

З цієї точки зору цікавий також інший висновок М. Ковалевської стосовно ілюстрацій до «Енеїди» Котляревського, що, як відомо, належать до пізнього періоду творчості І. Їжакевича: *«Не зайве порівняти ці малюнки з аналогічними роботами Їжакевича – дожовтневих років. Там він кожен малюнок навантажував лінією до крайньої межі (авт. – йдеться про ілюстрації до Ниви). Тут (авт. – йдеться про графічні роботи до Енеїди) він дає лінію лише в тій мірі, в якій це потрібно, щоб виявити форму, а іноді обмежується одним контуром»* [83, с. 48]. Як бачимо, мистецтвознавиця також відмічає цю нову особливість творчості І. Їжакевича, втім, не пов'язує її з новаціями, якими збагатило мистецтво епоха модерну.

Висновки до 2 розділу:

На основі різноманітних джерел відтворено життєвий шлях І. С. Їжакевича, з акцентом на його сакральних творах; означено корпус збережених на сьогодні творів, які безсумнівно належать художнику, а також

тих, які приписуються йому умовно або перебувають у напівзруйнованому стані. Також було проаналізовано розрізнені дані стосовно сакральних творів митця дорадянського періоду, у період після його співпраці з Києво-Печерською лаврою.

Дотепер всю сакральну спадщину І. Їжакевича, за аналогією з виконаними ним розписами в церквах Києво-Печерської лаври, відносили до стилю модерн. Світські радянські твори І. Їжакевича зазвичай відносили до критичного реалізму або соціалістичного реалізму. За нашими спостереженнями, І. Їжакевич в часи панування радянського режиму продовжував творити в напрацьованій ним раніше власній оригінальній стилістиці, що являла собою поєднання романтичних та реалістичних течій кін. ХІХ ст.

Для творчості митця характерне взаємопроникнення стилістичних тенденцій як у світських, так і в сакральних творах. Порівняння сакральних творів з ілюстративними творами митця допомогло виявити особливості художньої мови І. Їжакевича, визначити й описати характерні художні засоби, якими він користувався.

Сакральне мистецтво радянських часів, до якого належить іконопис І. Їжакевича 1940–1950-х рр. в київських храмах, було віддзеркаленням набутого в попередній період досвіду та існувало в межах тих стилістичних напрямів, що були сформовані на поч. ХХ ст. І. Їжакевич, опанувавши в ранній сакральній творчості технічні та стилістичні нововведення доби модерну, в іконах 1940–1950-х рр. повертається до притаманного його творчості поєднання традицій та новацій.

І. Їжакевич, попри всю скромність його образу як людини, є яскравим *митцем-універсалом*. Його творчі пошуки проявилися в книжковій графіці, станковому живописі, в іконописі, сакральному монументальному мистецтві, у створенні декоративних та реалістичних панно для радянських установ. Ця властивість художника може бути пов'язана з *синтетизмом* доби модерну, під впливом якого розвивалась його творчість.

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРТНО-АТРИБУЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНОПИСНОЇ СПАДЩИНИ І. С. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ

3.1. Іконопис І. С. Їжакевича в храмах Києва 1940–1950-х років

Згідно з численними згадками, на території Києва в 1940–1950-х рр. І. Їжакевич створив ікони для таких храмів: Покрова Пресвятої Богородиці (на Пріорці) (іл. 89, 91, 92), Свято-Макаріївського (іл. 90, 93, 94) та Свято-Покровської Подільської церкви (іл. 95, 96).

Одним із найбільш важливих завдань даного дослідження була перевірка наявних у літературних джерелах даних. Для встановлення авторства І. Їжакевича необхідно було розробити ефективну методіку, що спиралась на вивчення стилістичних особливостей, рівня художньої майстерності, авторської манери та живописного почерку, а також стану збереженості ікон. Важливим став також метод порівняльного аналізу досліджуваних ікон з еталонними творами І. Їжакевича. У результаті були сформульовані експертні ознаки, які дозволили поставити під сумнів наявні у публікаціях твердження щодо авторства І. Їжакевича стосовно деяких творів іконопису.

Храм Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка)

Відомо, що І. Їжакевич розпочинає роботу над іконами для київських храмів в 1943 р., під час німецької окупації території України. Саме в цей час в багатьох храмах знову відновлюються богослужіння. Протягом 1943–1945 рр. І. Їжакевич (разом з іншими майстрами) працює над створенням ікон для *храму Покрова Пресвятої Богородиці*, що знаходиться на Куренівці в м. Києві (Пріорка), на вул. Мостицькій. Як свідчать джерела, саме цей храм став першим, з якого розпочався «радянський» період іконописної творчості митця.

Згадки про роботу І. Їжакевича під час Другої світової війни знаходимо в публіцистичному виданні «Покровська церква на Пріорці (до 110-річчя заснування). Історичний очерк», де основне мистецтвознавче дослідження

здійснено О. Лопухіною [154, с. 26]. Також про роботу І. Їжакевича над іконами цього храму повідомляли І. Дундяк [42, 293], О. Сторчай [192], Н. Кочережко [104], Д. Назаренко [139].

Найбільш суттєвим підтвердженням факту праці І. Їжакевича в церкві на Пріорці в часи Другої світової війни є авторський підпис на зворотному боці ікони цього храму *«Покрова Пресвятої Богородиці»* (на металевій основі) (іл. 99), що був виявлений під час консерваційно-реставраційних заходів ікони, що здійснювалась на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА: *«Сооружена сия икона в апреле 1943 года при настоятеле Храма Св. Покрова на Приорке о. Тимофее Ковале, при старосте церковном П.К. Сороке, при председателе правления Зарубине И.П. художником заслуженным деятелем искусств Ижакевичем»*. Підпис І. Їжакевича також виявив дослідник Д. Назаренко на жертovníку (для якого І. Їжакевич створив три ікони): *«Св. Покровская церковь на Приорке. Жертвенник сооружен в сентябре м. 1945 г. При настоятеле храма о. Сергие Филипенко. При священнике о. Николае Радецком. При псаломщике Сергее Киселевиче. При старосте общины И. П. Зарубине. При казначее П. К. Сороке. Работали мастера: И. П. Антоненко, Г. М. Петров. Писанные иконы заслуженным деятелем искусств И. С. Ижакевичем»* (іл. 209). На жаль, підписи на інших іконах з Покровської церкви (Пріорка) виявити не вдалося. На лицевому боці підписів не видно, а дослідити зворотний бік поки немає можливості – ікони знаходяться в кіотах в іконостасі діючого храму.

Дослідник В. Король, чиї батьки були парафіянами цього храму, вважає, що частину ікон для іконостаса І. Їжакевич написав під час німецької окупації [93, с. 20]. Д. Назаренко припускає, що першими І. Їжакевич міг написати ікони іконостаса («Богоматір з Немовлям», «Спас на престолі» та храмовий образ «Покрови») [138, с. 297, 298].

Існують відомості про розписи, здійснені І. Їжакевичем в церкві Покрова на Пріорці на поч. ХХ ст. – в 1906 р., які знаходимо в енциклопедичному довіднику 1985 р. [81, с. 492]. Автори статті про Покровську церкву на Пріорці

у «Зводі пам'яток історії та культури Києва» зазначають, що в *ряді настінних композицій та кількох іконах* вгадуються риси індивідуальної творчої манери І. Їжакевича [53, с. 927]. Також про ймовірність створення І. Їжакевичем розписів в 1906 р. для Пріорської церкви писали Н. Кочережко [104, с. 60], П. Нестеренко [142], В. Король [94], Д. Назаренко [138, с. 297], К. Пилипчук та ін. [154, с. 24], І. Дундяк [293, с. 205]. Однак всі ці згадки мають характер припущень, на жаль, наразі більш достеменного підтвердження цієї інформації немає.

На думку авторів дослідження про церкву Покрова на Пріорці, нинішня поліхромія храму виконана в 1940–1950-х рр. [154, с. 36]. Також вони вбачають у стилістичному рішенні розписів намагання наслідувати образи Володимирського собору. Подібної думки також дотримується І. Дундяк [293, с. 205]. Окрім цього дослідниця припускає в декоративних елементах барабана та у зображенні серафимів стилістичну подібність до орнаментів Трапезної церкви [293, с. 206].

Втім, на нашу думку, сучасна поліхромія храму, ймовірно, виконана пізніше – а саме в 1990–2000-х рр. Вона має невисокий художній рівень та не відрізняється оригінальністю художнього мислення (іл. 204, 205). Також ми не помітили залишків фрагментів розписів І. Їжакевича поч. ХХ ст. Тож можна припустити, що якщо розписи І. Їжакевича 1906 р. існували, то, вочевидь, повністю не збереглися (могли бути знищені або поновлені).

Про ймовірність поновлення говорить також І. Дундяк, припускаючи, що воно могло відбутись ще за життя І. Їжакевича, ймовірно, молодшими виконавцями, яким І. Їжакевич, на той час вже поважного віку, міг дати вказівки. Так, в манері написання євангелістів на пандативах храму, дослідниця бачить подібність до манери І. Їжакевича та робить припущення про написання (або поновлення) цих фігур за первісними зображеннями, виконаними І. Їжакевичем [293, с. 206]. У названих І. Дундяк образах євангелістів з пандативів храму на Пріорці (іл. 204) простежується намагання їх автора наслідувати образи євангелістів з пандативів Володимирського

собору (іл. 200–203). Дозволимо собі не погодитись з цією гіпотезою: за нашими спостереженнями, І. Їжакевичу не було притаманне копіювання чи наслідування творчості інших митців, він був людиною творчою та мав власні напрацьовані образи. На нашу думку, не було в цьому потреби й на поч. ХХ ст., коли митець уже сформував власний стиль.

Дослідник Д. Назаренко вбачає у двох композиціях розписів на хорах стилістичну подібність до манери І. Їжакевича («Чудесний лов риб» праворуч та «Жінки-мироносиці» зліва (іл. 165, 166) [138, с. 297]. Подібну ж думку висловлюють автори статті у «Зводі пам'яток» [53, с. 928]. Дійсно, до першої з композицій протографом є однойменний розпис Г. Попова в Трапезній НЗКПЛ «Чудесний лов риб», а до другої – однойменна ікона пензля І. Їжакевича з цього храму «Жінки-мироносиці» (71x53,3 см., полотно, олія)(іл. 164). Втім, на думку авторів публікації про церкву на Пріорці, розписи на хорах були закінчені у 1990–2000-х рр. [154, с. 36]. Ми погоджуємось із цим, адже, окрім того, що живопис має сучасний вигляд, в його особливостях не пізнається авторська манера І. Їжакевича, а стилістична подібність, вірно підмічена Д. Назаренком, є ніщо інше як наслідування відомих образів, пов'язаних з І. Їжакевичем.

Нагадаємо, І. Їжакевич мешкав на Куренівці, неподалік від Покровського храму. Цікаво, що за даними «Зводу пам'яток України» опорядження храму на Пріорці здійснювалось з 1906 р. [53, с. 927], а в 1907 р. митець придбав собі садибу на Куренівці [139, с. 87]. Цілком можливо, саме під час роботи над розписами в храмі на Пріорці І. Їжакевич прийняв рішення оселитись в цьому районі.

Назва місцевості, де побудовано храм Покрова Пресвятої Богородиці, виникла в XVII ст. та походить від слова «пріор» [16, с. 159]. Відомо, що тут знаходилась заміська резиденція пріора – настоятеля київського домініканського кляштора, скасованого в XIX ст. [165].

Перші відомості про храм датуються 1722 р., в цей час на місці сучасного храму було збудовано дерев'яну церкву, присвячену святим Георгію та

Дмитрію [276]. Існує й інша версія про те, що на цьому місці в 1766 р. було побудовано дерев'яну церкву в стилі українського бароко за проєктом архітектора Івана Григоровича-Барського [209, с. 337]. Втім, у 1791 р. храм було розібрано, а вже у 1795 р. було побудовано новий дерев'яний храм «*за сприянням засідателя колишнього совісного суду Стефана Рибальського, купців Тимофія Заремби і Андрія Хижняка*» (З клірської відомості Пріорської Покровської церкви за 1833 р.; ЦДІАК) [276]. Відомо також, що храм, побудований в 1795 р., був трибанним та мав кам'яний фундамент. В цей час церква змінила присвячення престолу та стала називатись «Покровською». На поч. ХХ ст. населення Пріорки значно збільшилось, місцевість ще у 1880 р. увійшла в межі міста Києва, до того ж дерев'яний храм потребував частих ремонтів, тож виникла потреба у зведені нового.

Сучасний храм Покрова Пресвятої Богородиці було побудовано в 1902–1906 рр., після того, як було розібрано Покровський храм 1795 р. У «Зводі пам'яток України» зазначено, що проєктування та закладини храму здійснив Євген Єрмаков, подальшим будівництвом керував київський архітектор Микола Казанський [53, с. 927]. Архітектурне рішення храму є стилізацією під російську архітектуру ХVІІ ст.

Храм має три престоли: головний – на честь Покрова Пресвятої Богородиці, у північному бічному віттарі – в ім'я св. Миколи Чудотворця, у південному – в ім'я св. великомучеників Георгія Переможця і Дмитрія Солунського. Присвячення престолів було обрано на честь дерев'яної Дмитрівської церкви (попередниці теперішньої) та Свято-Миколаївської церкви в нижньому ярусі дзвіниці [154, с. 13]. Споруда церкви має п'ять бань; у західній частині знаходиться дзвіниця, також увінчана банею.

У 1930 р. церкву закрили, а з 1939 р. в ній знаходився овочевий склад [53, с. 927]. За наявними відомостями, церква знову відкрилась 1940 р. [53, с. 927], втім, церковне опорядження за цей час було майже повністю втрачено.

Після його відкриття, облаштуванням храму займався о. Тимофій Коваль (Тимофій Коваленко), при ньому заготовляли матеріал для нового іконостаса

[138, с. 298]. Первісний іконостас не зберігся. Нинішній іконостас створений у 1944–1946 рр. за малюнками та під керівництвом П. Антоненка [53, с. 929]. Цікаву думку з цього приводу наводить Д. Назаренко, спираючись на свідчення В. Короля, а також киевознавця – історика М. Кальницького, які вважають, що ікони для іконостаса були написані під час німецької окупації Києва, а отже, раніше за наявне датування створення іконостаса. Дослідник припускає, що спочатку, при о. Ковалі (о. Коваль залишив Київ у 1943 р.) міг бути споруджений тимчасовий іконостас, який потім був замінений нинішнім (при цьому спочатку було виготовлено центральну частину іконостаса, а дві інші – пізніше) [138, с. 298]. На нашу думку, така версія є можливою, адже підпис І. Їжакевича на іконі «Покрова» на металевій основі засвідчує 1943 р. як рік створення ікони, а також у ньому згадується ім'я о. Тимофія Коваля (іл. 99). На користь такої версії свідчать дати спорудження жертовника (1945 р.) та освячення північного приділу св. Миколая (1949 р.) [138, с. 299].

Як зазначає І. Дундяк, *«характер орнаментів різьби іконостаса еkleктичний, однак ідентичність розташування й вирішення дрібних дерев'яних елементів, загальних структурних складників свідчить про те, що художник передовсім узяв за основу проект майстерні О. Мурашка для Макаріївської церкви початку століття, який міг дати йому тільки І. Їжакевич»* [293, с. 214]. Також, на думку І. Дундяк, П. Антоненко адаптував цей дореволюційний задум до об'ємів храму на Пріорці: *«Загальна лінія іконостасу оминає стовпи храму, тому бічні [приділи] іконостасу розташовано на одній лінії трохи ближче до глядача, а центральний втоплено в глибину вітара. Таке розміщення дозволило встановити під кутом поблизу стовпа в центральній частині ще дві ікони. Таким чином, іконостас зумів умістити більше ікон, ніж у випадку, якби він був рівним, та більш вдало розділити невеликий простір церкви»* [293, с. 214] (табл. 4).

З огляду на те, що іконостас церкви Покрови на Пріорці складається з трьох частин, в кожній з них є царські ворота, в яких розміщено ікони із зображенням чотирьох євангелістів, над ними – образ «Благовіщення», над

ним «Таємна Вечеря» (правій частині замість «Таємної вечері» знаходиться «Євхаристія»), обабіч воріт – ікони Богоматері та Ісуса Христа. В другому ряді іконостаса (окрім вже згаданих ікон «Таємна вечеря» та «Євхаристія») розміщені в центральній частині по дві невеликі ікони над образами «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі», також по одній іконі у формі тондо знаходяться над образами «Преображення Господнє» та «Покрова». Над іконою «Преображення» розміщено ікону «Спас Нерукотворний», а над «Покровою» – «Господь Саваоф».

Ікони Христа та Богоматері обабіч царських воріт у правій частині іконостаса є списками образів з Володимирського собору. Поруч з ними знаходиться ікона святих великомучеників Дмитра Солунського та Георгія Переможця (табл. 4).

Стосовно того, чи могли зберегтися якісь ікони з попереднього іконостаса, цікаву думку знаходимо в «Зводі пам'яток...». Так автори статті зазначають, що всі ікони старого іконостаса не збереглися, окрім трьох ікон на сюжет «Таємна вечеря», що входять у другий ярус [53, с. 929]. Серед них, на нашу думку, центральна ікона «Таємна вечеря» належить пензлю І. Їжакевича; дві інші (зліва знаходиться ікона «Таємна вечеря», а в правій частині іконостаса замість «Таємної вечері» знаходиться «Євхаристія») виконані в пізньоакадемічній стилістиці кін. XIX – поч. XX ст.

Дослідниця Л. Толочко про ікони з церкви на Пріорці повідомляє наступне: *«встановлено, що деякі ікони з іконостаса належать пензлю Івана Їжакевича»* [53, с. 341]. Далі, описуючи ікону на дерев'яній основі (дияконські двері) «Архангел Гавриїл» з цієї церкви, Л. Толочко припускає, що вона знаходилась у старому іконостасі, який не зберігся. Втім, дослідниця не уточнює, чи саме в цій іконі, на її думку, впізнається авторство І. Їжакевича. Проте, в підписі до світлини із зображенням цієї ікони вона вже зазначає авторство І. Їжакевича без знаку запитання. Про цю ж, ймовірно, ікону йдеться у дослідженні «Покровская церковь на Приорке...», де автори помилково називають зображеного на іконі архангела Михаїлом [154, с. 19].

Зазначимо, що консерваційно-реставраційні заходи та дослідження ікони «Архангел Гавриїл» проводилось на кафедрі техніки та реставрації творів живопису НАОМА у 2018–2019 рр. студенткою Катериною Коваль [294], яка, окрім інших цікавих знахідок, виявила цю помилкову атрибуцію. Після проведення складної консервації та розкриття від пізніх (кінця ХХ ст.) перемалювань виявилось зображення, яке за рядом стилістичних та технологічних ознак можна датувати початком ХХ ст.; під цим шаром знаходиться білий ґрунт, який нанесений поверх ікони ХVIII ст. Авторство І. Їжакевича в цій іконі не було підтверджено: образ не є оригінальним, це список з невідомого протографу, який був, очевидно, популярним на поч. ХХ ст., оскільки ікони з подібним зображенням зустрічаються в інших зібраннях (приміром, у Володимирському (раніше – Володимир-Волинський) історичному музеї).

Що ж до інших ікон в церкві Покрова на Пріорці, що приписуються І. Їжакевичу, зазначимо, що існують досить розбіжні дані, які ще раз доводять актуальність їх наукового аналізу. В дипломній роботі 1992 р. студента Київського державного художнього інституту (нині НАОМА) А. Ковтуна вказано 16 ікон [295, с. 33–34]. Як зазначає Д. Назаренко, складаючи перелік, автор міг користуватися вказівками о. Миколи Радецького [138, с. 298]. В розвідці, присвяченій 100-річчю освячення храму, автори якої спираються на спогади парафіян, до ймовірних творів І. Їжакевича віднесено образи іконостаса (без уточнення, які саме), а також ікони «Всіх скорботних Радість», «Несподівана Радість» та «Св. Трифон» [215, с. 12]. Ще менше відомостей знаходимо в авторів «Зводу...», де лише ікони «Св. Миколай Мирлікійський» (ймовірно, йдеться про ікону в іконостасі) та «Несподівана Радість» віднесено до творчості І. Їжакевича [53, с. 929]. Інакшої думки дотримується І. Дундяк – серед ікон І. Їжакевича вона називає «Спаса» та «Богородицю» обабіч царських воріт центральної частини іконостаса, також в іконостасі – «Преображення Господнє» та «Покрову», ікони Богоматері «Несподівана Радість» та «Всіх скорботних Радість», «Св. Трифон», три ікони жертovníка –

«Різдво», «Розп'яття» та «Моління про Чашу», а також «Жінки-мироносиці», «Богоматір Троєручиця» та «Спас Нерукотворний».

Слід зазначити: через те, що в дослідників немає точного опису, де саме знаходиться ікона «Спас Нерукотворний», важко зрозуміти, про яку ікону йдеться. Зокрема, про цю ікону, окрім І. Дундяк, згадують також Д. Назаренко [138, с. 300] та автори видання «Покровська церква на Пріорці...» [154, с. 36]. Зазначимо, невелика ікона «Спас Нерукотворний» в формі тондо розміщена в другому ярусі іконостаса над іконою «Преображення Господнє» (табл. 4). І хоча за колоритом вона дещо нагадує ікони І. Їжакевича, однак вона не є подібною ані за манерою, ані за особливостями та точністю малюнка до ікон, безумовно створених І. Їжакевичем. На нашу думку, автор ікон «Спас Нерукотворний», а також ікони «Господь Саваоф» (симетрично до неї розташованої в іконостасі, над іконою «Покрова») намагався наслідувати колорит І. Їжакевича. Іншої ікони «Спас Нерукотворний» в храмі на Пріорці, що нагадувала б твори І. Їжакевича, нами не було помічено. Проте, дослідник Д. Назаренко повідомив нам, що особисто бачив цю ікону, в той час вона знаходилась на стіні в північному приділі, неподалік від дерев'яного «Розп'яття». Коли дослідник приходив в храм пізніше, ікони в храмі він вже не побачив.

Зазначимо, що І. Дундяк склала доволі точний перелік ікон, які вона відносить до авторства І. Їжакевича. Втім, серед них дослідниця не називає чотири ікони із зображенням євангелістів із центральних царських воріт (іл. 192 –195) та «Таємну вечерю» (іл. 190, 191) над ними [293, с. 215]. З приводу ікони «Св. Миколай» І. Дундяк [293, с. 214–215], як і автори видання «Покровська церква на Пріорці ...» [154, с. 33], припускають, що авторство її належить Ф. Коновалюку.

Проте, за нашим переконанням, ця ікона має яскраво виражені ознаки манери живопису І. Їжакевича (іл. 159), що підтверджують світлини, зроблені в інфрачервоній (ІЧ) зоні спектра, на яких можна побачити ледь помітний малюнок, а також майстерний гризайльний пропис, в якому фактично

виконується детальне моделювання найбільш важливих фрагментів (іл. 162). Подібний рівень майстерності міг бути лише в І. Їжакевича. На нашу думку, Ф. Коновалюк взагалі не мав такого рівня майстерності та досвіду, щоб можна було говорити про подібність манери двох митців. На жаль, довгий період їх співпраці в ілюстративних та станкових творах (у 1940–1950-х рр.) донині не досліджений. Зокрема, немає науково обґрунтованих висновків стосовно того, за яким саме принципом була налаштована спільна праця, а особливо – яким чином підписувались твори. Це ускладнює роботу мистецтвознавців, оскільки не дає можливості визначити корпус творів І. Їжакевича.

В Покровському храмі на Пріорці ми виявили усього 19 ікон пензля І. Їжакевича, серед них 10 – в іконостасі. В центральній частині іконостаса І. Їжакевичем виконані ікони (у напрямку з півночі на південь) – «Преображення Господнє» (іл. 129), обабіч царських воріт відповідно – «Богоматір з Немовлям» (іл. 113) та «Спас на престолі» (іл. 114), праворуч від них – храмова ікона «Покрова» (іл. 150). Отже, майже всі ікони нижнього ряду центральної частини іконостаса написані І. Їжакевичем, окрім ікон на дияконських воротах – «Архангел Гавриїл» зліва від намісного образу «Богоматір з немовлям» та «Архангел Михаїл» – справа від «Спаса на престолі». Вони написані в «солодкуватій» манері пізнього академізму, а також їх особливістю є не надто високий рівень малюнку. Серед ікон верхнього ряду І. Їжакевичем виконана лише «Таємна вечеря» над царськими воротами в центральній частині (іл. 190). До того ж ознаки манери І. Їжакевича впізнаються в ликах чотирьох ікон євангелістів з центральних царських воріт (іл. 192–195), про що йдеться далі.

Також авторство І. Їжакевича є очевидним в іконостасній іконі «Св. Миколай» (іл. 159) з північного приділу; в південному ж усі ікони написані іншим художником чи художниками. Отже, ікони північного (окрім Миколая) та південного приділів, за здійсненим нами аналізом живописної манери та рівня майстерності (як у малюнку, так і у колориті), не належать

пензлю І. Їжакевича та, за нашими спостереженнями, виконані різними іконописцями не дуже високого професійного рівня.

Окрім того, до авторства І. Їжакевича ми віднесли чотири ікони в кіотах, розміщених уздовж стін, ліворуч та праворуч від іконостаса. На північній стіні: «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 163) та «Жінки-мироносиці» (іл. 164); на південній: «Всіх скорботних радість» (іл. 167). Ікона у кіоті більших розмірів «Св. Трифон» (іл. 172) знаходиться на крайньому до притвору правому стовпі обличчям до хорів. Також І. Їжакевич виконав образ «Покрова Пресвятої Богородиці» (іл. 97) на металі, на зворотному боці якого, як вже було зазначено, під час реставрації в НАОМА було виявлено авторський підпис і дату «1943 рік». Ця ікона наразі знаходиться на лівому стовпі, крайньому до віттаря, розвернена у бік іконостаса. У віттарній частині храму І. Їжакевич написав чотири ікони: з них три ікони жертовника – «Розп'яття» (іл. 208), «Моління про чашу» (іл. 206), «Різдво Христове» (іл. 207), а також ікону Богоматері «Троєручиці» (іл. 213).

Цікаві відомості знаходимо про ікону І. Їжакевича «Всіх скорботних Радість» (іл. 167). Так, О. Лопухіна повідомляє, що І. Їжакевич, перебуваючи на навчанні в Петербурзі, ймовірно, ще там міг побачити та скопіювати означену ікону [154, с. 28]. І. Їжакевич на початку свого творчого шляху співпрацював із журналом «Живописное обозрение», починаючи із 1887 року [23, с. 90]. А вже у 1888 р. в цьому журналі було опубліковано 8 його робіт. В цьому ж 1888 р., в жовтневому № 41 журналу, було опубліковане графічне зображення ікони «Всіх скорботних Радість» та опис дива, пов'язаного з цією іконою, що відбулось в Петербурзі. Тож, ймовірно, саме там І. Їжакевич познайомився з цією іконографією. Згідно з переповіданням, під час грози блискавка вдарила в каплицю, в якій зберігалась ікона «Всіх скорботних Радість». Каплиця згоріла, втім, саме ця ікона залишилась неушкодженою, лишень дивним чином до неї ніби приклеїлись дванадцять мідних монет з кружки для милостині, а з лику Богоматері спали всі пізні перемалювання. Такий тип ікони отримав назву «Чудо з грошиками» [145].

Зазначимо, що подібна іконографія не набула значного розповсюдження в Україні, втім, була дуже популярна в Росії. О. Лопухіна повідомляє, що вдома в І. Їжакевича нібито знаходилась копія, яку він зробив з оригінальної ікони в Петербурзі, виконана ним олією на полотні та яка наразі зберігається в ЦДАМЛМ України [154, с. 28]. Втім, перевіривши цю інформацію, ми виявили, що в ЦДАМЛМ знаходиться інший твір (картон, олія, 19,5x27,5 см) [264], що є ескізом до іншого варіанту ікони «Всіх скорботних Радість» та має зовсім відмінну композицію.

Складається враження, що цей тип ікони з ЦДАМЛМ є авторською розробкою І. Їжакевича, бо оригінальна іконографія ікони, як відомо, з'явилась у 1888 р., й варіант, що створив І. Їжакевич, більше ніде не зустрічається. В центрі зображено Богоматір, що тримає на руках Ісуса, який у руках тримає з сувій. Ісус має старший вигляд, ніж на іконах, що ми дослідили. Хітон Немовляти написаний таким чином, що нагадує вишиванку – у верхній частині, біля шиї автор, наче ненавмисно, підкреслює горловину червоною лінією. Цікаво також, що напис «Всіх скорботних Радість» у верхній частині по центру написаний українською мовою. Страдники обабіч від Богоматері за типажам та особливістю їх розміщення нагадують хворих та нужденних з житійних клейм ікони «Св. Трифон» (іл. 177, 178).

Отже, наразі нам невідомо місцезнаходження списку з ікони, створеного І. Їжакевичем під час його перебування в Петербурзі. Однак, не виключено, що саме з цього списку була створена ікона для Покровського храму на Пріорці, адже її іконографія подібна саме до відомої петербурзької ікони. Втім, якщо оригінал ікони виконаний в темперній техніці у візантинізуючій манері, то ікону в Покровському храмі І. Їжакевич вдало адаптував в реалістичній стилістиці та олійній техніці.

На іконі на повен зріст зображено Богоматір з піднятими вгору руками за іконографічним типом Оранти (іл. 167). Її лик зображений в тричетвертному розвороті, з легким нахилом вправо. Богоматір вдягнена в синю туніку та багряний мафорій, на Її голові біла накидка з трьома золотими зірочками на

чолі та на плечах й золотим облямуванням. Ця ікона є майже точним списком з однойменної ікони з церкви Пресвятої Трійці «Кулич і Пасха» в Санкт-Петербурзі. По обидвох боках від Богоматері – зображення оголених, старих, нужденних та хворих в оточенні янголів. Прикметно, що в оригінальній іконі мідних монет має бути дванадцять. В іконі І. Їжакевича монети намальовані. Д. Назаренко нарахував їх п'ять [139, с. 109]. Зауважимо, що монети дійсно важко помітити, адже окремі з них намальовані напівпрозорою фарбою, окрім того, ікона сильно потемнішала з часом. Детальний огляд здійснити важко через те, що ікона розташована у затемненому місці храму. Однак, якщо відштовхуватись від майже ідентичної ікони з церкви Пресвятої Трійці з Санкт-Петербургу, на ній має бути дев'ять монет.

Первісний малюнок та авторські правки добре видно на світлинах в ІЧ випромінюванні (іл. 171). Проаналізувавши оригінал, ми виявили, що автор відійшов від первісного задуму та дещо змінив розташування монет. На місці двох верхніх, обабіч німба, бачимо правки та створені поверх них написи (іл. 170). Обабіч від Богоматері на синьому тлі напис: зліва – *«нагим одіяння»*; справа – *«хворим зцілення»*. Зверху над Богоматір'ю в умовному обрамуванні в оточенні хмар в сяйві мандоли зображено Ісуса Христа, що благословляє. Обабіч нього напис: зліва – *«Ікона Богоматері»*; справа – *«Всіх Скорботних Радість»*.

Цікавим явищем у творчості І. Їжакевича, як вже було зазначено, є різні авторські варіанти ікони, що належить до типу *«Несподівана Радість»* (іл. 27, 163, 228). Иконографія ікони пов'язана з дивом, описаним св. Димитрієм Ростовським в книзі *«Руно окроплене»*, і є досить поширеною. Втім, в варіантах ікони І. Їжакевича простежуються яскраві авторські відмінності: в трактуванні образів, типажах, живописній техніці. В іконі *«Богоматір Несподівана Радість»* з Храму Покрова на Пріорці (іл. 163) у лівому куті зображено грішника, що спирається на ліве коліно, руки складені навхрест, обличчя в молитві звернене до ікони Богоматері. Ікону Богоматері намальовано в кіоті в правому верхньому куті; зверху кіот прикриває зелена

завіса. Художник передав момент, коли Богоматір оживає, виступаючи з ікони. На іконі бачимо поясне зображення Богоматері в червоному мафорії та синій туніці. Правою рукою Вона ніби тримається за мафорій – рука спрямована до Немовляти, лівою – тримає Його за ліве коліно. Руки Немовляти широко розкинуті та направлені вперед, погляд спрямований на грішника; позаду нього зображено архітектурні елементи, які ведуть до храмового простору. В правому куті – свічник з лампадою. Грішник одягнений в зелений плащ та білу туніку.

Натомість композиційна схема ікони «Св. Трифон» є повністю авторською (іл. 172). На іконі, що знаходиться в окремому кіоті й розміщена на стовпі в південному приділі храму, у центрі композиції відтворено поясне зображення святого, що тримає у руках символ мучеництва – хрест (іл. 171). Зверху над ним, в оточенні хмар, – Святий Дух у вигляді білого голуба, вписаного у подвійне коло з восьмикутною зіркою всередині (іл. 183). Справа і зліва, також в оточенні хмар, зображено Богоматір та Ісуса Христа, що дивляться вниз; над кожним з Них – по три херувими (іл. 182, 184). Подібну композицію верхньої частини знаходимо в іконі з іконостаса з цього ж храму – «Св. Миколай» (Іл. 159). Схожий тип херувимів також зустрічаємо в інших іконах І. Їжакевича («Покрова Пресвятої Богородиці» (на дереві) (іл. 150), «Покрова Пресвятої Богородиці (на металі) (іл. 97, 103–196), «Преображення Господнє» (іл. 129) та ін.).

Обабіч від святого розташовані у архітектурному обрамленні зображення чотирьох житійних сцен – випасу гусей (іл. 176), зцілення хворих (іл. 177), подання нужденним (іл. 178) та мученицької смерті святого Трифона (іл. 179), а також дві прямокутні вставки з написом молитви до нього. В нижній частині відтворено диво, що традиційно пов'язують зі святим, – поміч в пошуках кречета сокольничому Трифону Патрикееву, який впустив його під час охоти та мав за це скласти голову (іл. 180). Написи на іконі подані згідно тексту кондака св. мученику Трифону. В лівому нижньому куті: *«Трѡйческою твѣрдостию многобѡжие разрушил и победил мучители во Христе*

Спасітеле». В правому: «венѣц приял есі мученичества твоего и дарованія Божественных исцелѣни».

Серед ікон іконостаса особливу увагу привертає храмова ікона «Покрова» (на дереві) (іл. 150). Її іконографія викликає асоціації з козацькими Покровами XVII–XVIII ст. І. Їжакевич умовно ділить ікону на дві частини – земну та небесну – за допомогою напису зі слів тропаря на свято Покрова: *«Днесь, благовернии людие, светло празднуем, осеняеми Твоим, Богомати, пришествием, и к Твоему взирающе пречистому образу, умильно глаголем: покрый нас честным Твоим Покровом».* Земна частина має більш темний колорит, небесна – світлий. (Подібний живописний прийом було простежено Г. Марченко під час дослідження ікони «Собор дванадцяти апостолів» 1907 р., Трапезна церква НЗКПЛ [201, с. 248]). У верхній частині по центру зображено Богоматір, що стоїть на хмарах в оточенні святих. Обабіч неї зображено: ліворуч – Іоанна Богослова, праворуч – Іоанна Предтечу. В нижній частині по центру на підвищенні зображений Роман Солодкоспівець, що тримає в руках сувій з текстом, ймовірно, кондака «Покрову Богородиці». Позаду нього – арочний вхід у святилище. Ліворуч від нього на тронному підвищенні зображено імператора та імператрицю, що уклонили голови перед Богоматір'ю. У глибині – юрба вірян, попереду якої стоять два священники. Справа від Романа Солодкоспівця зображено Андрія Юродивого, який, побачивши диво явлення Пречистої, вказує на нього своєму учневі Єпіфанію, позаду також натовп вірян.

Цікавою особливістю цієї ікони є те, що під нею знаходиться інше зображення «Покрови» з відмінною композицією. Зокрема, зображення Богоматері на ній значно більшого розміру за той, що знаходиться зверху (іл. 153, 154). За нашим спостереженням, попереднє зображення не належить І. Їжакевичу. За особливостями трактування форми та малюнком, який ледь можна розглядіти на макросвітлинах та світлинах в ІЧ випромінюванні (іл. 158), первісний образ, ймовірно, міг бути написаний наприкінці XIX – на поч. XX ст. Можливо, ця ікона була частиною іконостаса якоїсь церкви та за

матеріальним станом вже не відповідала необхідним критеріям. Прикметно, що основою цієї ікони, єдиної зі всіх інших ікон І. Їжакевича в іконостасі, є деревина. Тож можна припустити, що, розуміючи дефіцит матеріалів, І. Їжакевичем, з благословення настоятеля, було прийнято рішення використати цю стару ікону для створення нового образу. Наголосимо, що це не було поновлення за старою композицією – І. Їжакевич створив повністю новий твір.

Обабіч царських воріт знаходяться ікони «Спас на престолі» (іл 114) та «Богоматір з немовлям» (іл. 113). Особливості цих ікон були детально описані нами в статті «Атрибуція та техніко-технологічні особливості ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з діючого Покровського храму на Куренівці» [232]. Як «Богоматір з Немовлям», так і «Спас» (60x138 см) зображені сидячими на царському троні. За майже повною ідентичністю елементів зображення – тронном, декоративними елементами, – стає зрозумілим, що ці ікони є парними. Цікаво, що схожу пару ікон І. Їжакевич виконав для іконостаса домової церкви митрополичої резиденції (пізніше – Патріархії УПЦ КП) (на жаль, час створення невідомий) (іл. 13), (іл. 14).

Ікону «Богоматір з немовлям» можна віднести до пізньої інтерпретації тронного типу Богоматері, відомого ще з часів Візантії. Однак, у композиційній взаємодії фігур Богоматері та Немовляти бачимо риси, подібні до іншого типу, який став дуже поширеним у іконописі ХІХ – поч. ХХ ст. – «Благодатне небо». Діва Марія тримає Немовля зовсім близько до себе, з ніжністю підтримуючи правою рукою правицю маленького Ісуса (Його руки симетрично розведені у благословляючому жесті), а лівою тримає Його за ліве коліно. Отже, ікона «Богоматір з немовлям» являє собою авторський варіант поєднання двох іконографічних типів, що було характерно для епохи модерну. На іконі «Спас на престолі» в центрі композиції зображено Ісуса Христа, що тримає в лівій руці розкрите Євангеліє, права рука зображена у благословляючому жесті. На сторінках Євангелія відтворено напис: *«Заповедь новую даю вамъ, да любите другъ друга».*

Попри на те, що ікони створювались, ймовірно, в один час та із застосуванням одних і тих самих матеріалів, їх сучасний вигляд відрізняється. Кольори ікони «Богоматір з немовлям» виглядають темними та змерхлими, в іконі ж «Спас на престолі» добре бачимо зображення, що передав автор. В іконостасі є ще одна ікона, що має такий самий змерхлий вигляд – «Таємна вечеря» над царськими воротами (іл. 190, 191). Зазначимо, без проведення більш точних реставраційних та фізико-хімічних досліджень, в умовах діючого храму дуже важко дати точне пояснення цьому явищу. Ми припускаємо, що ікони «Богоматір з немовлям» та «Таємна вечеря» було вкрито шаром оліфи, яка з часом потемнішала.

Мало відомостей існує про ікону І. Їжакевича «Богоматір Троєручиця» з храму на Пріорці, адже вона знаходиться у вівтарній частині храму й мало кому вдається її побачити. Висловлюємо подяку Д. Назаренку, який люб'язно надав нам світлинку цієї ікони (іл. 213). На ній зображено Богоматір, що тримає зліва від себе в правій руці за ліве коліно Немовля. В лівій Вона тримає хустинку, одночасно ледь притримуючи Немовля за ліве коліно. Лик Богоматері зображений в тричетвертному розвороті вліво. Погляд Богоматері сконцентрований, втім, не суворий, направлений на глядача. Лик і погляд очей Немовляти в тричетвертному розвороті спрямовані вправо. На Ньому біла туніка, по краю якої, біля шиї Ісуса – червоне окаймуння, що викликає асоціацію з вишиванкою. Христос у правій руці тримає згорнутий сувій, лівою благословляє. У нижній частині ікони зліва зображена срібна кисть руки. У нижньому правому куті проглядається кисть лівої руки Богоматері, розташована вертикально.

Три ікони жертовника знаходяться у вівтарній частині храму, а отже, мало приступні для огляду. Справа в жертовнику розміщена ікона «Моління про Чашу» (90x30 см) (іл. 206). На іконі зображено Ісуса під час молитви в Гефсиманському саду, на колінах, повернутого вправо. Руки Його складені в молитовному жесті та направлені догори. Лик зображено майже в профіль, очі, сповнені тривоги та мольби, спрямовані на чашу, що зображена в сьйві над

Ним. Згори напис із Євангелія від Матвія: *«Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия»*.

Зліва розміщена ікона «Різдво» (90x30 см) (іл. 207), що є майже ідентичним списком з настінної композиції Трапезної церкви НЗКПЛ (іл. 62, 63). Автотипія композиції з Трапезної церкви була надрукована на різдвяній обкладинці журналу «Нива» (іл. 61). На іконі зображено Богоматір (справа) та Йосипа (зліва), що схилені над новонародженим Ісусом. Над ними зображено три херувими. Зверху – віфлеємська зірка. Згори напис з Великого Славослов'я: *«Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение»*.

Ікони «Моління про Чашу» та «Різдво» відтворюють темний час доби. Ікона «Розп'яття» (90x50 см) (іл. 208), попри мінорний настрій сюжету, яскраво контрастує на їх тлі своїм світлим колоритом. По центру композиції зображено хрест з розп'ятим на ньому Ісусом Христом. На Його руках та ногах – сліди крові, на стегнах білий лентіон. Образ Ісуса нагадує за композиційним рішенням Христа з «Гологофи» І. Їжакевича в с. Пляшева (іл. 39). Ліворуч від Ісуса зображено Богоматір, праворуч – Іоанна Богослова. Образ, в якому зображено Богоматір, є здавна відпрацьованим в іконописі І. Їжакевича та впізнаваним – долоні складені разом та притулені до обличчя. Подібні замальовки, ймовірно, ще до образу Марії Магдалини для композиції Голгофа в с. Пляшева (1910–1914 рр.) зберігаються в ЦДАМЛІМ України [267]. Схожий образ бачимо в зображенні однієї з Марій в іконі «Жінки-Мироносиці» (іл. 44, 45) з цього храму. Над Богоматір'ю та Іоанном Богословом бачимо зображення по одному херувиму, що дивляться вниз. Вище над ними, за хрестом – ангели на легких хмаринах. Над хрестом – Господь Саваоф в оточенні херувимів та сяйві мандоли. В Його німб вписано шестикутну зірку; перед Ним святий дух в сяйві.

Свято-Макаріївський храм (Татарка)

Як свідчать джерела, в 1947 р. І. Їжакевичем було створено ікони для Свято-Макаріївського храму на Татарці. Дерев'яний храм на честь священномученика Макарія було зведено 1897 р. за проєктом того ж самого

епархіального архітектора Є. Єрмакова, що проєктував церкву Покрова на Пріорці. Він також організував перевезення будівельних матеріалів та іконостаса, які залишились від розібраної церкви Св. Димитрія Ростовського, що їх пожертвувала церковна громада Байкового цвинтаря [53, с. 591]. Зазначимо, матеріали з розібраних церков традиційно використовувались при будівництві нових храмів або оточуючих будівель. Ініціатором будівництва храму на горі Юрковиці був настоятель Свято-Федорівської церкви на Лук'янівці – о. Констянтин (Терлецький) [53, с. 591]. На той час Свято-Федорівська церква була чи не єдиною на декілька районів, тому виникла необхідність побудови нового храму.

Не оминув Макаріївський храм й нищівної антирелігійної хвилі 1930-х рр. – в цей період храм було закрито, знесено баню, дзвіницю, знищено іконостас. Лише в 1942 р. було відновлено богослужіння в храмі: *«Друге своє життя Свято-Макаріївська церква розпочала у 1942 р., коли взимку зібралися віруючі Татарки та Юрковиці й зареєстрували церковну общину. То були подружжя М.М. та Н.П. Булави, Я.Н. Карнов, М.І. Токарева, подружжя Шлопацьких, М.В. Шульженко, брати Гермоген і Юасаф Шиманські, С.І. Фокін, незмінний псаломщик Олександра Андріївна Ходорко, Б. Ходорко.»* [96].

А вже влітку цього ж року, старанням громад навколишніх районів було зроблено ремонт й будівлю переобладнано під церкву. Цікаво, що в храмі встановлено тимчасовий іконостас з фанери, доки не було виготовлено постійний [96]. За подібним принципом, як вже зазначалось вище, було зроблено іконостас в Покровській церкві на Пріорці.

Відродження церкви пов'язано з ім'ям о. Георгія (Єдлінського), який в 1945 році став настоятелем Свято-Макаріївської церкви (о. Георгій був настоятелем храму до самої смерті 22 грудня 1988 р.) [138, с. 300]. Він же запросив до іконописних робіт І. Їжакевича [53, с. 591]. Про теплі стосунки між родиною священника Єдлінського та І. Їжакевичем свідчать телеграми з привітанням з нагоди дня народження та отримання ним звання народного художника [266].

Іконостас для Макаріївської церкви був виготовлений у 1945–1946 рр. під керівництвом П. Антоненка, що працював раніше над іконостасом церкви Покрова на Пріорці [53, с. 591]. Відомо, що настоятелю його порекомендував сам І. Їжакевич [138, С. 301]. В єдиній з іконостасом стилістиці ці ж майстри виготовили шість різьблених кіотів, що розміщені по обидва боки уздовж стін [53, с. 591].

Іконостас було побудовано за первісним проектом О. І. Мурашка поч. ХХ ст., який адаптував під умови Макаріївського храму архітектор К. Корж. Цікаво, що родина О. Мурашка подарувала храму чотири ікони, що й нині зберігаються там: «Св. Микола Мирлікійський», «Богоматір Скоропослушниця», «Спас Нерукотворний», «Почаївська Богоматір» [53, с. 591]. Дослідник іконостасів майстерні О. Мурашка – Б. Ворон вважає, що після спорудження Володимирського собору в Києві характерною рисою іконостасів майстерні О. Мурашка стало тяжіння до одноярусного вирішення форми та вишуканої греко-візантійської стилістики» [24, с. 61].

У цілому художнє опорядження інтер'єру храму формувалось впродовж 1942–1991 рр. [53, 591]. За свідченням Н. Кочережка митець працював над іконами для Макаріївського храму швидко, робота виконувалась у приватному будинку Ф. Коновалука, який мешкав на Шулявці, на вул. Борщагівській 135 [104, с. 61].

В іконостасі знаходяться наступні ікони: «Богоматір з немовлям» та «Спас» обабіч Царських воріт. Праворуч від «Спаса» – образ «Св. Гліба» на дяконських воротах, храмова ікона «Св. Макарій», за ним «Св. Феодор Освячений», далі – «Жінки-мироносиці». Зліва від «Богоматері з немовлям» – «Св. Борис» на дяконських воротах, «Св. Миколай Чудотворець», «Св. Варвара» та «Св. Георгій Переможець» [табл. 5].

В другому ярусі, над іконами «Богоматір з немовлям» та «Спас», розміщено по дві невеликі ікони, над «Богоматір'ю з немовлям» – «Покрова» та «Воскресіння»; над «Спасом» – «Преображення Господнє» та «Вознесіння» (всі виконані в пізньоакадемічній манері кін. ХІХ ст.). Над іконами

«Св. Миколай» та «Св. Макарій» розміщено ікони, відповідно «Св. Антоній Печерський» та «Св. Феодосій Печерський» (походять з Борисоглібської церкви, збережені та подаровані А. Єдлінською [53, с. 592]) [табл. 5].

Різні дослідники висувають свої припущення щодо авторства ікон іконостаса; крім того, є свідчення очевидців та інформація з довідників. Так, на думку Д. Назаренка, пензлю І. Їжакевича належать наступні ікони іконостаса: «Св. Макарій» (метал, олія) (іл. 247) та «Св. Феодор Освячений» (дерево/паволока, олія) (іл. 248) [138, с. 301]. Дослідник вважає, що ці образи мають візуальну схожість з другом І. Їжакевича – Михайлом Єдлінським, а образ св. Феодора Освяченого написаний безпосередньо зі світлини о. Михайла [138, с. 301]. Схожу думку наводять автори «Зводу...» [53, с. 592]. Зауважимо, ці ікони виконані в найбільш близькій до І. Їжакевича стилістиці, якщо порівнювати їх з іншими іконами іконостаса. Також в окремих фрагментах цих ікон простежується поєднання кольорів, що нагадує палітру І. Їжакевича.

Однак ікона «Св. Макарій» виконана в колориті, подібному до інших ікон іконостаса, що є копіями з М. Нестерова, – в них простежується використання одних і тих самих фарб для вирішення тла, фрагментів пейзажу, бганок одягу та ін. На відміну від цього, ікона «Св. Феодор Освячений» має інші особливості палітри – складніші та гармонійно підібрані кольори, однак вони мають дещо вщухлий вигляд. Саме тому складається враження, ніби ікона «Св. Феодор Освячений» написана не водночас з іншими іконами. Цю особливість вірно помітила І. Дундяк, втім, вона припускає, що ікона «Св. Феодор Освячений» могла бути написана І. Їжакевичем пізніше за ікону «Св. Макарій». А отже, І. Дундяк також тримається думки, що обидві ці ікони написані І. Їжакевичем [293, с. 222–224]. Зробимо припущення: увагу дослідників до цих ікон привертає той факт, що названі ікони, на відміну від більшості ікон іконостаса Макаріївської церкви, не є копіями-інтерпретаціями образів Володимирського собору, а являють собою оригінальні авторські твори.

Однак, на нашу думку, означені ікони за рядом ознак не належать пензлю І. Їжакевича. Зокрема, вільна живописна манера І. Їжакевича відзначалася поєднанням деталізованих, довершено опрацьованих центральних частин з віртуозним, майже в техніці *«alla prima»*, прописом другорядних фрагментів. Саме в такій манері написані чотири ікони в кіотах храму, що, на нашу думку, створені І. Їжакевичем («Св. Пантелеймон», «Св. Іоанн Воїн», «Св. Микола Мокрий» та «Богоматір Несподівана Радість»).

Натомість ікона «Св. Феодор Освячений» виконана в доволі скутій, хоча й міцній реалістичній манері. Можливо, відповідно до припущення І. Дундяк, ікона могла бути виконана пізніше, але, найімовірніше, була написана іншим іконописцем, ніж ті, що працювали над рештою ікон іконостаса. Однак слід зазначити, що ікону «Св. Феодор Освячений» до особливостей манери І. Їжакевича наближає цілісність окремих локальних плям – більш узагальнене рішення пейзажу, що оточує постать святого. Також привертає увагу гармонійне поєднання кольорів, на противагу іншим іконам з іконостаса, які створюють ефект «розфарбованості», що не притаманний І. Їжакевичу. На відміну від цього, ікона «Св. Макарій» виконана в колориті, схожому до інших ікон іконостаса; також в її манері вгадуються намагання наслідувати манеру І. Їжакевича. Особливо це простежується в зображенні лику св. Макарія, який, попри намагання автора, лише на перший погляд нагадує манеру іконописця. Втім, найголовніше, через що не можна віднести ці ікони до творів І. Їжакевича, – малюнок, який не відповідає за професійним рівнем еталонним творам митця. У цих іконах він доволі скутий, ніби обмежений «учнівською» невпевненістю та намаганням наслідувати вчителя. Особливо це видно із зображення кистей святих.

Щодо храмової ікони «Св. Макарій», вона, на перший погляд, наближена до стилістики ікон І. Їжакевича. Зважаючи на те, що, окрім Д. Назаренка [138, с. 301], існують також свідчення в інших джерелах стосовно того, що саме пензлю І. Їжакевича належить ікона «Св. Макарій», припускаємо, що дана ікона може бути копією з ікони І. Їжакевича. Зазначимо, таку версію нам

повідомляли в храмі св. Макарія. Вочевидь, ця тема потребує подальших досліджень.

І. Дундяк пише: *«Не одним свідком підтверджено, що пензлю художника належать такі образи іконостаса: священномученика Макарія, Матері Божої – «Несподіваної Радості», Святого Миколи Мокрого, Теодора Освяченого, преподобного Серафима Саровського. Це, зрештою, помітно при детальному розгляді»*[293, с. 224]. Зазначимо, що висновки науковиці мають певні неточності, на яких необхідно наголосити. Ікона «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 228), а також ікона «Св. Микола Мокрий» (іл. 232) знаходяться не в іконостасі, а в окремих кіотах перед ним. Натомість в іконостасі розміщена ікона св. Миколая (Доброго) (іл. 252), але вона має іншу іконографію. Втім, припускаємо, що дослідниця мала на увазі не іконостас, а сам храм, особливо зважаючи, що означені дві ікони вона описує далі вже як ікони в окремих кіотах, що належать пензлю І. Їжакевича.

Закцентуємо також, що, за нашими спостереженнями, пензлю І. Їжакевича серед названих І. Дундяк ікон належать лише ікона «Богоматері Несподівана Радість» та «Св. Микола Мокрий», які знаходяться в крайніх до іконостаса кіотах одна навпроти іншої. Втім, ми цілком погоджуємося з дослідницею стосовно того, що ікони іконостаса «Богоматір з немовлям» (іл. 254) та «Спас» обабіч царських воріт, а також «Св. Борис» (іл. 253) і «Св. Гліб» мають спільні риси з образами Володимирського собору й написані іншими виконавцями, ймовірно, учнями І. Їжакевича [293, с. 225].

Протилежну думку, а саме, що І. Їжакевич *«вільно адаптує образи М. Нестерова в Володимирському соборі»*, висловлює Б. Ворон [24, с. 67]. У зв'язку з цим ще раз наголосимо: за нашими спостереженнями, І. Їжакевичу не було притаманно копіювання чи будь-яка інтерпретація чужих творів. Він мав достатньо власних напрацьованих образів та ідей, про що свідчать численні замальовки та ескізи, що зберігаються в ЦДАМЛІМ України (Ф. 58). За нашим переконанням І. Їжакевич за необхідності, найімовірніше, використав би за зразок для створення образів св. Бориса та св. Гліба власні ескізи, наприклад –

«Борис і Гліб» з ЦДАМЛМ України (іл. 255). Також інші образи з цього архіву впізнаються в типажах ікон цього періоду (іл. 130, 131, 173, 174, 235–238)

Існують й інші неточності у висновках дослідників. Далі розглянемо образи «Св. Іонна Воїна» (іл. 215) та «Св. Пантелеймона» (іл. 214), розташовані один навпроти одного в окремих кіотах. І. Дундяк не згадує про образ «Св. Пантелеймона», а образ «Св. Іоанна Воїна» описує так, ніби він знаходиться в іконостасі [293, с. 224]. Обидві ці ікони дослідники не оцінили належним чином: так, О. Лопухіна вбачає в них роботу Ф. Коновалюка [154, с. 33]. На нашу думку, ці ікони, поза сумнівом, належать пензлю І. Їжакевича, що буде розглянуто далі.

Багаторічний псаломщик Л. О. Яскевич, посилаючись на розповіді о. Георгія Єдлінського, повідомляє, що лики св. Варвари (іл. 251) та св. Миколи Доброго (іл. 252) в іконостасі написані І. Їжакевичем, а всі інші фрагменти ікони – його учнями. [255, с. 105]. Зазначимо, що прототипами до обидвох ікон є твори М. Нестерова у Володимирському соборі в м. Києві.

Ми не можемо погодитись з цією версією, адже образи в цілому, і тим більше лики виконані в манері, відмінній від манери І. Їжакевича, та мають значно слабший художній рівень. Це добре помітно при порівнянні їх з іконами, що достеменно написані І. Їжакевичем, в цьому ж храмі, як то – «Св. Микола Мокрий» (іл. 232), «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 228), «Св. Іоанн Воїн» (іл. 215) та «Св. Пантелеймон» (іл. 214) (зазначимо, ікона «Богоматір Несподівана Радість» з тильної сторони має підпис І. Їжакевича з датуванням 1947 р., а тому може вважатися еталонною (іл. 246)). Окрім того, ані за стилістикою, ані за майстерністю ікони «Св. Варвара» та «Св. Микола Добрий» майже не відрізняються від інших ікон іконостаса, що наслідують образи М. Нестерова.

Таким чином, за нашим переконанням, жодна з ікон іконостаса не належить пензлю І. Їжакевича. До ікон, написаних І. Їжакевичем у Свято-Макаріївському храмі, ми відносимо чотири ікони в окремих кіотах, що розташовані один навпроти одного: крайні – біля іконостаса та посередині.

Ікони ж, розміщені в третій парі кіотів, що розташована ближче до притвору, написані іншими митцями [табл. 3].

Також пензлю І. Їжакевича, без сумніву, належить невелика аналойна ікона «Св. Макарій» (дерево, олія, 26,3x21,5) (іл. 239). Зазначимо, що на аналої в центрі храму зазвичай розміщена її копія, яку дослідники часто плутають з оригіналом. Оригінал ікони громада храму зберігає у вівтарній частині, звідки її виносять для виконання храмових обрядів чи на церковні свята. В оригінальній іконі, в нижньому лівому куті знаходиться ковчежець з частинкою мощей Св. Макарія. Також на тильному боці є підпис І. Їжакевича з датуванням – 1946 р. (іл. 244, 245). Дослідник Д. Назаренко пише про ікону «Св. Макарій» наступне: *«Цей образ Іван Сидорович створив 1951 року до дня освячення іконостасу та кіотів Свято-Макаріївського храму»* [138, с. 302]. Зважаючи на це, можна припустити, що копія ікони, яка розміщена на аналої в центральній частині храму, могла бути створена в 1951 р. Також, на нашу думку, копія не відповідає за рівнем майстерності оригіналу та не належить пензлю І. Їжакевича.

Серед ікон Свято-Макаріївської церкви слід окремо відзначити дві ікони І. Їжакевича – «Св. Микола Мокрий» та Богоматір «Несподівана Радість», – розташовані одна навпроти одної в окремих кіотах, крайніх до іконостаса, вони справляють незабутнє враження на відвідувачів храму.

З оповіді Л. Яскевича, який посилається на слова о. Георгія, І. Їжакевич почав працювати над образом Богоматері «Несподівана Радість» (іл. 228) ще на початку 1940-х рр. [255, с. 112]. Композиція її загалом подібна до ікони в храмі на Пріорці (іл. 163) хоча й має певні відмінності. Зокрема, автор дає в лівому верхньому куті значно менше простору – лише ледь змальовує інтер'єр храму, зобразивши вікно. Таким чином, ще більше уваги глядача спрямовано на ікону Богоматері в кіоті. Грішника зображено на колінах, однак в більшому розвороті до ікони. Його обличчя подано в профіль, також воно має дещо молодший вигляд. Біля його ніг зображено сокиру. Зазначимо, що в іконі з церкви на Пріорці ноги грішника зображено майже горизонтально, паралельно

нижньому краю формату. В іконі з Макаріївської церкви ноги грішника спрямовані в напрямі до ікони, утворюючи діагональ. Іншим є й одяг – хітон з візерунками та плащ брунатного кольору, що перекинутий через плече. В правому куті, подібно до ікони з Покровського храму, зображено свічник, втім, це вже не лампада, а свічка. Кіот з іконою пишно прикрашений візерунками. Богоматір дивиться не на грішника, а на глядача. Інакше зображено немовля Ісуса – він дивиться саме на грішника, на його ніжках – криваві рани, вираз обличчя спокійний та лагідний. На цій іконі Ісус більше включений в подію, що відбувається, також він видається трохи старшим.

Зверху, над кіотом, напис: *«Образъ Пресвятой Богородицы «Нечаянной Радости», в нижній його частині – «Помилуй меня, о, Мати милосердія! Да не преодолѣтъ злѣба моя неизреченныя благодости и милосердія Твоего! Ты одна надежда и прибѣжище всѣмъ грѣшникамъ! Приклонись на милость Благая Мати! Умоли за меня Сына Твоего и Творца моего!».*

Цікавою особливістю ікони «Св. Микола Мокрий» (іл. 232) є те, що вона має схожу композицію з іконою «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 228) з цього ж храму, але в дзеркальному відображенні. Ікона св. Миколая розміщена ліворуч, в подібному ж кіоті, але з іншими візерунками. Навпроти, справа зображено вікно храму. В правому куті відтворено жінку, її руки простягнуті догори в молитві-подяці до св. Миколая. Поруч з нею, по центру зображено її немовля, врятоване святим. В правому ж куті бачимо свічник зі свічкою, подібною до зображеної в іконі «Несподівана Радість», втім, на відміну від останньої, тут свічка зображена запаленою. У верхній частині кіота напис: *«Образъ св.чудотворца Николая Мокраго», знизу: «Нѣкто иже во градѣ Кієвѣ живый вниде въ ладію съ женою своею и съ сыномъ идяше въ Вышеградъ поклонитися св. Николѣ. Идуцымъ же имъ по рѣцѣ Днѣпру женѣ же его воздремавшия испусти дѣтища въ рѣкоу и абіе оутоне отроча. Приспѣвши же ноци св. Никола изъ рѣки дѣтища принесе и въ оособорныя церкве святыя Софии положи. О чудо! Мати отрочате познаста свое чадо лежаще предъ образомъ святого отца Николы».*

Свято-Покровська Подільська церква

Згідно відомостей в джерелах, над іконами для Свято-Покровської Подільської церкви І. Їжакевич працював в 1955–1958 рр., тому наразі ці ікони можна вважати найпізнішими сакральними творами митця. Згадки про роботу І. Їжакевича в означеному храмі знаходимо в дослідженнях О. Сторчай [192], Д. Назаренка [138, 139], І. Дундяк [41, 42, 293], О. Лопухіної [154], Н. Кочережка [104], О. Гунька [37], «Зводі пам'яток історії та культури України» [53].

Поруч з місцем, де зараз знаходиться Свято-Покровська Подільська церква, колись була дерев'яна вірменська церква Різдва Пресвятої Богородиці (згоріла в 1651 р.). У 1685 р. на її фундаментах коштом грецького купця М. Терनावіота було збудовано православну дерев'яну Покровську церкву, що проіснувала до 1766 р. Нинішню Свято-Покровську Подільську церкву (1685 р.) було збудовано на південь від занепакої дерев'яної церкви, за проектом архітектора І. Григоровича-Барського в 1776–1772 рр. [53, с. 924].

Відомо, що в 1811 р. споруда дуже постраждала під час пожежі – упали між'ярусні склепіння. Після тодішньої реставрації склепіння не було відновлено, тому поділ храму на верхній та нижній яруси було втрачено, вікна замуровано. У 1824 р. до західного фасаду добудували прямокутний в плані двоповерховий об'єм з теплою церквою св. Іоанна Воїна [53, с. 925].

У сер. ХІХ ст. в храмі встановлено іконостас, виконаний за проектом І. Штрома (потім втрачений), здійснено внутрішні розписи [53, с. 925]. У 1935 р. храм було закрито [138, с. 14]. Лише з 21 листопада 1941 р., під час німецької окупації, в приділі св. Іоанна Воїна поновлено богослужіння. Відновлення храму пов'язано з сином о. Олександра Глаголева – о. Олексієм, який був настоятелем Покровської Подільської церкви до самого її закриття в 1960 р. О. Олексій та його дружина були знайомі з І. Їжакевичем та бачили виконані ним на замовлення їх близького друга – о. Георгія Єдлінського розписи в Макаріївському храмі. Крім того, відомо, що І. Їжакевич добре знав батька о. Олексія – о. Олександра. Саме в цей період часу (1955–1956 рр.)

члени родини Глаголевих часто спілкувались з іконописцем, заходили до нього в гості [138, с. 303]. У фонді І. Їжакевича ІР НБУВ зберігається вітальна телеграма митцеві від родини Глаголевих [265].

Дослідники зазначають, що І. Їжакевичем для Покровської Подільської церкви було виконано чотири ікони овальної форми на полотні із зображенням євангелістів (іл. 256–259). Ці образи й нині знаходяться на пандативах в означеному храмі (іл. 96). В окремих джерелах зустрічаємо згадки про те, що пензлю іконописця також належить ікона «Покрова» (іл. 260), розмішена в апсиді храму.

На думку авторів «Зводу пам'яток...», чотири ікони із зображенням євангелістів написані в співавторстві з Ф. Коновалюком, а ікона «Покрова» – в співавторстві з острозькою художницею Л. Спаською [53, с. 926]. Схожі відомості знаходимо і в Д. Назаренка [138, с. 304–305].

І. Дундяк, спираючись на відсутність в джерелах точного датування цих ікон, припускає, що образи євангелістів могли бути створені на поч. ХХ ст. [293, с. 228]. Зазначимо, що в ЦДАМЛМ України зберігаються ескізи із зображенням чотирьох євангелістів, в супровідній документації датовані 1912 роком [290]. Їхнє композиційне рішення, типажі майже ідентичні до ікон євангелістів з цього храму (іл. 263 –266). Д. Назаренко припускає, що саме ці ескізи міг використати І. Їжакевич для створення образів євангелістів з пандативів Покровського Подільського храму [138, с. 304].

Ми провели візуальне дослідження та порівняння образів євангелістів з пандативів Покровського храму та однойменних ескізів з ЦДАМЛМ. Результати були частково викладені нами в статті «Проблематика атрибуції ікон І. С. Їжакевича «Євангелісти» (Церква Покрови Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ)» [238]. Було виявлено ознаки співавторства І. Їжакевича з іншим, менш вправним виконавцем, – як в іконах євангелістів з пандативів храму, так і в ймовірних ескізах до них. Такі ознаки, на нашу думку, можуть свідчити, що, найімовірніше, як перші, так і другі, виконані в сер. ХХ ст. Тобто, версія авторів «Зводу пам'яток...» є переконливою.

Слід уточнити, що дослідниками фіксуються численні докази активної співпраці між І. Їжакевичем та його учнем Ф. Коновалюком саме в цей період. Окрім того, в інших ескізах з фонду митця у ЦДАМЛМ, що також датуються поч. ХХ ст. та які достеменно можна віднести до цього періоду (зважаючи на храми, для яких вони створені), – такого співавторства не було помічено. Цікаво також, що в названому фонді немає жодного ескізу сакральної тематики, що датувався б серединою ХХ ст. Очевидно, подібна особливість є закономірним результатом того, що відомості про сакральну творчість І. Їжакевича сер. ХХ ст. почали з'являтися відносно недавно. Тобто особливий фонд І. Їжакевича в ЦДАМЛМ також потребує ретельного дослідження та уточнення датування окремих одиниць зберігання. Особливості та типи співавторства в іконах І. Їжакевича більш детально будуть розглянуті нами далі.

Зображення євангелістів є яскравим прикладом створення іконописцем образів святих, прототипами яких були українські селяни, що є продовженням важливої інтенції у творчості І. Їжакевича – дослідження та відтворення українських типів, втіленої на поч. ХХ ст. у його творах для популярних журналів.

Стосовно авторства нинішнього іконостаса – він виконаний в 1999 р.; ікони для нього писали художники А. Гончар та Ф. Гуменюк [53, с. 925]. Як вже зазначено, іконостас сер. ХІХ ст. за проектом І. Штрома не зберігся. За даними в «Зводі пам'яток...», у сер. ХХ ст. І. Їжакевичем та Л. Спаською був виконаний іконостас (не зберігся) та розписи храму у 1947–1958 рр. [53, с. 926]. Дослідниця Я. Бондарчук вважає, що авторству Л. Спаської належали композиції «Покладання до гробу», «Воскресіння», майже всі ікони для іконостаса та головний вівтарний образ «Покрова» [13, с. 204].

Як повідомляє Д. Назаренко, на авторство І. Їжакевича в запрестольному образі «Покрови» вказують М.О. Глаголева-Пальян та Л.О. Яскевич. Окрім того, за згадками М.О. Глаголевої, цей образ І.С. Їжакевич написав «пізніше за «Євангелістів», десь у 1958 або 1959 р.» [138, с. 304–305]. І. Дундяк згадує

образ «Покрова» як про такий, що написаний на металі [293, с. 27]. Проте, Д. Назаренко запевняв нас, що М. О. Глаголева при особистому спілкуванні повідомила йому, що образ «Покрова» було привезено іконописцем в рулоні та вже в храмі натягнуто на підрамок. Також, судячи зі світлин, люб'язно наданих нам Д. Назаренком, ікона дійсно написана на полотні (іл. 260). Цікавими в статті дослідника є також наступні відомості: *«Коли привезли образ, панімаці Тетяні Павлівні Глаголевій здалося, що складки внизу на одязі Богоматері написані «якось по-дитячому». Спаській було запропоновано переписати ці деталі («это же не лик и не что-либо существенное»), що вона й зробила»* [138, с. 305].

На основі наших спостережень та інформації у джерелах, спробуємо висловити власне припущення, що образ «Покрова» був написаний не І. Їжакевичем, а Ф. Коновалюком, та, ймовірно, доопрацьований Л. Спаською. Підтверджують цю думку коментарі Т. П. Глаголевої щодо «по-дитячому написаних складок одягу». Ми не побачили в означеному образі хоч якихось фрагментів, які б нагадували манеру І. Їжакевича; лик Богоматері також не схожий на притаманні йому типи ликів. Втім, зважаючи, що саме І. Їжакевичу було доручено писати цей образ, та у відповідності до згадок очевидців, що саме він привіз її до храму, припускаємо, що І. Їжакевич міг контролювати робочий процес та надати власні ескізи Ф. Коновалюкові (попередньо схожий образ був виконаний І. Їжакевичем на металі для церкви Покрова на Пріорці(іл. 97)).

На нашу думку, особливості живописної манери, м'якого трактування бганок одягу, світлого ніжного колориту, а також виразу лику Богоматері – можуть свідчити про жіночу руку виконавця. Також колорит та манера виконання ікони «Покрова» подібна до розписів Л. Спаської у Свято-Феодосіїській церкві, м. Луцьк (іл. 260–262).

Після того як церкву було знову зачинено в 1960 р., вона стояла запустілою та руйнувалась. З 1980 р. в ній було проведено комплекс реставраційних робіт – повернений попередній поділ внутрішнього простору

на два яруси, відновлено первісне композиційне вирішення горішньої церкви, реставровано попередній станковий розпис на пандативах і хорах [53, с. 925]. Друга реставрація храму була здійснена в кінці 1990-х років за настоятеля протоієрея Володимира Черпака [53, с. 925]. Зазначимо, що нами не було помічено ознак авторської манери І. Їжакевича в нинішній поліхромії храму. Можна припустити, що через руйнацію та численні реставраційні втручання сакральний живопис І. Їжакевича повністю втрачено. Однак, на думку Д. Назаренка, який спирається на свідчення очевидців, – саме Л. Спаська таємно виконувала розписи храму в середині ХХ ст.

Окрім згаданих вище трьох храмів, зустрічаються згадки про роботу І. Їжакевича й в інших храмах: *Серафима Саровського в Пуці-Водиці, храмі Вознесіння Господнього на Деміївці* [138, с. 305, с. 306], [192, с. 91]; є згадки про ймовірне створення І. Їжакевичем іконостаса *домової церкви митрополичої резиденції* (пізніше – Патріархії УПЦ КП), що знаходиться на вул. Євгена Чикаленка 36 (нині в приміщенні Патріархії діє Парафія Святого Філарета Милостивого) [138, с. 306]. Ми провели візуальне дослідження ікон (Свято-Серафимівський храм, храм Вознесіння Господнього) та фотофіксацію (іконостаса домової церкви митрополичої резиденції), наскільки це було можливо. Це була перша спроба наукового дослідження іконостаса домової церкви митрополичої резиденції, адже доступ до нього є обмеженим.

У храмі Серафима Саровського до ікон І. Їжакевича ми віднесли: «*Богоматір Несподівана Радість*» (іл. 27, 29) та «*Спаситель*» (іл. 33). Про таку ймовірність говорить і Д. Назаренко. Дослідник, спираючись на документи, припускає, що ікони могли потрапити до храму Серафима Саровського зі Свято-Пантелеймонівського храму на Куренівці, який було закрито в 1964 р. та надалі знесено, тому матеріальні цінності були передані в храм Серафима Саровського [138, с. 305].

В Музеї однієї вулиці зберігається ймовірний ескіз до ікони «*Богоматір Несподівана Радість*» з храму Серафима Саровського (іл. 28). Нагадаємо, вона подібна до двох ікон І. Їжакевича «*Богоматір Несподівана Радість*», що

зберігаються в київських Свято-Макаріївській (іл. 228) та церкві Покрова Пресвятої Богородиці (іл. 163).

Також дослідник припускає, що І. Їжакевич може бути автором «Голгофи» – «Розп'яття з пристоячими Богоматір'ю та св. Іоанном Богословом» з цього храму (іл. 40) [138, с. 305]. Дійсно, в образах «Голгофи» віддалено вгадуються образи «Голгофи» І. Їжакевича з фасаду Свято-Георгіївської церкви в с. Пляшева (іл. 39). На нашу думку, «Голгофа» з Серафимівського храму може бути виконана під впливом творчості І. Їжакевича, втім, за рядом відмінних ознак – неподібною до І. Їжакевича живописною манерою та огріхами в малюнку (особливо в зображенні обличчя св. Іоанна Богослова), – не належить його пензлю.

Особливості манери І. Їжакевича вгадуються в іконах «Богоматір з немовлям» та «Спас» обабіч царських воріт іконостаса храму Вознесіння Господнього на Деміївці в Києві (іл. 35, 36). Цю ймовірність також підтверджує Д. Назаренко [138, с. 306]. Втім, ймовірно, ікони були поновлені, адже при візуальній подібності композицій та колориту, обличчя святих значно поступаються іконам, що достеменно написані І. Їжакевичем.

В домовій церкві митрополичої резиденції нам вдалося дослідити іконостас за впровадженою до описаних вище трьох київських храмів методикою, але за браком часу, який нам було виділено на роботу, результат значно відрізняється за якістю від попередніх досліджень. Втім, це дало нам змогу підтвердити наявність єдиного майже повного іконостаса, створеного І. Їжакевичем (за виключенням ікони «Св. Праведний Філарет» та ікон, що знаходяться в царських воротах), що зберігся на даний час. За особливостями підготовчого малюнку, авторської манери, можна стверджувати, що І. Їжакевич є автором 12 ікон іконостаса. Ікони розташовані у такому порядку:

- зліва направо в верхньому ряді: «Прп. Феодосій Печерський» (37x23 см),
- «Св. Сщмч. Макарій Митрополит Київський» (37x23 см),
- «Св. Рівноапостольна Ольга Вел. Княгиня Київська» (37x23 см), «Спас»,
- «Св. Рівноапостольний Володимир Вел. Князь Київський» (37x23 см),

«Св. Михайл перший Митрополит Київський» (37x23 см), «Прп. Антоній Печерський» (37x23 см);

- зліва направо в нижньому ряді: «Св. апостол та Євангеліст Іоанн Богослов» (68x28 см), «Св. муч. архідиякон Лаврентій» (68x28 см), «Богоматір з немовлям» (68x28 см), ікони царських воріт – «Благовіщення» та «Євхаристія» (написані не І. Їжакевичем), «Спас на престолі» (68x28 см), «Св. першомученик архідиякон Стефан» (68x28 см), «Св. Праведний Філарет» (68x28 см) (написаний не І. Їжакевичем) [табл. 6].

Основою для всіх ікон, створених І. Їжакевичем, слугують металеві пластини. Основою для ікон царських воріт та ікони «Св. Праведний Філарет» – деревина.

Зазначимо що попри велику ймовірність того, що перелічені ікони цих трьох храмів були написані І. Їжакевичем, а іконостас домової церкви митрополичої резиденції та ікона «Несподівана Радість» з храму Серафима Саровського є творами високого рівня, які можна віднести до еталонних творів митця, ми не маємо точних відомостей про дату створення та походження цих ікон, тож відносимо їх до періоду 1940–1950-х років із певними застереженнями.

3.2. Особливості технології та живописної техніки ікон І. С. Їжакевича 1940–1950-х років

Стилістичні відмінності та частково – особливості живописної манери іконопису І. Їжакевича 1940–1950-х рр. розглянуті в попередньому розділі. Цей підрозділ присвячено особливостям живописної техніки та технології іконопису І. Їжакевича пізнього періоду творчості, які важливо сформулювати з огляду на дискусійність питання авторства митця щодо ряду сакральних творів. Важливим матеріалом в дослідженнях техніки та манери живопису стали макросвітлини, а для аналізу особливостей техніки й технології, зокрема, підготовчого малюнку, – світлини в ІЧ зоні спектра.

Слід зазначити, що техніка та технологія іконопису І. Їжакевича у цілому майже ніколи не була об'єктом дослідження науковців, окрім поодиноких досліджень реставраторів. Зокрема, техніко-технологічні аспекти ікони І. Їжакевича «Собор 12 апостолів» з Трапезного храму висвітлені в статтях Г. Марченко [130, 131]. Також окремі дослідники відзначають застосування іконописцем техніки гризайль в ілюстративних та графічних творах [64, с. 270], проте особливості її застосування у сакральних творах згадуються побіжно та потребують ґрунтовніших досліджень. Найменш висвітленими є техніко-технологічні та живописні особливості іконопису І. Їжакевича радянського періоду.

Ікони з трьох храмів, представлені в даному дослідженні, було умовно поділено нами на такі групи:

- до першої відносяться твори, що за всіма ознаками (авторською манерою, техніко-технологічними особливостями, а подекуди – і наявністю авторських сигнатур) являють собою *еталонні* (зразкові) твори І. Їжакевича;

- до ікон другої групи відносимо ті, що за цільністю живописного рішення, міцним академічним малюнком, авторською манерою І. Їжакевича можуть вважатися такими, що *одноосібно виконані* ним самим, втім, за техніко-технологічними якостями та, як наслідок, – станом збереженості не відповідають еталонним іконам;

- до третьої – ті, що мають ознаки *співавторства*;

- до четвертої – ті, що не можуть бути віднесені до творчості І. Їжакевича.

Суттєві відмінності техніко-технологічних особливостей ікон церкви Покрова на Пріорці пов'язані, головним чином, з часом, в який вони були створені, – роками Другої світової війни. Ікони для цього храму, очевидно, були першими, створеними І. Їжакевичем після довгої та вимушеної перерви, якій передували роки насильницького встановлення радянської влади на території України, войовничого атеїзму, руйнування храмів та церковного начиння, репресій проти священнослужителів та вірян. Ікони церкви на Пріорці створені в підпільних, несприятливих умовах та за дефіциту або

повної відсутності матеріалів, необхідних для їх виконання, тому й техніко-технологічні характеристики цих ікон несуть історичну пам'ять про ті складні часи.

Цікавою особливістю ікон І. Їжакевича у Свято-Макаріївському храмі є те, що всі вони були віднесені нами до еталонних: ікони «*Св. Микола Мокрий*», «*Богоматір Несподівана Радість*», «*Святий Пантелеймон*», «*Святий Іоанн Воїн*» та ікона «*Святий Макарій*». Було виявлено, що їх основою слугують металеві щити високої якості (подібний тип основи, хоча й не дуже поширений, відомий в українському іконописі з XVIII ст.). Лише одна невелика за розміром аналойна ікона – «*Св. Макарій*» – виконана на традиційній дерев'яній основі. Також на металевих щитах виконані майже всі ікони іконостаса (які не належать пензлю І. Їжакевича). Це може свідчити про неспішну планову підготовку, яка передувала роботі іконописців над іконами.

На відміну від Макаріївської, основою більшості ікон церкви на Пріорці слугує фанера, яка зазвичай не використовується в іконописі через швидку руйнацію цього матеріалу; у деяких ікон поверх фанери наклеєна паволока, для того щоб запобігти розтріскуванню основи. Із застосуванням паволоки виконані ікони «*Богоматір з немовлям*» (іл. 113, 120, 123), «*Спас на престолі*» (іл. 114) обабіч Царських воріт, в окремих кіютах – «*Всіх скорботних Радість*» (іл. 167), «*Несподівана Радість*» (іл. 163), «*Жінки-мироносиці*» (іл. 164). В якості паволоки застосовано цупку прозірчасту тканину, що нагадує марлеву (серп'янку). На фанері без паволоки виконані наступні ікони: «*Преображення Господнє*» (іл. 129), «*Св. Миколай*» (іл. 159), чотири ікони із зображенням євангелістів (іл. 192, 194, 196, 198), «*Темна вечеря*» (іл. 190), «*Всіх скорботних Радість*» (іл. 167), ікони жертovníка – «*Різдво*» (іл. 207), «*Розп'яття*» (іл. 208), «*Моління про чашу*» (іл. 206).

Також в Покровському храмі в якості основи застосовані дерево («*Покрова Пресвятої Богородиці*» (іл. 150) (156x82 см.), «*Богоматір Троєручиця*» (іл. 213)) й метал («*Покрова Пресвятої Богородиці*» (іл. 100) (330x170 см.), «*Св. Трифон*»(іл. 172)).

Підтвердженням дефіциту матеріалів є й те, що більшість листів фанери мають випадкове походження, про що свідчить подряпана поверхня основ з чисельними порізами та слідами від олівця. Найкраще це помітно на прикладі ікони «*Св. Миколай*», основа якої складається з двох частин фанери. За нашим припущенням, на момент ходу війни не було знайдено фанери необхідного розміру, тож до нижньої частини основи (ймовірно, вже до готової ікони) було додано шматок фанери, щоб загальний формат підійшов під розмір іконостаса. (іл. 162) Ймовірно, ікона «*Св. Миколай*» була писана ще до того, як було виготовлено новий іконостас. Нас зацікавило припущення Д. Назаренка, що спочатку, поки йшла заготівля матеріалу для постійного, було створено тимчасовий іконостас, а ікони «*Богоматір з немовлям*», «*Спас на престолі*», обабіч Царських воріт та храмовий образ «*Покрови*» могли бути написані раніше, ще до того, як було створено новий іконостас [138, с. 298].

До еталонних ікон І. Їжакевича в церкві Покрова на Пріорці відносимо такі: «*Св. Трифон*» (іл. 172), «*Несподівана Радість*» (іл. 163), ікону Богоматері «*Троєручиця*» (в дияконнику) (іл. 213), ікони жертovníка – «*Різдво*» (іл. 207), «*Розп'яття*» (іл. 208), «*Моління про чашу*» (іл. 206). Втім, останні три все ж значно поступаються попереднім іконам в техніко-технологічному відношенні.

Ікони «*Св. Миколай*» (іл. 159), «*Жінки-мироносиці*» (іл. 164), «*Богоматір з немовлям*» (іл. 113), «*Спас на Престолі*» (іл. 114), «*Таємна вечеря*» (іл. 190) ми віднесли до другої групи, зважаючи на низьку якість використаних матеріалів та значні зміни у стані збереженості, які заважають оцінити первісний їх вигляд.

До ікон третьої групи, виконаних в співавторстві (в рамках стосунків вчитель–учень, при якому учень виконує лише чітко поставлені задачі вчителя), відносимо: «*Преображення Господнє*» (іл. 130), «*Покрова*» (дерево) (іл. 150), «*Всіх скорботних Радість*» (іл. 167), «*Покрова*» (метал) (іл. 97), чотири ікони *євангелістів* у Царських воротах (іл. 192, 194, 196, 198). (Також яскравим прикладом ікон, виконаних в співавторстві, є чотири ікони

євангелістів з пандативів Свято-Покровської Подільської церкви. Особливості співавторства в цих іконах будуть розглянуті далі).

Особливості техніки та авторської живописної манери краще досліджувати на прикладі перелічених вище ікон, які ми віднесли до еталонних творів.

Техніка І. Їжакевича, як вже було зазначено, являє собою поєднання традиційної академічної школи із технічними новаціями, що були привнесені в іконопис на початку ХХ ст. із станкового живопису.

Як нам вдалося встановити, найчастіше митець використовував не білий, а тонований ґрунт або кольорову імприматуру, покладену поверх білого ґрунту. (Встановити точніше, який саме технологічний шар ми спостерігаємо у місцях, де він проглядає, наразі неможливо, з причини розташування ікон у діючих храмах, монтованими у іконостас або кіот).

Традиція використання кольорової імприматури поверх білого ґрунту, а потім – і тонованого ґрунту зароджується, починаючи з кін. ХV ст., в італійському живописі й набуває популярності в Західній Європі з другої половини ХVІ–ХVІІ ст. Тоновані ґрунти в українській іконі зафіксовані, починаючи з ХVІІІ ст., зустрічаються також і у ХІХ ст. [302, с. 141; 207, с. 448].

Традиція використання у Києво-Печерській лаврі тонованого ґрунту на металевій основі зафіксована у іконах ХVІІІ ст. [205, с. 27–28], і продовжувалась у наступні епохи. Як відомо з лабораторних досліджень ікони «Собор 12 апостолів» 1907 р. з Трапезної церкви, на мідну основу був нанесений олійний двошаровий ґрунт, причому обидва шари мають рожевий відтінок [130, с. 248; 131, с. 186]. Тож робота по тонованому ґрунту була звичною для І. Їжакевича.

В іконах, основою яких слугує металевий лист, створених І. Їжакевичем для Свято-Макаріївського храму, використана кольоровий підклад (імприматура або ґрунт) сірого («Св. Іоанн Воїн», «Св. Микола Мокрий», «Св. Пантелеймон») та сіро-зеленого кольору (Богоматір «Несподівана

Радість»); за візуальним спостереженням – олійна (таке в'язиво є характерним для ґрунту на металевій основі).

Серед ікон Покровського храму на Пріорці зустрічаються ікони, що, ймовірно, виконані без імприматури або її шар був надто тонким. До таких ікон відносимо «Різдво» та «Моління про Чашу» з жертovníка. Через це, особливо в нижніх частинах ікон, де найбільш тонкий шар живопису, добре проглядається фактура основи (фанера).

Загалом, серед ікон храму на Пріорці частіше зустрічається темно-брунатний підклад – в іконах «Покрова» (метал), «Покрова» (дерево), «Преображення Господнє», «Всіх скорботних Радість», «Різдво» та «Моління про Чашу» (жертovníк), або тепло-вохристий – «Св. Миколай»; сірий використано в іконах «Розп'яття» (жертovníк), «Несподівана Радість», «Св. Трифон». Поверх практично прозорого надтонкого шару ґрунту, очевидно, виконана ікона «Жінки-мироносиці». На макросвітлинах в багатьох місцях проглядається самісіньке полотно, по якому виконано гризайльний пропис. Особливістю ікони «Св. Миколай» є додатковий шар ґрунту, що було нанесено по фігурі святого, з тим щоб замаскувати неякісний старий шмат фанери.

Втім, об'єднує ікони І. Їжакевича в обидвох храмах те, що для них характерне застосування в першому живописному шарі гризайльного пропису, в якому автором було ретельно пророблено, а іноді майже повністю завершено побудову форми. Гризайльний пропис характерний для фламандської (з XV ст.) та частково – італійської манери (з поч. XVI) класичного тристадійного методу олійного західноєвропейського живопису, використовувався в академічній традиції європейського живопису до кінця XIX ст.

Отже, технологія живопису І. Їжакевича була ретельно продумана поетапно таким чином, що, за відсутності часу на більш тривалий сеанс, автор міг завершити твір, ледь пройшовшись кольором по гризайльному пропису. Такими ми бачимо численні ескізи І. Їжакевича, що зберігаються в ЦДАМЛМ. Виконані, як правило, олією на картоні в техніці гризайль, вони мають

довершений вигляд. Особливістю гризайльного пропису І. Їжакевича є й те, що виконаний він тонким шаром фарби, «живим» мазком напіврідкою фарбою.

Зазначимо, робота в техніці гризайль, в поєднанні з технікою *alla prima* та напіврідкою структурою фарби, вимагає від виконавця значної майстерності, щоб бути впевненим у кожному мазку. Також вибір подібної техніки говорить про експресивний характер виконавця та його небайдуже, пристрасне ставлення до роботи. Слід зазначити, що схожа живописна манера нечасто зустрічається серед іконописців.

3.3. Учні І. С. Їжакевича й особливості співпраці майстра з ними

Сучасники характеризували І. Їжакевича як добру людину, вчителя, який з повагою та теплом ставився до своїх учнів, що сприяло довгим та дружнім їх стосункам. *Відомості про учнів митця* знаходимо в працях таких науковців, як В. Шиденко [245], Н. Кочережко [104, 105], Д. Назаренко [138, 139], О. Лопухіна [154], О. Пітателева [156, 157, 158], І. Дундяк [41, 42], О. Сторчай [190, 192], П. Нестеренко [141, 142], М. Селівачов [183].

Першим відомим циклом робіт І. Їжакевича, створеним разом з учнями, є розписи Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври. Детально про те, хто брав участь в розписах Всіхсвятського храму та які саме роботи за ким були закріплені, повідомляє В. Шиденко. Серед виконавців робіт з розпису Всіхсвятської церкви дослідник згадує імена наступних учнів школи: Василь Шуршилов, Єфрем Судомора, Федір Коновалюк, Григорій Теленков, Микола Зубарев, Пилип Пастухов, Гаврило Рибаків, Василь Сидоренко, Микола Висоцький, Олександр Павленко, Володимир Поварницький, Григорій Склифос, Яков Яковенко, Симеон Андреев, Роман Кожедуб, Олександр Попович, Карп Циганов, Яков Давиденко. Також брав участь у підготовці до розпису учень Іван Озерянський. Окрім учнів, в розписах брали участь шість послушників, два монахи та два позолотники [245, с. 90–93]. У П. Нестеренка знаходимо такі дані: «Художник узяв активну участь у розписах Трапезної

церкви, разом з учнями лаврської школи Ф. Коновалюком, В. Шуришловим, В. Луконіним, О. Судоморою та іншими розписував інтер'єр церкви Всіх Святих над економічною брамою Києво-Печерської лаври» [140].

Окрім цього, І. Їжакевич залучав учнів на поч. ХХ ст. в таких храмах: Свято-Георгіївському на Козацьких могилах, Свято-Троїцькому соборі в Дніпрі (тогочасному Катеринославі). Відомо, що в сер. ХХ ст. Ф. Коновалюк був помічником І. Їжакевича при створенні ікон для церкви Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївської та Свято-Покровської Подільської церков, втім, не виключена також участь інших помічників.

Зважаючи на не надто великий обсяг робіт, що мав виконати І. Їжакевич в сер. ХХ ст. (порівняно з можливостями та обставинами роботи митця початку століття), а також швидкість та вправність, з якими І. Їжакевич, працював над іконами [138, с. 301], можна зробити висновки, що така форма роботи (співпраця) була цікавою самому І. Їжакевичу – адже добре відомі непересічні педагогічні якості митця, які описує дослідник лаври В. Шиденко [245, с. 89].

В. Шиденко публікує відгук учня І. Їжакевича – Івана Івановича Озерянського, з яким вів особисте листування в 70-х рр. ХХ ст. Цей вдячний відгук, окрім підтвердження майже батьківського ставлення вчителя до своїх учнів, відкриває нам «авторську кухню» митця. Ще до початку робіт у Всіхсвятській церкві учні іконописної школи допомагали І. Їжакевичу під час роботи в Трапезі та Трапезній церкві. І. Їжакевич довіряв І. Озерянському свій фотоапарат для фотографування парафіян та відвідувачів лаври. Далі, методом спільного обговорення цих світлин, відбувався пошук нових типажів. Як зазначає учень, за цими знімками були написані святий Марко Гробокопач, Микола Святоша, Нестор Літописець, Варлам ігумен Печерський, Єфрем єпископ Переяславський, Спиридон, Нікодим та ін. Ті ж саме знімки були використані як типажі для зображення святих у Всіхсвятській церкві [245, с. 93].

Про І. І. Озерянського В. Шиденко повідомляє, що він так і не закінчив навчання в Лаврській школі, полишивши її 30 травня 1906 р. через смерть батька, та з цим полишив і мистецтво. На момент листування з В. Шиденком він мешкав у Маріуполі.

Також В. Шиденком наведені спогади іншого учня І. Їжакевича – Ф. Коновалюка, який з теплом згадував вчителя: *«...А Їжакевич гостинністю та щедрістю, був дуже доброю людиною та всіляко допомагав учням своїми грошима. За це його учні і любили»* [245, с. 95].

Також з вдячністю згадує І. Їжакевича ще один учень – О. Судомора, його спогади подані в монографії проф. Дам'яна Горняткевича «Українські мистці в автобіографіях» (1958 р., Лондон): *«На 16 році я почав навчання в живописній школі Києво-Печерської Лаври, де в той час вчив малювання Іван Їжакевич, далі в того ж таки Їжакевича я продовжував працювати дома. Отже ж, крім того, що дала мені природа, дуже й дуже багато дав мені Іван Сид[орович] Їжакевич, за що я йому сердечно вдячний і цю вдячність збережу до кінця мого життя»* [34, с. 72].

Відомо, що на художній виставці, що проходила в 1912 р. в Києві, свої роботи поруч з вчителем виставили й учні І. Їжакевича – Ф. Коновалюк та О. Судомора (іл. 270).

Про Охріма Івановича Судомору (1889–1968 рр.) відомо, що після лаврської іконописної школи (1904–1907 р.), він навчався в Київському художньому училищі (1907–1913 р.). З 1913 р. працював переважно в графіці, також, як і І. Їжакевич, був автором ілюстрацій до «Кобзаря» Т. Шевченка (1930 р.) (І. Їжакевич проілюстрував «Кобзар» 1939 р.). Його твори сповнені українських мотивів та стилістики, а за широким застосуванням елементів орнаменту, пластичністю лінії, мінімалістською виразністю локальних плям в них відчувається вплив модерну. Тож не випадково О. Судомору називали «українським Бердслі» [193]. Втім, достеменних відомостей про роботу О. Судомори разом з І. Їжакевичем в сакральному мистецтві не знайдено, окрім згадки Т. І. Мороз-Коновалюк.

Удова Федора Зотиковича Коновалюка (1890–1984) – Т. І. Мороз-Коновалюк у спогадах, присвячених чоловікові, повідомляє: «...після закінчення Ф. Коновалюком лаврської школи І. Їжакевич отримав замовлення з розпису собору в Катеринославі. Протягом літа треба було роботу закінчити. І. С. взяв із собою усяких досвідчених підсобників і двох здібних учнів – Судомору та Федора Коновалюка.

Працювали там напружено із ранку до вечора, а частково і ночами. Ескізи робив І. С. Їжакевич. Коли робота була наполовину завершена, а строки піджимали, Судомора (який у віці 24 років помер від сухоти) почав нечемно сперечатись з І. С., з приводу того, що він не згоден одержувати стільки ж грошей, як ті, що труть фарби, та мусить мати більшу платню за кваліфікаційну роботу, бо мовляв «я художник». На що І. С. Їжакевич дав йому повний розрахунок та відпустив з роботи» [280, арк. 65–66].

Відомо, що учень І. Їжакевича – Охрім Судомора, який став відомим графіком, помер у 1968 р. у віці 79 років, тобто, Т. Мороз-Коновалюк, очевидно, сплутала його з кимось іншим. Зважаючи на спогади самого О. Судомори [34, с. 72], в яких він повідомляє, що після закінчення школи продовжував працювати у І. Їжакевича вдома, припускаємо, що вона могла помилитись і відносно конфліктної ситуації.

Ім'я Ф. Коновалюка та О. Судомори згадуються серед графіків старшого покоління в шостому томі «Історії українського мистецтва» 1967 р. [64, с. 66]. Ф. Коновалюк згадується як автор ілюстрацій до «Кобзаря» 1920–1921 років, а О. Судомора – як автор ілюстрацій до казок та ін. творів.

Н. Кочережко у своїй статті, присвяченій Донеччині, згадує іншого помічника І. Їжакевича – Ф. Вахрушова: «Зовсім недосліджені взаємини Їжакевича та Феодосія Михайловича Вахрушова. З ним він, Їжакевич, не тільки співпрацював у Києво-Печерській Лаврі, але і на Луганщині. Відомо, що Іван Сидорович після повернення з Петербуга до Києва, невдовзі мандрував по Полтавщині, Луганщині і Запоріжжжі, зібрав велику кількість орнаментованих крайок (поясів жіночих) та одягу (свиток, кожухів, жупанів тощо). Перед

тим, як розпочати розписи собору в Катеринодарі, розписував храм на Луганищині, вочевидь там працював і Вахрушов, оскільки його життя та творчість були пов'язані з Луганищиною.

Остання звістка про Вахрушова дійшла до Їжакевича від С.Г. Івенського 20 січня 1956 р. На той час Вахрушова вже не було, а його вдова Олімпіада Вікторівна жила в м. Тотьмі, Вологодської області, іще тоді жив брат Вахрушова – Акінф» [105]. Втім серед учнів, які були залучені до розписів Всіхсвятської церкви, в публікації В. Шиденка ми не знайшли відомостей про Ф. Вахрушова.

Іконописці в часи СРСР були змушені працювати підпільно та, як правило, не перетинались при виконанні робіт (кожен виконував свій обсяг робіт окремо). Наприклад, за словами дослідника Д. Назаренка, І. Їжакевич навіть не був знайомий з Л. Спаською, розписи якої прикрашають Свято-Покровську Подільську церкву поруч з іконами митця. Це, на нашу думку, може бути причиною відсутності єдиного стилістичного рішення в іконостасах Покровського на Пріорці та Макаріївського храмів, в яких, поруч з високохудожніми професійними творами І. Їжакевича, знаходимо, копії із «канонізованих» образів В. Васнецова, М. Нестерова з Володимирського собору та образи в стилі пізнього академізму (до того ж виконані митцями, що не мали професійної художньої освіти).

Судячи з численних свідчень співавторства в ряді ілюстративних та світських творів, що впливає з листування між двома митцями, Ф. Коновалюк дійсно міг бути помічником І. Їжакевича в ці складні часи. Зокрема, в ряді творів церкви Покрова на Пріорці ми виявили дві різні манери: це ікони *«Преображення Господнє»*, *«Покрова Пресвятої Богородиці»* (дерево), *«Покрова Пресвятої Богородиці (метал)»*, *«Всіх скорботних Радість»*, чотири ікони *євангелістів*.

Згадується Ф. Коновалюк і як ймовірний співавтор чотирьох ікон *євангелістів* зі Свято-Покровської Подільської церкви [53, с. 926; 138, с. 299].

Дійсно, в іконах із зображенням євангелістів з означеного храму ми помітили ознаки співавторства двох митців.

Важливим питанням, яке необхідне розглянути з цього приводу, – це помилкове, на нашу думку, твердження, ніби І. Їжакевич через поважний вік не міг працювати на повну силу. До прикладу, Т. І. Мороз-Коновалюк у своїх спогадах пише, що Ф. Коновалюк виконував більшу частину роботи, в знак безмежної вдячності своєму наставнику та через неспроможність І. Їжакевича працювати у повну міру. При цьому начебто старенький митець часто ставив підписи на роботах, написаних учнем [280, арк. 2; арк. 66–67].

Це твердження легко спростувати, зважаючи на високий рівень майстерності ікон Макаріївського храму, які були створені пізніше, ніж ікони церкви на Пріорці. Також високим рівнем виконання відрізняються станкові твори митця останніх років життя.

Порівнюючи твори, що достеменно написані І. Їжакевичем, та ті, що належать Ф. Коновалюкові, стає зрозумілим, що І. Їжакевич досяг значно вищого рівня майстерності. Ф. Коновалюк, хоч і здобув освіту в Лаврській іконописній майстерні (1903–1909 рр.), Київському художньому училищі (1911–1915 рр.), Київському художньому інституті (1925–1927 рр.), у Ф. Кричевського), так і не досяг рівня майстерності, яким володів його вчитель. Ф. Коновалюк, безумовно, опанував мистецтво пейзажу, в якому розкрився його талант живописця. Зображення ж людей, виконані Ф. Коновалюком, виглядають по-учнівськи скутими, вони значно поступаються творам І. Їжакевича в точності малюнку, тонкому знанні анатомії й пластики людського тіла (іл. 73, 74).

Ми дослідили листи І. Їжакевича до Ф. Коновалюка [269] та визначили, що І. Їжакевич, який мав багато музейних замовлень, допомагав своєму другові, ділячись з ним роботою (як приклад, йдеться про твір «Запорізька Січ» [269, №271]). Митець хитрував, щоб пояснити замовникам, чому робота буде виконана спільно з Ф. Коновалюком [269, №263]. Саме за таким принципом вони виконували більшість замовлень для музеїв [269, №271].

Однак, на нашу думку, з листування випливає, що саме І. Їжакевич, на якого була покладена відповідальність за «спільну справу», виконував основний обсяг роботи [269, №263, №264, №266, №267, №271].

Версію Т. Мороз-Коновалюк підтримують і сучасні дослідники. Наприклад, О. Лопухіна, автор найбільш ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження Покровської церкви на Пріорці, пише: *«Федір Зотикович, будучи співавтором свого вчителя, часто відмовлявся ставити свій підпис під їх спільними творами»* [154, с. 33]. Також мистецтвознавиця припускає, що автором ікон *«Св. Микола»* з іконостаса церкви на Пріорці та двох ікон зі Свято-Макаріївської церкви – *«Св. Іоанн Воїн»* та *«Св. Пантелеймон»* – може бути Ф. Коновалюк. *«Їх манера виконання – тип ликів, малюнок та силует фігур, відрізняється від іконопису І. Їжакевича»* [154, с. 33]. На нашу думку, таке твердження є хибним, що далі буде доведено на прикладі ікон, виконаних в співавторстві, та еталонних ікон І. Їжакевича, що виконані ним особисто.

Ф. Коновалюк був талановитим колористом, втім, живописні зображення людей, виконані митцем, значно поступаються його пейзажам і у відношенні колористики. Це можна пояснити його невпевненістю стосовно академічного малюнку, що виливається у скутість живописного рішення й зловживання темними тонами. Нечисленні зображення людей, виконаних Ф. Коновалюком, це доводять (іл. 74). Прикметою творів Ф. Коновалюка із зображенням людей є графічність, сухість, певна жорсткість контурів, що видає учнівську невпевненість, намагання контролювати малюнок. Зображення людей у виконанні І. Їжакевича зовсім інші: при збереженні всіх малюнкових акцентів, точній анатомії – загальна живописна пляма м'яка, контури списані, твори здаються наповненими повітрям. Живописне зображення написано віртуозно, з творчою свободою, в ньому відчувається задоволення автора від процесу, а це – ознака вищого професіоналізму.

Як бачимо, питання розрізнення манери І. Їжакевича та його учня Ф. Коновалюка наразі є конче необхідним, зважаючи на велику кількість доволі різних даних, а також тому, що більшість ікон, що розглядаються, не

підписувались митцями, лише за деяким виключенням (підписи І. Їжакевича є на зворотній стороні ікон «Покрова» (метал) з церкви на Пріорці та ікон «Св. Макарій» (дерево) і «Несподівана Радість» з Макаріївської церкви. Підписи Ф. Коновалюка на іконах досі не були знайдені.)

Задля розв'язання цього питання, доречним вважаємо звернути увагу на станкові твори, а саме ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського, яка вийшла друком 1948 р. Як свідчать джерела, ілюстрації були виконані двома митцями під час Другої світової війни. Саме тоді, як ми знаємо, митці працювали і над іконами церкви на Пріорці. Тож на всіх ілюстраціях до «Енеїди», окрім декількох («Зустріч Енея з Дідоною» (іл. 271), «Бенкет на Олімпі»), знаходимо підписи обох митців (іл. 272, 273). Хоча, на нашу думку, ідея та розробка композицій, а також пропис головних фрагментів в цих ілюстраціях належить І. Їжакевичу. Фрагменти ж, які виконані Ф. Коновалюком, відрізняються набагато слабкішим малюнком й огріхами в знанні пластичної анатомії (іл. 274). Втім, як бачимо, на ілюстраціях до «Енеїди» Ф. Коновалюк ставить свої підписи поруч з підписами свого вчителя. Причиною ж відсутності підписів Ф. Коновалюка на іконах сер. ХХ ст., на нашу думку, є його невпевненість в іконописній справі або небезпека для його подальшої кар'єри.

Зазначимо також, І. Їжакевич був людиною неамбітною та доброю і, судячи з листування двох митців, з батьківською опікою намагався «*влаштувати кар'єру*» свого учня – клопотавши про нагородження його званням Заслуженого діяча мистецтв [269, №253; 190, с. 491–492]. Тож якби Ф. Коновалюк відчував в собі сили самостійно писати ікони – навряд чи б вчитель не підтримав би його в цьому намаганні.

Окрім того, іконописні роботи, ймовірно, відбувались з відома та свідомого замовчування радянської влади. І. Їжакевич на той час вже був літнім та дуже відомим митцем. Тож радянським очільникам навряд чи вигідно було б визнати, що Заслужений діяч мистецтв УРСР (1940 р.) (звання Народного художника УРСР І. Їжакевич отримав у 1951 р.), який ніби з «*щирою радістю*» сприйняв Жовтневу революцію [83, с. 15], – створює ікони

для храмів. Молодший та менш досвідчений Ф. Коновалюк не мав таких заслуг, тож це може бути ще однією з причин, чому не знаходимо підписів Ф. Коновалука на сакральних творах.

Основні типи співпраці І. Їжакевича з іншими майстрами в київських храмах в середині ХХ століття

Далі розглянемо особливості окремих ікон церкви Покрова на Пріорці та Покровської Подільської церкви, що, на нашу думку, виконані в співавторстві. У Свято-Макаріївському храмі на Татарці таких ікон ми не виявили: окрім п'яти ікон (розташованих поза іконостасом), що, безумовно, належать І. Їжакевичу, решта створених у той самий час ікон виконана іншими іконописцями невисокого професійного рівня, причому протографом для більшості з них слугують образи пензля М. Нестерова з Володимирського собору.

Питання ознак співавторства вже були частково розкриті нами в статтях «Проблематика атрибуції ікон «Євангелісти» (Церква Покрова Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ)» й «Типологія авторських правок у церкві Покрови на Пріорці (у період творчості І. С. Їжакевича 1943–1945 років)» [237, 238].

Отже, за результатами проведених нами досліджень було виявлено та систематизовано три варіанти спільної праці над іконами вчителя та учня (учнів) або помічників. До *першого варіанту* належать ікони, основна частина яких була написана І. Їжакевичем, а другорядна – довірена для написання учню/помічнику, що, як правило, наслідував відомі образи розписів Володимирського собору. Таких ікон зустрічаємо небагато, серед досліджених нами творів до цієї групи було віднесено зображення чотирьох євангелістів з центральних царських воріт церкви Покрова на Пріорці.

До *другого варіанту* належать ікони, окремі фрагменти яких (руки, тло) було доручено до виконання учневі/помічникові під керівництвом І. Їжакевича. До таких віднесено ікони «Св. євангеліст Марк» та «Св. євангеліст Іоанн» з пандативів Свято-Покровської Подільської церкви.

В *третьому варіанті* учневі/помічникові доручалось виконати другорядні постаті святих, або навіть усю нижню частину ікони; щоправда, в цьому випадку найчастіше І. Їжакевич їх доопрацьовував або майже повністю перероблював. До таких ми віднесли дві ікони іконостаса – «*Преображення Господнє*», «*Покрова*» (на дереві), а також «*Всіх скорботних Радість*» (усі – з церкви Покрова на Пріорці).

Ікона «Преображення Господнє» (фанера) (іл. 129), як і ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» (дерево) (іл. 150), мають однаковий розмір (156x82 см), симетричне розміщення в іконостасі, а також композиційне рішення. Йдеться про поділ зображення на дві частини – земну та небесну, посередині між якими розташовано напис. Дослідники свідчать про те, що подібна композиція, а також розміщення текстів у зображенні часто зустрічаються у творчості митця [154, с. 25; 293, с. 215]. Цікаво, що також подібною в означених іконах є обрана тактика, що полягала в розподілі роботи таким чином, що верхня частина виконувалась І. Їжакевичем, а певні фігури нижньої були виконані учнем/помічником.

Якщо порівняти малюнок, живописну манеру, побудову форми фігур нижньої частини ікони «Преображення Господнє», то впадають у вічі певні суттєві відмінності. Так, фігура апостола Якова у центрі написана тьмяними кольорами, сухіше, менш живописно, ніж фігури апостолів Іоанна та Петра обабіч. Крім того, складається враження, що фігури Іоанна та Петра написані поверх першого фарбового шару, до якого і належить фігура Якова. Зокрема, лик апостола Якова менш вивіреним анатомічно та поступається за майстерністю виконання ликам, що достеменно написані І. Їжакевичем (іл. 142–145). Те саме можна сказати й про фігуру апостола. Тож, ймовірно, спостерігаємо авторські правки поверх першого шару живопису, написаного або самим іконописцем, в якості підмальовку, або – що більш вірогідно – одним з його учнів.

На підтвердження цього біля фігури апостола Петра ліворуч бачимо п'ясть його руки збільшеного розміру, що було записано поверх новим шаром

живопису (іл. 146). Однак з часом, через посилення прозорості олійного в'язучого після його повної полімеризації, перший варіант живопису став більш помітним. Також проглядається перший варіант фігури апостола Іоанна – зліва, під тонким шаром запису поверх нього. За нашим спостереженням, первісний шар живопису має слабший професійний рівень, ніж той, що розташований поверх нього. Підтвердило наші спостереження і дослідження у ІЧ променях: на світлинах бачимо перший варіант малюнку, що сильно контрастує з професійним малюнком верхньої частини ікони та якістю написаного поверх нього живопису (іл. 149). На нашу думку, перший варіант фігур апостолів Іоанна та Петра не належить І. Їжакевичу ані за манерою написання, ані за малюнком, тоді як другий варіант написаний саме ним.

Актуальними для розв'язання цього питання є листи І. Їжакевича до його учня Ф. Коновалюка [269], дослідивши які дозволимо собі висновки про принцип спільної роботи між митцями. З листування зрозуміло, що спільну роботу вони ділили навпіл, працюючи кожен в своїй майстерні [269, №261], причому тло/пейзаж міг виконувати Ф. Коновалюк [269, №284], однак, саме І. Їжакевич, який був відповідальний за замовлення, допрацьовував (закінчував) роботу [269, №261, 267, 285].

За схожою схемою (верх – І. Їжакевичем, низ – Ф. Коновалюком) за нашим переконанням, була написана інша ікона з Покровського храму – «Покрова Пресвятої Богородиці» (на дереві).

В іконі «Покрова Пресвятої Богородиці» (дерево, олія, 156x82 см) (іл. 150) нижня частина дещо відрізняється від верхньої: вона має більш темний вигляд, однак це може бути зроблено спеціально для того, щоб підкреслити ієрархічність: чистоту та святість горішнього світу та земну природу нижньої частини. Втім, нашу увагу привернув різний ступінь майстерності, з якою написані другорядні фігури верхньої та нижньої частин. Так образи святих позаду Іоанна Богослова та Іоанна Предтечі в верхній частині (іл. 151) виконані зі значно точнішим малюнком, ніж образи парафіян храму в нижній частині (іл. 156, 157). Зазначимо, і ті, й інші образи виконані в

етюдній манері, без надто детального уточнення фрагментів, однак з різницею в живописній вправності. Для кращого розуміння пропонуємо порівняти, з якою майстерністю І. Їжакевич виконував другорядні фігури невеликого розміру в іконі «Св. Трифон» (іл. 177, 178). Високий професійний рівень зображення невеликих за розміром другорядних персонажів простежується і в ілюстраціях до «Енеїди», виконаних І. Їжакевичем (іл. 271).

В іконі *«Всіх скорботних Радість»* (80x60 см) (іл. 167) спостерігаємо яскравий приклад співавторства між І. Їжакевичем та учнем/помічником. На наш погляд, фігури нужденних та страдників, зображені обабіч фігури Богоматері в центрі, виконані з різним ступенем майстерності та анатомічної точності малюнку (іл. 168, 169). Особливо яскраво цей контраст проявляється при порівнянні зображення фігур на передньому плані справа та зліва. Найнижча справа – чоловіча фігура (іл. 169), що спирається на праве коліно – виконана на значно вищому рівні з т. зору малюнку, ніж дві нижні фігури зліва (іл. 168). Фігури, розміщені обабіч Богоматері вище, також мають досить різний рівень майстерності у передачі анатомічних деталей. Є на іконі такі постаті, в яких одна частина виконана на достатньо професійному рівні, а інша – на дуже низькому. Хоча в цілому живописне рішення відповідає загальному колориту, все ж в окремих фігурах відчувається певна колористична обмеженість, скутість, яка не притаманна І. Їжакевичу.

Дозволимо собі порівняти особливості фігур ікони «Всіх скорботних Радість», що наведені вище, з фігурами в клеймах ікони «Св. Трифон», що достеменно виконана І. Їжакевичем та віднесена нами до еталонних творів митця (іл. 172). Отже, на відміну від фігур ікони «Всіх скорботних Радість», фігури у сценах життя Св. Трифона виконані, хоча й узагальнено, але з дотриманням вірних анатомічних пропорцій (іл. 177–180) . Написані вони свіжими яскравими фарбами в один сеанс, поверх майстерного підготовчого малюнку м'яким олівцем. В багатьох місцях малюнок проглядає крізь тонкі фарбові шари, що не псує, а навпаки, доповнює манеру автора.

Тож, зважаючи на ці особливості, припускаємо, що І. Їжакевич міг спочатку виконати легкий малюнок та гризайльний пропис всієї поверхні ікони «Всіх скорботних Радість», komponуючи фігури загальними плямами, можливо, подекуди ледь прописуючи основні деталі зображення (такі, як нахил голови, елементи одягу тощо).

Ймовірно, перший пропис в кольорі було доручено виконати учневі, саме цим ми пояснюємо, що окремі фрагменти, при збереженості загальної виразності плям, демонструють дуже низький рівень малюнку та анатомічних знань виконавця. На підтвердження цієї думки, на світлинах в ІЧ випромінюванні ми не побачили чіткого підготовчого малюнку олівцем, а лише об'ємний малюнок м'яким матеріалом (іл. 171). Ймовірно, автор мав намір наступними гризайльним підмальовком та основним прописом уточнювати фрагменти зображення. Закцентуємо, що однією з особливостей манери І. Їжакевича якраз і є застосування подібної техніки в другорядних фігурах зображення. Тобто, ймовірно, робота була розпочата саме І. Їжакевичем, продовжена учнем та завершена, по основних елементах зображення, – знову І. Їжакевичем.

За нашим спостереженням, також у співавторстві виконаний образ Богоматері. Перше, на що слід звернути увагу, – це пропорції фігури Богоматері: вона видається надто приземкуватою, що нехарактерно для ікон І. Їжакевича. Цікаво, що на світлинні в ІЧ випромінюванні постать Богоматері виявилася більш стрункою (іл. 171). Ймовірно, учень при написанні її певним чином відхилився від малюнку, і хоча це не помітно відразу, втім, спотворює загальне враження від образу. Не характерні для творчості І. Їжакевича й особливості написання бганонок одягу – вони надто грубо підкреслені, в результаті чого втрачається цілісність локальної плями, притаманна І. Їжакевичу. Не відповідає рівню майстерності й зображення кистей Богоматері, яке значно поступається малюнку рук на еталонних творах І. Їжакевича (іл. 170). Вони виконані невпевнено, як часто буває, коли художник намагається копіювати зразок. Зовсім іншим за художніми

особливостями подано лик Богоматері, який є найбільш завершеним фрагментом в іконі. Лик виконаний майстерно, з авторською свободою, що відрізняє його від іншого живопису тонким опрацюванням деталей, міцним професійним малюнком. На світлинах в ІЧ випромінюванні на місці лику помічено легкий підготовчий малюнок м'яким матеріалом, подальше моделювання форми було завершено в основному прописі, а завершальним етапом, ймовірно, було лесування. Названі особливості яскраво підкреслені авторськими правками І. Їжакевича по написаних помічником другорядних фігурах обабіч Богоматері (іл. 168, 169, 171), за допомогою яких було зменшено розмір та виправлено пластику контурів окремих постатей.

У верхній частині ікони, на синьому тлі праворуч та ліворуч, бачимо прориви у полотняній основі, що були заґрунтовані та тоновані (іл. 170). Такий стан полотна могло мати ще під час його наклеювання на тверду основу з фанери. Ймовірно, іконописець з учнем, не маючи якісних матеріалів, користувались тим, що було їм доступно на той час. Це підтверджує думку про створення ікон в складних умовах та пояснює надтонкий шар ґрунту та паволоки в окремих, згаданих в попередньому розділі іконах.

Чотири ікони із зображенням євангелістів з церкви Покрова на Пріорці.

Ікони «Св. євангеліст Марк» (іл. 198), «Св. євангеліст Лука» (іл. 196), «Св. євангеліст Матвій» (іл. 194), «Св. євангеліст Іоанн» (іл. 192) (всі – розміром 34x21 см) – знаходяться в царських воротах центральної частини іконостаса. В них, як і в більшості одночасних їм ікон цієї церкви, була помічена неоднорідність живописної манери та малюнку. Однак, композиція зображень євангелістів значно відрізняється від інших ікон. У вже розглянутих вище іконах, в яких також були виявлені ознаки співавторства, композиційне рішення є цілісним, тобто створеним згідно єдиного авторського задуму, в якому пізнається творче мислення І. Їжакевича. До того ж в інших іконах, створених в подібному співавторстві, І. Їжакевич частково або повністю доопрацьовував ту частину роботи, яку виконав учень, що робить ціліснішим сприйняття живописної виразності. Композиції ж ікон євангелістів

притаманна інша риса. Тут верхня частина – лики євангелістів – створена І. Їжакевичем, але у нижній ми вбачаємо спробу наслідування розписів з пандативів Володимирського собору (іл. 200 –203), що, як вже зазначено, не притаманне творчості І. Їжакевича.

На світлинах в ІЧ випромінюванні помітно, що малюнок у нижній частині зображень євангелістів було нанесено поверх білого ґрунту за допомогою масштабної сітки (іл. 193, 195, 197, 199). Таким методом користуються для того, щоб перенести малюнок з ескізу на необхідну поверхню (зазвичай збільшуючи його). За силою натиску на олівець означений малюнок видається не характерним для І. Їжакевича. Всі лінії, навіть допоміжні лінії сітки, є занадто жорстко наведені, що може свідчити про невпевненість виконавця, відсутність вільного творчого процесу та перенесення вже готового зразка. Також, зважаючи на незначний розмір (34x21 см), припускаємо, що із самого початку ці ікони мав би виконати учень, який наносив підготовчий малюнок. У верхній частині ж підготовчий малюнок має зовсім інший характер, водночас і живопис тут щільніший.

Проведені макрозйомка та фотофіксація в ІЧ променях дозволили встановити причини суттєвої відмінності між верхньою та нижньою частинами. Нижня частина написана тонким шаром, неврівноваженими яскравими або, навпаки, «брудними» кольорами, що не гармоніюють один з одним. Верхня має більше нашарувань, крізь неї майже не проглядається грубий малюнок олівцем, що наявний під живописом нижньої частини.

Ми пропонуємо таку версію: у верхній частині ікон (голови євангелістів) знаходяться декілька різних шарів, саме тому він значно щільніший. Гадаємо, перший шар, створений безпосередньо по переведеному малюнку, не належить І. Їжакевичу. Цей перший шар було перегрунтовано, а далі прописано І. Їжакевичем. Про це, окрім впізнаваної авторської манери, свідчить і підготовчий малюнок м'яким олівцем, що проглядає під живописним шаром в ІЧ променях. Саме такий підготовчий малюнок найчастіше зустрічається в іконах, написаних І. Їжакевичем.

Також, за нашими спостереженнями, колорит нижньої частини зображення відрізняється від колориту ділянок, написаних, ймовірно, учнем І. Їжакевича – Ф. Коновалюком в перерахованих нами вище іконах, створених у співавторстві. За сукупним аналізом наведених ділянок та пейзажів Ф. Коновалюка, можна зробити висновки, що палітра цього учня І. Їжакевича більш виважена. Тобто, найімовірніше, ікони «Євангелісти» написані не Ф. Коновалюком, а одним з менш вправних іконописців, які працювали над іншими іконами іконостаса.

Отже, кому належить живопис під правками та в нижній частині (де зображені символи євангелістів) – наразі неможливо стверджувати з упевненістю. За однією версією, перший шар живопису разом з нижньою частиною був написаний іншим іконописцем (причому не обов'язково учнем І. Їжакевича), і вже пізніше І. Їжакевичем було виконано правки голів євангелістів. Втім, не можна виключати й іншу версію – правки в верхній частині ікон були виконані І. Їжакевичем поверх власного живопису (при цьому нижня частина була виконана іншим іконописцем).

Інший тип правок, вже поверх заґрунтованого першого зображення, було виявлено в двох із означених ікон – «Св. євангеліст Матвій» та «Св. євангеліст Іоанн»: це незначна зміна положення голови святих, що можна віднести до авторських правок І. Їжакевича, пов'язаних із пошуком оптимального композиційного рішення. Малюнок змінено, проте попередній варіант добре проглядається крізь живопис. А втім, з усією відповідальністю можна стверджувати, що остаточний живописний варіант голів євангелістів створений І. Їжакевичем. В рисах облич святих впізнаються характерні для І. Їжакевича типи. Наприклад, образ євангеліста Луки (іл. 196) схожий на портретний образ євангеліста Матвія (іл. 257) з пандативів Свято-Покровської Подільської церкви. Цікаво, що, за свідченням О. Гунька, прообразом св. Матвія став батько І. Їжакевича: *«Батько художника відтворений в образі євангеліста Матвія на розписах Покровської церкви на Київському Подолі. А прообразом євангеліста Луки слугував отець Мараховський – родич*

художника, священник із його рідного села Вишнопіль» [37]. Також портретний образ Матвія (іл. 194) з храму на Пріорці візуально схожий на портрет Іоанна з храму на Подолі (іл. 256).

Голови євангелістів написані у властивій іконописцю легкій невимушеній манері, що яскраво контрастує зі скутою манерою нижнього шару. Основна частина роботи була виконана І. Їжакевичем в гризайльному підмальовку. Далі, поверх нього, за допомогою сірувато-блакитних, рожевих та вохристих кольорів було пророблено та завершено освітлені ділянки основного пропису. Тіньові ділянки лишилися змодельованими практично лише гризайльним підмальовком, що є відлунням системи академічного живопису ХІХ ст.

І хоча означені фрагменти ікон євангелістів виглядають менш завершеними, проте, порівнюючи їх з еталонними творами І. Їжакевича, тут легше визначити етапність виконання роботи над живописним шаром, притаманну іконопису митця.

Зазначимо також, що образ євангеліста Марка дещо відрізняється від інших (іл. 198). Колорит, що застосовано тут, менш виважений, – кольори яскраві, однак не гармонійні стосовно тла та один одного. Саме через це, на перший погляд, видається, що портрет Марка написаний іншим іконописцем. А втім, за аналізом живописної манери, характеру нанесення мазків припускаємо, що зображення Марка також написане І. Їжакевичем. До того ж на світлинах в ІЧ випромінюванні в зображенні Марка проглядає характерний для І. Їжакевича малюнок м'яким матеріалом (іл. 199). Гадаємо, іконописцю необхідно було підлаштовуватись до яскравого колориту нижньої частини зображення.

Припускаємо також, що саме руки Марка – єдині, написані І. Їжакевичем серед усіх рук євангелістів (іл. 198). Руки створено в один сеанс, що видає їх дещо недопрацьований вигляд. Проте, вільний характер ведення пропису, в якому одразу виконується і малюнок, і живописне рішення, контрастує з усереднено-типовою, досить скутою манерою авторів інших ікон цього іконостаса та видає манеру І. Їжакевича. Очевидно, у даному випадку майстер

написав руки Марка замість іншого іконописця, який не встигав виконати свій обсяг роботи, а дуже вільний характер письма пояснюється поспіхом, що, однак, не вплинуло на якість живопису.

Очевидно, саме поспіхом можна пояснити невідповідність образів двох євангелістів (які упізнаються за їх символами в нижній частині зображення) до написів їхніх імен: символи Марка (лев) та Луки (тілець) переплутані. Цю особливість помітив також Д. Назаренко [138, с. 299]. За нашим припущенням, написи створювались пізніше, і чомусь І. Їжакевич не контролював цей процес, адже подібна помилка для іконописця такого високого професійного рівня була б просто неможливою.

Ікони Св. євангеліст Марк» та «Св. євангеліст Іван» зі Свято-Покровської Подільської церкви. У Свято-Покровській Подільській церкві І. Їжакевич виконав чотири ікони із зображенням євангелістів (іл. 256–259), що розміщені на пандативах; в них ми виявили окремі ділянки, що, ймовірно, за домовленістю були виконані Ф. Коновалюком (руки євангелістів Іоанна та Марка). В інших іконах храму, як вже було зазначено, нами взагалі не було помічено авторства І. Їжакевича.

Цікаво, що в ЦДАМЛМ зберігаються ескізи до образів євангелістів, які в супровідній документації датовані 1912 роком (іл. 263–266). За нашим переконанням, оскільки в означених ескізах також прослідковуються ознаки співавторства, вони були виконані пізніше, а саме в період 1940–1950-х років. При цьому не виключено, що взірцем для ескізів могли слугувати більш ранні малюнки І. Їжакевича. Оскільки зображення євангелістів з Покровського Подільського храму майже з точністю повторюють ескізи з ЦДАМЛМ, припускаємо, що їх було створено саме для ікон церкви на Подолі.

Показово, що про співпрацю І. Їжакевича та Ф. Коновалюка свідчать ознаки, які прослідковуються в ескізі до образу євангеліста Марка (іл. 266). Так, ми віднесли ескіз «Св. євангеліст Марк» до робіт Ф. Коновалюка (в фонді ЦДАМЛМ ескіз атрибутовано як роботу І. Їжакевича), через неподібну до І. Їжакевича манеру та особливість виконання малюнку, зокрема, невірну

анатомію. Малюнок виконано непевними переривчастими штрихами, скрізь однаковими за силою натиску олівця, що не характерно для І. Їжакевича. Особливо це помітно, якщо порівняти означений ескіз з ескізом, створеним І. Їжакевичем до образу євангеліста Марка (поч. ХХ ст.) з цього ж архіву (іл. 267, 268). В ньому, попри невеликий розмір зображення, за допомогою графічних засобів майстерно створюється форма.

Особливості живописної манери та почерку І. Їжакевича на прикладі еталонних ікон середини ХХ століття

Авторська манера та засоби письма І. Їжакевича, застосовані до ікони 1907 р. «Собор 12 Апостолів», описані Г. Марченко [130]. Практично всі вони спостерігаються і в досліджуваних нами іконах. Нам вдалося значно розширити перелік прийомів створення ікон І. Їжакевичем середини ХХ ст.

Нагадаємо, що до еталонних ікон І. Їжакевича ми віднесли ікони Свято-Макаріївського храму: «Св. Макарій» (іл. 239), «Св. Пантелеймон» (іл. 214), «Св. Іоанн Воїн» (іл. 215), «Св. Микола Мокрий» (іл. 232) та ікону Богоматері «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 228). Означені ікони були обрані нами через безсумнівне визнання в них одноосібного авторства І. Їжакевича, бездоганні техніко-технологічні якості та, як наслідок, – гарний стан збереженості. Також до еталонних ікон можна віднести ікони «Св. Трифон» (іл. 172), «Богоматір Несподівана Радість» (іл. 163) та «Богоматір Троєручиця» (іл. 213) та три ікони з жертовника – «Різдво» (іл. 207), «Розп'яття» (іл. 208) та «Моління про чашу» (іл. 206) з церкви на Пріорці. Втім, за техніко-технологічними особливостями окремі з них значно поступаються іконам Макаріївського храму. Тож, серед ікон храму на Пріорці для дослідження особливостей авторської манери І. Їжакевича ми виділили ікону «Св. Трифон» (іл. 172) як таку, що відповідає названим критеріям.

Відмінності манери І. Їжакевича вже були нами частково викладені в статті «Особливості іконописної манери І. Їжакевича середини ХХ століття на прикладі ікони «Святий Трифон» (Церква Покрова Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ)» [239]. Було з'ясовано, що манера І. Їжакевича значно

відрізняється від засобів іконопису періоду пізнього академізму, де з педантичною ретельністю прописувався кожен образ, що створювало враження декоративності та площинності зображення. І хоча наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. набуває поширення саме «живописна» ікона, з об'ємною побудовою форми, використанням пейзажного тла тощо, втім, більшість іконописців продовжували використовувати майже однакове вирішення головних та другорядних елементів й достатньо стриману суху живописну манеру.

На відміну від цього, іконопис І. Їжакевича є результатом напруженої творчої думки митця; в ньому виразно поєднані глибокий духовний зміст, оригінальне стилістичне рішення, неповторна авторська манера та техніка. Названі особливості надають іконописним творам І. Їжакевича індивідуальність на тлі багатьох ікон з типовим стилістичним та технічним рішенням. Нижче пропонуємо детальніше розглянути особливі технічні засоби, характерні для манери І. Їжакевича.

Проаналізувавши творчий доробок митця, ми дійшли висновку, що вплив на його зрілу манеру слід шукати в його світських творах, особливо в численних ілюстраціях, які І. Їжакевич створював протягом всього життя. Зокрема, єдині технічні засоби ми прослідкували в клеймах із зображенням житійних сцен з ікони «Св. Трифон» та ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського, що були виконані приблизно в один період часу. Для порівняння нами було обрано ілюстрацію, що достеменно створена І. Їжакевичем одноосібно – «Зустріч Енея з Дідоною» (іл. 171) (Зазначимо, що існує другий варіант цього сюжету, створений І. Їжакевичем разом з Ф. Коновалюком, який за живописними особливостями значно поступається твору створеному І. Їжакевичем одноосібно (іл. 272)). До таких засобів належать: поєднання щільних та рідких фарбових сумішей з метою створення контрасту фактур (іл. 189); продавлення по непросохлому шару фарби тупим тонким вістрям бганою одягу (іл. 186, 277), гілок рослин (іл. 187) тощо; навмисно залишені елементи підготовчого малюнку олівцем, що

просвічується під напівпрозорими шарами фарби; використання графітного олівця по просохлій фарбі з метою виділення/підкреслення необхідних деталей (іл. 186, 188, 275, 276) [239, с. 510–511]. З перелічених засобів Г. Марченко згадані використання гострого інструмента для продряпування контурів бганок, елементів декору, пейзажу [130, с. 248].

Окрім того, було простежено характерний композиційний засіб, що часто застосовував І. Їжакевич: головне зображення розміщувалось близько до центру, умовний зоровий перехід до нього здійснювався через лівий чи правий нижній кут, при цьому в означеному куті автором розміщувались другорядні персонажі (що, як правило, дивились на головного персонажа в центрі, таким чином спрямовуючи до нього погляд глядача). Подібне композиційне рішення застосовувалось митцем як в світських, так і в сакральних творах. У такий спосіб побудовано більшість житійних композицій в іконі «Св. Трифон» (іл. 176, 177, 178, 180). Аналогічні композиційні рішення знаходимо й в окремих ілюстраціях І. Їжакевича до «Енеїди» І. Котляревського (іл. 271, 273). Цю особливість також помітила М. Ковалевська: *«Їжакевич особливо вмiло використовує свій улюблений композиційний прийом: переносить центр композиції головним чином на полуторний план, а перший план заповнює або якоюсь постаттю, або річчю, що супроводжує тему»* [83, с. 24].

Було з'ясовано, що І. Їжакевич використовував оригінальні технічні засоби для написання кожного з фрагментів зображення, що додатково збагачувало його живописну манеру.

Для зображення тла І. Їжакевич часто використовує «поплескуючий» поступальний мазок пензлем, що створює шорстку однорідну поверхню (іл. 182–185), з рівномірним переходом від світлих холодних відтінків в верхній частині до більш темних теплих в нижній. Подібне тло бачимо в іконах «Св. Пантелеймон», «Св. Іоанн Воїн» та «Св. Трифон». Аналогічним типом мазка І. Їжакевич, як правило, зображував і німби (іл. 174, 220), а також використовував його на ділянках цілісних живописних площин, – у фрагментах зображення одягу, на яких немає бганок, часто білого кольору, які

служать тлом для інших декоративних елементів або тональним акцентом. До прикладу, такий технічний прийом іконописець використав в іконі «Св. Микола Мокрий» для зображення омофору на плечах святителя (іл 232).

Візуально схожий, але інший за метою та особливостями виконання тип живописної фактури іноді простежуємо в основних елементах зображення святих – лику, шиї. Означена фактура також нагадує шорстку однорідну поверхню, втім, створена вона з метою так званого «*тушування*» надмірно пастозних мазків. Зазначимо, що надмірно пастозна фактура виникає в результаті ретельного детального пропису головних елементів та «списується» або «тушується», у разі необхідності, за допомогою різних засобів. Нерідко митці для такого процесу використовують спеціальні пензлики-віяла. І. Їжакевич відтворював цей технічний засіб у свій спосіб – за допомогою поступальних рухів пензлем, що зменшували фактурність попередньо створених мазків та об'єднували їх в рівномірну площину. Такий тип фактури бачимо в зображенні лику св. Миколая (іл. 237) та немовляти (іл. 233) з ікони «Св. Микола Мокрий»; в ликах Богоматері та немовляти Ісуса (іл. 229) в іконі «Несподівана Радість».

Контрастує з вигладженими в такий спосіб поверхнями ликів святих та праведників фактурне зображення коліноуклінного грішника-розбійника на іконі «Несподівана Радість» (іл. 230). Зображення виконане напіврідкою фарбою впевненими звивистими мазками. Такий вибір фактури підсилює обране для зображення смуглявої шкіри розбійника поєднання вохристих теплих кольорів. В схожій манері виконані зображення двох інших грішників з однойменних ікон, написаних І. Їжакевичем для церкви на Пріорці та Свято-Серафимівського храму в Пущі-Водиці (іл. 27, 231).

Описаний «*тушующий*» мазок використовувався І. Їжакевичем і в іконі «Св. Макарій» (на дереві) у зображенні лику святого (іл. 239, 240). Втім, схоже, інструментом для його виконання був не звичайний пензель, а, ймовірно, інший плоский інструмент, за допомогою якого притискалась надмірно виступаюча фактура, що створювало характерний візерунок в шарі

фарби (іл. 241). Таким інструментом міг бути, до прикладу, мастихін із зазубреним краєм.

Іншим чином іконописець зображував волосся – віртуозно, рідкою напівпрозорою фарбою. Прикметно, що в окремих місцях важливе значення відіграє імприматура, яка просвічує крізь шари фарби. Вона також використовується митцем як основа для подальшого створення форми, наприклад, виступає в якості освітленої частини об'єму форми. Саме таким методом керується іконописець у передачі волосся розбійника з ікони «Несподівана Радість» (іл. 230): тут зону світла фактично заступає сіро-зелений тон імприматури.

М'яко, напівпрозорою рідкою сумішшю майже в один пропис І. Їжакевич пише волосся в іконах «Св. Пантелеймон» та «Св. Іоанн Воїн»; воно витончено контрастує з більш щільною фактурою ликів святих (іл. 220–225). Прикметно, що в зображенні ликів юних святих – св. Пантелеймона з Макаріївської церкви та св. Трифона з Покровської церкви – знаходимо багато спільного в трактуванні головних рис обличчя. Це дещо наївний чистий вираз широко відкритих очей, м'який пропис ніжних, по-дитячому рум'яних щік, схожість в обрисах вуст. Об'єднує зображення колірна гама: рожево-фіолетові, жовто-гарячі, блакитні та лимонно-жовті – кольори заходу та сходу сонця, які створюють м'який ніжний колорит, що підкреслює чистоту та юний вік святих.

Ще одним прикладом, в якому бачимо схожість типів та манери їх написання, – це ікони «Св. Іоанн Воїн» (іл. 215) з Макаріївського храму та «Св. Миколай» (іл. 159) з Покровського храму на Пріорці. Нагадаємо, ікона «Св. Миколай» через її недосконалі техніко-технологічні особливості не була виокремлена нами як еталонний твір. Втім, вона є зразком віртуозного написання лику фактично лише рідкими фарбами (іл. 160). (На противагу цьому, зовсім іншу манеру використано для образу святителя в іконі «Св. Микола Мокрий» (іл. 237, 238)). Ми пояснюємо це різними умовами та

часом створення, а, можливо, навіть відсутністю необхідної кількості фарб в період роботи над іконами храму на Пріорці).

Ймовірно, саме з такого легкого, втім, віртуозного пропису І. Їжакевич починав більшість своїх робіт. Саме так – легко та невимушено – іконописець робить перший пропис рук святих, попередньо виконавши малюнок олівцем. Лінії підготовчого малюнку в окремих місцях ледь торкнуті прописом з тим, щоб, навмисно просвічуючись, підкреслювати конструкцію кистей рук. Далі, вже по просохлому пропису бачимо ледь помітні повторні обриси олівцем по основних конструктивних лініях: це свідчить про те, що митець ретельно перевіряв та уточнював вірність малюнку на кожному етапі роботи. Наступним етапом є накладення більш пастозних мазків по місцях згину форми, ділянках, що розташовані ближче до центру або до глядача та по краях виступаючих форм руки.

По краях пальців рук фактура навмисно створена в один пропис рідкою фарбою теплих відтінків, через неї просвічується холодно-сірий підготовчий малюнок олівцем: так в живописі з'являються тепло-холодні відношення. Іноді І. Їжакевич підкреслює по контуру необхідні фрагменти лінією яскравого тепло-червоного кольору (іл. 226, 227). Ця тепла лінія методом контрасту врівноважує сірий холодний тон, який виникає в результаті просвічування підготовчого малюнку крізь білуватий шар фарби. З такою ж метою врівноваження тепло-холодних кольорових відношень іконописець в місцях, де це необхідно, ставить ледь помітні маленькі мазки теплих тонів.

Бганки одягу він писав вільно, об'ємно, великою кількістю напіврідкої фарби. Саме по такій фактурі надалі зручно було виконувати «ліпку» форми, яка в манері І. Їжакевича дійсно чимось нагадувала скульптурно-ювелірну роботу, де кожен мазок знаходився на своєму місці. Митцем використовувалось продавлення (іл. 187), продряпування (іл. 189), тиснення, нанесення візерунку в зображенні одягу по сірій фарбі (іл. 242).

На підтвердження того, що І. Їжакевич в прописі бганок одягу використовував, як правило, рідку фарбову суміш з великим вмістом

розріджувача, свідчить розтріскування фарбового шару в нижній частині мафорію Богоматері (під зображенням Немовляти) в іконі «Несподівана Радість». Подібне розтріскування зі слідами патьоків фарби зустрічається й в інших місцях, де було, ймовірно, надмірно застосовано розріджувач, – в зображенні волосся св. Пантелеймона, зіниць очей св. Іоанна Воїна та св. Макарія з церкви на Пріорці. В зображенні волосся цих же святих стрічаємо й патьоки фарби (іл. 220, 221, 223).

Не менш цікаво І. Їжакевич трактує й декоративні елементи у зображенні одягу, інтер'єру та ін. Наприклад, оригінальне рішення обране іконописцем для створення луски на обладунках св. Іоанна Воїна. Спочатку вона ретельно промальована в підготовчому малюнку олівцем по імприматурі сірого кольору (іл. 226, 227). Цікаво, що поверх підготовчого малюнку І. Їжакевичем нанесено візерунок, створений вертикальними лініями коричневою фарбою, схожою на умбру, тильною стороною пензля або рогозиною. Таким чином, обладунки св. Іоанна Воїна передані фактично графічними засобами, що контрастують з іншими елементами зображення, створеними живописно. Також самим лише олівцем була намальована луска на обладунках ката у одній з житійних сцен на іконі «Св. Трифон» (іл. 186).

Висновки до 3 розділу:

За результатами дослідження було підтверджено авторство І. Їжакевича в наступних творах 1940–1950-х рр.: в 19 іконах храму Покрова на Пріорці, в 5 іконах Свято-Макаріївського храму та в 4 – Свято-Покровського Подільського храму; уточнено датування деяких з них; ряд ікон виділено та проаналізовано у якості еталонних творів митця.

Уточнено, що І. Їжакевич не виконував розписів в названих храмах в пізній період творчості, а також не знайдено підтверджень наявності розписів І. Їжакевича в них на початку ХХ ст. (можливо вони були перемальовані). Визначено, що ікони іконостаса Макаріївської храму, а також «Покрова» з

апсиди Покровського Подільського храму, які багато дослідників відносили до творчого доробку митця, не належать пензлю І. Їжакевича.

Встановлено групу ікон, виконаних І. Їжакевичем у співавторстві з іншими майстрами; проаналізовано основну інформацію про учнів І. Їжакевича, які могли б бути співавторами митця. Визначено, що Ф. Коновалюк є найбільш вірогідним помічником пізнього періоду творчості І. Їжакевича; сформульовано деякі ознаки його живописної манери, відмінної від його вчителя.

Додатково візуально досліджено ікони храмів: Вознесіння Господнього (Київ, Деміївка), Серафима Саровського (Пуща-Водиця) та виконано дослідження та фотофіксацію іконостаса домової церкви митрополичої резиденції (Київ, вул. Євгена Чикаленка 36). Уточнено авторство І. Їжакевича у 2 іконах храму Серафима Саровського, 12 іконах іконостаса домової церкви митрополичої резиденції; визначено, що 2 ікони храму Вознесіння Господнього, ймовірно, належать пензлю І. Їжакевича, однак були поновлені. Поглиблене дослідження цих творів, визначення їх датування стане завданням майбутніх досліджень.

Визначено основні композиційні, іконографічні особливості; характерні риси пізнього періоду іконопису І. Їжакевича: техніки й технології, живописної манери. Серед найбільш виразних засобів пізніх сакральних творів митця, що можна віднести до експертних ознак, назовемо наступні:

- розкутість живописної манери та водночас – економність у застосуванні засобів виразності, які, завдяки високому рівневі майстерності, дозволяють досягти ефекту свіжості й не тьмяності;

- вміле поєднання живописних та графічних засобів створення зображення;

- використання тонованого ґрунту або кольорової імприматури як середнього тону зображення та як засобу для досягнення колористичної єдності;

- активна роль підготовчого малюнку м'яким олівцем та гризайльного підмалювка у передачі тінювих напівпрозорих ділянок;

- яскраво виражений дар живописця-колориста, що проявився у гармонійному поєднанні стриманих й достатньо яскравих тонів, у поєднанні щільних та розріджених фарбових сумішей з метою створення контрасту фактур;

- переважання в основному теплого колориту, й водночас – рівновага тепло-холодних тонів;

- розмаїття засобів обробки форми у живописному шарі, серед яких – різноманітні щільні та мазки рідкою фарбою, продавлювання елементів зображення у непросохлому шарі фарби тонким вістрям, використання графітного олівця по просохлій фарбі з метою підкреслення дрібних деталей.

РОЗДІЛ 4. ІКОНОПИСНИЙ СПАДОК І. С. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ В АСПЕКТІ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

4.1. Реставраційний метод дослідження у контексті мистецтвознавства

Чимало науковців останнім часом звертають увагу на актуальність міждисциплінарних досліджень пам'яток. З другої пол. ХХ ст. актуалізується розвиток окремих галузей, які передбачають співпрацю фахівців з різних галузей науки. А в останні десятиліття стає більш тісним взаємозв'язок між мистецтвознавством та галуззю реставрації творів мистецтва. Втім, і досі ці дисципліни функціонують здебільшого окремо, у вузьких рамках власної сфери знань. Наявна роздрібненість негативно впливає на рівень наукових розборок та практичну діяльність обох названих дисциплін.

Частково основні аспекти цієї теми ми вже розглянули в статті «Реставраційний метод дослідження та його застосування для вивчення іконопису в умовах діючих храмів» [236].

При дослідженні творів мистецтва використовують класичний комплекс методів, які можна поділити на три типи: мистецтвознавчі, методи природничих наук (неруйнівні та руйнівні), які ще називають лабораторними або приладовими, а також реставраційні.

Мистецтвознавчі візуальні методи дослідження творів живопису спираються на вивчення зображення, його стилістичних особливостей, задля встановлення приналежності до певної епохи та школи у історії мистецтва. Вони покликані сформулювати уявлення про індивідуальні риси творчості майстра, а також – нерідко – дати відповідь на запитання, чи належить даний твір заявленому авторові, чи, навпаки, авторство слід поставити під сумнів, тобто, слугують для уточнення атрибуції. Одним з найбільш поширених серед них є метод порівняльного аналізу твору, що досліджується, із аналогами.

Однак не завжди можна покладатися на зовнішню подібність, тим більше коли йдеться про роботи учнів, копіїстів, послідовників, і особливо – якщо у творі є ділянки, написані майстром та його учнями-співавторами. Корелюючими до мистецтвознавчих є методи *лабораторні*, які вважаються більш об'єктивними, оскільки дають можливість ідентифікувати певні матеріали, застосовані у творі живопису (у складі основи, ґрунту, фарбового й покривного шарів), а іноді – й встановити їх приблизний вік; розрізнити первісні елементи й ті, що привнесені з часом.

Лабораторні методи зазвичай поділяють на руйнівні та неруйнівні або, за приналежністю до певних галузей природничих наук, – на оптико-фізичні, фізико-хімічні, мікробіологічні. До неруйнівних оптико-фізичних методів належать, зокрема, мікроскопне обстеження та мікрозйомка; макрозйомка; отримання зображень у невидимих зонах спектра (ультрафіолетовій, інфрачервоній та рентгенівській), а також рентгенофлуоресцентний аналіз. Руйнівні (пов'язані з відбором мікропроб) методи належать до фізико-хімічних (мікрохімічний аналіз, емісійний спектральний аналіз, інфрачервона спектроскопія та ін.) та мікробіологічних методів.

Не зважаючи на високу ефективність лабораторних методів, не завжди є можливість їх застосування, як з причини відсутності устаткування чи фахівців, так і незручного місцезнаходження пам'ятки та неможливості транспортування її до лабораторії. Крім того, руйнівні методи провокують різного роду мікровтрати, що є причиною відмови власників у їх здійсненні.

Реставраційний метод дослідження пов'язаний із вивченням техніко-технологічних особливостей та стану збереженості пам'ятки (слідів природного старіння, пізніших переробок) і є невід'ємною частиною специфічного типу бачення, притаманного реставратору. Про це пише дослідник і реставратор В. Цитович [223], пропонуючи схему дослідження пам'ятки за трьома видами бачення: на звичайному, макро- та мікрорівнях. Лише наявність реставраційного досвіду та розуміння техніко-технологічних процесів є основною умовою реставраційного методу дослідження. Крім того,

за В. Цитовичем, реставратором мають обов'язково враховуватись і два інших рівні: звичайний та мікрорівень (перший включає в себе сферу мистецтвознавчих методів, другий – лабораторних досліджень) [223].

Нерідко дослідники українського мистецтва в своїх дослідженнях спираються на свій багатий реставраційний досвід, що робить сферу їх знань та умінь більш широкою. Наприклад, В. Шуліка, дослідник і реставратор з багаторічним досвідом, присвятив багато років вивченню іконопису Слобожанщини, основою більшості його досліджень є саме вивчення техніко-технологічних аспектів іконопису [251].

Отже, реставраційний метод дослідження, як і більшість методів мистецтвознавчої експертизи, частково спирається на інтуїцію, втім, він підкріплений професійним досвідом реставратора, який має відношення саме до досліджень матеріальної частини твору. Такі висновки актуалізують його інтеграцію у традиційні мистецтвознавчі методи. Дослідження матеріальної історії творів мистецтва – таке завдання ставить перед собою *прикладне мистецтвознавство*, яке вже достатньо успішно показало себе в європейських країнах [257].

Однак, не зважаючи на постійне використання реставраційного методу професійними реставраторами та поодинокі спроби теоретично сформулювати його, він так і не набув поки що статусу окремого виду дослідження та досі не розглядається окремо від реставраційної діяльності. На нашу думку, сучасна наукова реставрація має розглядати реставраційні дослідження як окремий науковий метод та визначити його місце в своїй структурі.

Отже, *реставраційний метод дослідження* – це спеціальний неруйнівний метод вузького спрямування, що застосовується професійними реставраторами для вивчення творів мистецтва і полягає у безпосередньому візуальному огляді (найчастіше за допомогою приладів оптичного збільшення), що супроводжується фотофіксацією. Нерідко у реставраційному методі задіяні згадані вище методи лабораторного дослідження, зокрема,

оптико-фізичні. Має векторну та превентивну функції, тобто допомагає правильно визначити подальший план дій, і тим саме запобігає зайвому невинуватому втручанню в історичні шари пам'ятки. Результативність його залежить від досвіду та техніко-технологічних знань виконавців. Значно покращує остаточний результат дослідження командна робота, у вигляді спільного обговорення побаченого та вирішення подальших дій. Відомо, що саме така форма співпраці практикується у вигляді обговорень (рад) в професійних реставраційних центрах та майстернях.

Особливого підходу вимагає вивчення ікон та розписів в умовах діючих храмів. Слід перерахувати чинники, які ставлять значні перепони в дослідженні ікон в діючих храмах, заважаючи скласти точне враження про твір: відсутність яскравого денного освітлення та мерехтливе світло свічок, незручне розташування пам'ятки, до якої часто немає доступу, а також видозміни матеріального стану пам'ятки, що можуть ввести в оману, – значне потемніння покривного шару (лаку), пізні записи (які часто малопомітні та сприймаються як авторський живопис), нашарування кіптяви від свічок та лампад. У цих умовах реставраційний метод дослідження іноді виявляється єдиним, що вдається застосувати.

Зазначимо, що багато у чому саме умови проведення досліджень у діючих храмах не дали можливості попереднім дослідникам точно встановити авторство ікон, що приписуються І. Їжакевичу. Більшість їхніх висновків має характер припущень і потребує перевірки.

Результати, що були викладені у попередніх підрозділах, були отримані нами на основі застосування реставраційного методу. Окрім візуального обстеження у розсіяному та бічному достатньо яскравому освітленні, були застосовані зйомка лицевого боку та макрофотозйомка, зйомка в інфрачервоній (ІЧ) та ультрафіолетовій (УФ) зонах спектра. Фото в ІЧ та УФ променях виконані художником-реставратором вищої кваліфікації В. І. Цитовичем. Дослідження здійснене автором, за участі художника-

реставратора ННДРЦУ – К. Коваль, художника-реставратора вищої кваліфікації Т. Р. Тимченко.

4.2. Авторські правки та пізні неавторські поновлення в іконах І. Їжакевича 1940-1950-х років

До особливостей *технології* твору живопису зазвичай відносять типи та різновиди основи, ґрунту, фарбового та покривного шарів; у більшій мірі вони відображають загальні тенденції епохи. Водночас під словом *техніка* розуміють, з одного боку, тип в'язива фарбового шару (темпера, олія та ін.), а з іншого – способи використання цих матеріалів для втілення авторського задуму, найбільш індивідуальні риси у роботі митця, які вирізняють його творчість серед робіт сучасників. Саме до таких індивідуальних рис належать вибір типу основи й ґрунту, особливості підготовчого малюнку та етапів виконання живописного зображення, палітра й способи накладання фарб, особливості моделювання форми, а також авторські правки (італ. *pentimenti*) безпосередньо у процесі роботи та через певний час після виконання основного зображення.

Особливості авторської манери та живописного почерку були розглянуті у розділі 3, проте він не може бути повним без аналізу авторських правок як однієї з ознак багатьох еталонних творів І. Їжакевича.

Окрім авторських правок, у цьому підрозділі йдеться про неавторські поновлення, наявність яких можливо встановити шляхом поєднання реставраційних та мистецтвознавчих методів дослідження.

Як вже зазначалось, І. Їжакевичу була притаманна динамічна живописна манера, з використанням технічних прийомів, що більш характерні для живопису «*alla prima*», а не для іконопису. Саме така манера змушувала митця часто використовувати метод авторських правок. Цікаво, що потреба у авторських правках виникала не тому, що І. Їжакевич вагався чи був нерішучою людиною: навпаки, його образам притаманні «гостре око» та професійна вправність у виконанні образів. Скоріше за все, саме особливість

темпераменту І. Їжакевича та небайдужість до результату улюбленої справи підштовхували митця на доопрацювання власних образів.

Другою причиною появи авторських правок, як вже було зазначено, є застосування неякісних матеріалів та робота в несприятливих умовах під час Другої світової війни. Тож авторські правки І. Їжакевича можна поділити на три типи, що яскраво представлені іконами церкви Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка). До *першого типу* відносимо правки, внесені під час роботи або незадовго після її завершення, – з метою уточнення композиції та малюнку. До *другого* – правки з метою поновлення вжухлих (потьмянілих) з плином часу ділянок живопису. До *третього* – правки, виконані І. Їжакевичем поверх написаних учнем зображень, які не влаштовували митця.

Отже, **авторські правки** в іконах Покровського храму виявлено в таких іконах: «*Покрова Пресвятої Богородиці*» (метал) (іл. 97), «*Богоматір з немовлям*» (іл. 113), «*Спас на престолі*» (іл. 114), «*Преображення Господнє*» (іл. 129) , «*Всіх скорботних радість*» (іл. 167) та у двох зображеннях «*Св. євангеліст Матвій*» (іл. 194, 195) та «*Св. євангеліст Іоанн*» (іл. 192, 193) з Царських воріт іконостаса. Несуттєві правки були також виявлені в іконах: «*Св. Трифон*» (іл. 172), «*Несподівана Радість*» (іл. 163), «*Розп'яття*» (з жертовника) (іл. 209, 210–212). Слід зазначити, що подібні ж незначні авторські правки першого типу були помічені нами й в окремих іконах Макаріївського храму («*Св. Пантелеймон*»), що підтверджує припущення про експресивність манери І. Їжакевича.

Водночас ми виявили **пізні неавторські поновлення** в іконах «*Спас на Престолі*», «*Богоматір з немовлям*» та «*Покрова Пресвятої Богородиці*» (на металі).

Результати проведених нами досліджень авторських правок в двох храмах було представлено у статтях «Типологія авторських правок в іконах церкви Покрови на Пріорці (у період творчості І. С. Їжакевича 1943–1945 рр.)» [237] та «Проблематика атрибуції ікон І. С. Їжакевича «Євангелісти». (Церква Покрови Пресвятої Богородиці, Пріорка, м. Київ)» [238].

Дослідження в ІЧ зоні спектра ікон обох храмів підтвердили наше припущення. Так було виявлено, що в більшості ікон Покровського храму підготовчий малюнок виконаний безпосередньо по ґрунту або кольоровому підкладу; в окремих іконах він декілька разів перероблювався, в результаті чого змінювалось і композиційне рішення. Це особливо помітно на іконі «Преображення Господнє» (іл. 130, 148, 149).

Авторські правки в Покровському храмі можна поділити на декілька типів. Найчастіше правки використовувались І. Їжакевичем з метою *уточнення композиції та малюнку*. Такого типу правки знаходимо в іконах «Покрова Пресвятої Богородиці» (метал) та «Богоматір з немовлям». В названих іконах водночас спостерігаються авторські правки (з метою повернення вжухлим з часом частинам живопису дзвінкості, насиченості) та *пізні неавторські поновлення*.

Ікона *«Покрова Пресвятої Богородиці»* (330x170 см), як вже зазначалось була виконана І. Їжакевичем у 1943 р. (іл. 97). В якості основи іконописцем було використано металевий щит розміром 330x170 см, що складається з чотирьох залізних пластин, кожна розміром 82,5 см, прибитих металевими цвяхами на дерев'яний підрамок з однією вертикальною перекладиною і двома горизонтальними (іл. 98). Зазначимо – металеві основи часто зустрічаються у спадщині художника, наприклад, майже всі ікони, що були написані І. Їжакевичем та іншими художниками в Макаріївському храмі, мають металеві основи. Також відомо про металеву основу більш ранніх його ікон – з церкви Св. Георгія у с. Пляшева Рівненської області [170] та ікон Трапезної церкви Києво-Печерської лаври [130].

Живопис в іконі «Покрова Пресвятої Богородиці» корпусний, виконаний в техніці *«alla prima»* (іл.). І хоча техніці І. Їжакевича притаманне все ж менш пастозне виконання, проте, слід враховувати, що ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» має набагато більший розмір, на відміну від інших ікон художника. Подібна манера була необхідною в такому монументальному творі, що ще раз підкреслює професійну досвідченість іконописця. Ікона

написана по червоно-коричневому ґрунту, який водночас виконує функцію імприматури. Підготовчий малюнок було виконано чорною фарбою, за допомогою пензля (він проглядає на стику форм). Поверх малюнку було нанесено гризайльний підмальовок.

Оскільки ця ікона, єдина серед тих, що описуються тут, перебувала на реставрації на КТРТМ НАОМА, було виконане її мікрохімічне дослідження (канд. хім. наук, доцент М. М. Балакіна). Ґрунт ікони – червоно-коричневий, олійний, наповнювачі – залізооксидний пігмент і невеличка кількість свинцевого білила. По швах з'єднання металевих частин щита покладено білий клеє-крейдяний ґрунт, імовірно, для маскуванню місць з'єднання. Цікавим є те, що клеє-крейдяний ґрунт, який наносився на місця з'єднання частин металевого щита, покладено поверх темного ґрунту, тобто пізніше, можливо, коли художник розпочав працю і побачив, що стики занадто грубі. Серед пігментів було виявлено кіновар і берлінську лазур.

Зазначимо, що даний мікрохімічний аналіз є чи не єдиним аналізом ікон І. Їжакевича пізнього періоду. Окремі його твори початку ХХ ст. супроводжувались лабораторними дослідженнями мікропроб (реставраційні дослідження Г. Марченко [130]; О. Рішняка й О. Садової [170]). У Пляшевій подібним до ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» чином, поверх вже нанесеного олійного ґрунту було вирівняно стики листів основи в композиції «Голгофа» в церкві св. Георгія [170, с. 122]. Дослідниками було встановлено склад ґрунту та фарбового шару, виготовлено мікрошліфи в місцях стику листів основи (мікрошліфи виконано технологом М. В. Друль, мікрохімічний аналіз – хіміком-аналітиком Л. О. Лебединець). Ґрунт тонкий олійний, містить свинцеві білила. Стики цинкових листів вирівняні шпаклівкою, поверх якої також нанесено ґрунт. Втім, якщо в композиції «Голгофа» шпаклівка складалась в основному із свинцевого сурику [170, с. 122], то в іконі «Покрова» на стики було покладено клеє-крейдяний ґрунт.

В іконі «Собор 12 Апостолів», реставраційне дослідження якої виконала Г. Марченко (дослідження фарбового шару та ґрунту були проведені зав.

відділом хіміко-технологічних досліджень ННДРЦУ В. О. Распопіною), І. Їжакевич використав двошаровий олійний ґрунт (нижній шар: свинцеві білила, крейда, свинцевий сурик, в'язуче – олія; верхній шар рожево-червоного кольору олійний, наповнювач – свинцевий сурик, свинцеві білила, цинкові білила, крейда). Серед пігментів виявлено цинкові білила, вохру жовту, червону, чорну вугільну, жовтий кадмій, свинцевий крон, ультрамарин, краплак, золото, срібло [130, с. 248].

Ікону «Покрова Пресвятої Богородиці» було написано щонайменше в два етапи, тобто автор, ймовірно, повернувся до роботи через певний час з тим, щоб поновити деякі частини зображення, які втратили свій початковий вигляд («просіли», потемнішали). Таке явище часто зустрічається в олійному живописі, особливо якщо використовується темна імприматура чи ґрунт, або ж сам матеріал, що виконує роль основи для живопису, є достатньо темним. Живопис у деяких частинах (середня і нижня частина тла – на рівні нижче рук Богоматері і доходячи до стоп) відрізняється дещо іншим колоритом, фактурою мазка і товщиною, тобто, на нашу думку, ця частина була переписана, можливо, через потемніння фарбового шару.

При порівнянні верхньої та нижньої частин ікони помітна різниця у різкості контурів зображень. В нижній частині дуже грубо, аплікативно вирізаний силует туніки Богоматері, так, ніби спочатку було написано туніку, а потім тло (іл. 97). Однак у верхній частині ікони силуети крил херувимів, храму, а також мафорію Богоматері м'яко вписані в тло, в деяких місцях з ним зливаються, а в інших – виступають над ним (іл. 107). Нижня ж частина тла написана дещо одноманітно – мафорій ніби обведений іншим живописним шаром світлого тону, що свідчить, ймовірно, про більш пізній час його створення. Підтверджує це і дослідження за допомогою макрофотозйомки. Так, на фото майже скрізь можна побачити просвічування темного ґрунту крізь фарбовий шар. Виключення складає лише нижня частина тла, яка є більш щільною.

За нашим припущенням, другий етап створення ікони «Покрова» може бути віднесений до 1944–1945 рр., коли іконописець працював над рештою ікон для Покровського храму. Ймовірно, в цей же період були виконані авторські правки в зображенні херувимів, що будуть розглянуті далі.

Найбільш пророблений і завершений вигляд мають два нижніх зображення херувимів обабіч від Богоматері (іл. 105, 106). Вони написані м'яко, з правильними плавними переходами між тональностями та врівноваженим балансом між світлом і тінню. Загалом тінь м'яка, не темна, що відповідає особливостям манери І. Іжакевича. Майже те саме можна побачити при огляді верхньої пари херувимів, однак вони написані менш ретельно, риси обличчя не настільки чіткі, як у нижньої пари (вже згаданий вище прийом ведення живопису: головні елементи виконуються більш пророблено та пастозно, а другорядні – навпаки, «*alla prima*», без деталізації, проте з майстерним ліпленням загальної форми).

Порівняння нижньої і верхньої пари херувимів не викликає візуальних відмінностей та протиріч, на відміну від середньої. Лики середнього ряду не випадають із загальної стилістики, але поступаються в майстерності виконання і цілісності малюнку, особливо херувим ліворуч (іл. 103, 104). На відміну від нього, херувим з правої сторони не видається настільки непрофесійним.

На нашу думку, середній ряд херувимів зазнав реставраційних утручань з метою поновлення місць, що були спотворені внаслідок корозії металу основи. Правого з них було поновлено частково, в той час як лівого херувима – майже повністю, про що свідчить фотофіксація у відбитих УФ-променях (іл. 100). Як бачимо на світлині, місце на іконі, де зображено херувима, набагато темніше за інші місця. Також темною видається нижня частина тла, це може свідчити про те, що і її було поновлено, ймовірно, через часте протирання фарбового шару ікони (це – те саме місце, до якого мали доступ віруючі).

Найбільш цікавою в контексті теми авторських правок є нижня пара херувимів. При візуальному спостереженні, а також дослідженні за

допомогою макрофотозйомки, під ними було виявлено контури попереднього варіанту ликів меншого розміру (іл. 105, 106). Однак немає сумнівів, що перший варіант херувимів належить І. Їжакевичу, адже виконані вони на професійному рівні та є майже ідентичними написаній поверх них парі. Ймовірно, автор не був задоволений першим варіантом і уточнив зображення за розміром. Тому живописний шар нижньої пари є найбільш щільним серед усіх зображень херувимів, що, ймовірно, захистило його від подальшої корозії.

Пізніше (уже після смерті І. Їжакевича) були виконані неавторські записи бронзовою фарбою на літерах, декоративних візерунках, хрестах на мафорії, а також хрестах і візерунках на омофорі. Ще пізніше (очевидно, у 1990-х рр.) було покладено листову поталь на німб Богоматері. Цим пізнім «золоченням» було сильно спотворено силует голови Богоматері. Таке саме непрофесійне пізнє поновлення німбів ми спостерігаємо і в іконах «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям».

Зазначимо, що результати дослідження ікон «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі» були нами викладені в статті «Живописна техніка ікон І.С. Їжакевича «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям» (Покровська церква на Пріорці). Проблема авторських та неавторських поновлень» [234]. Для більшої ясності ми зробили схеми-картограмми ікон «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі» з позначенням різночасових шарів живопису (іл. 115).

Ікона «Богоматір з немовлям» (іл. 113) (138x60 см) знаходиться в іконостасі церкви на Пріорці зліва від центральних Царських воріт. Основою ікони слугує фанера, поверх якої наклеєна цупка паволока, схожа на марлеву тканину.

Ґрунт тонкий, крізь нього добре помітна фактура паволоки (іл. 116, 117, 123). Живопис виконаний майже в один сеанс, що з плином часу спричинило змерхлість його кольорів. Саме через це, на нашу думку, ікону «Богоматір з немовлям» було вкрито шаром оліфи, яка з часом потемнішала.

У такий самий спосіб було повністю переписано хітон немовляти Ісуса. Ця ділянка живопису є найсвітлішою, що помітно при ретельному візуальному

спостереженні. Також було помічено, що переписаний хітон частково осипався (біля шиї Ісуса), що дало змогу побачити в місцях втрат початковий варіант (іл.117). Слід зазначити, що первісний шар живопису, що проглядається в місцях осипання, є більш органічним щодо всього живописного середовища, попри змерхлість його кольорів. Тоді ж І. Їжакевич написав промінчики на тлі біля німба Богоматері.

Крім авторських, в іконі «Богоматір з немовлям» було помічено більш пізні *неавторські втручання*. Так, методом лесування було переписано тло та інші місця осипання фарби. Приблизно в той саме час було покрито поталлю німби та зірочки навколо них. Ці останні неавторські поновлення могли бути виконані під час одного з капітальних ремонтів храму, що відбувались в період 1990–2000 рр. [154, с. 36].

У результаті поновлення німбів було спотворено м'які обриси голів Богоматері та немовляти Ісуса (іл. 116, 117). Також, через значне потемніння шару оліфи наразі авторський колорит спотворений, а зображення ледь проглядається. Це підтверджує і дослідження в ІЧ випромінюванні: на світлинах можна побачити авторський малюнок, який складно розпізнати у видимій частині спектра (іл. 118).

В контексті теми авторських поновлень слід також згадати ікону *«Спас на престолі»*, що знаходиться праворуч від Царських воріт та є парною до ікони «Богоматір з немовлям». Загалом, ікони мають багато спільного: матеріал основи (фанера), цупка, схожа на марлеву тканину паволока, манера написання, колірна гама. Втім, впадає в око суттєва відмінність між ними. Кольори ікони «Богоматір з немовлям» виглядають темними та змерхлими, в іконі ж «Спас на престолі» добре бачимо зображення, що передав автор. Крім того, в іконі «Богоматір з немовлям» чітко проглядає характерний малюнок чорним матеріалом, що просвічується крізь живописну поверхню в місцях, де фарба покладена більш тонким шаром. Слід зазначити, що подібний малюнок присутній майже у всіх іконах Покровського храму, що приписують авторству І. Їжакевича. В іконі ж «Спас на престолі» такий малюнок проглядає не скрізь

(за нашим припущенням, саме через більш щільний шар живопису в цих місцях, що, ймовірно є пізнім дописом).

В окремих фрагментах ікони (подушки на троні, ступні ніг Ісуса, нижня частина тла) було помічено тонший шар живопису з прозорими тінями та дуже майстерним виконанням «*alla prima*», що саме характеризує манеру І. Їжакевича, яку він застосовував для моделювання тіней та другорядних елементів живопису. Ці ділянки контрастують з такими фрагментами ікони, як хітон та гіматій, п'ястя рук та лик Ісуса, – тут фарбовий шар непрозорий та щільний навіть в тінях, виконаний менш живописно, без тонких переходів світла в тінь, та одноманітний за кольором. Те саме можна віднести і до тла. За нашим припущенням, це може бути авторське поновлення, подібне до поновлення хітону немовляти й тла у вищезгаданій іконі «Богоматір з немовлям».

Німб в іконі «Спас на престолі» було поновлено таким саме чином, як і німби в іконі «Богоматір з немовлям», – вони значно вищі за рельєфом та щільніші відносно решти поверхні живопису. Скоріше за все, поновлення було виконано в декілька етапів: поверх авторського фарбового шару могло бути нанесено товстий додатковий шар ґрунту, з подальшим нанесенням на нього шару фарби теплого жовтого кольору, що просвічується під поталлю, або лише щільного шару фарби жовто-гарячого кольору та поверх нього – шару поталі. Таке рішення німбів не властиве авторській манері І. Їжакевича, тому немає сумнівів, що поновлення було виконано вже після смерті автора, ймовірно, під час одного з капітальних ремонтів храму. У результаті такого поновлення було спотворено м'які авторські абриси голів Богоматері та Ісуса Христа на обох іконах.

У попередньому розділі описано ікони, створені І. Їжакевичем із частковим залученням співавторів. Йдеться про такі випадки, коли іконописцем були написані головні фігури, а іншим майстром – другорядні, однак подібний тип співпраці митця зі своїм учнем не стосується ікон Макаріївського храму. Отже, до третього типу авторських правок в іконах

Покровського храму відносимо *авторські правки по вже написаних учнем елементах живопису.*

Ікона «Преображення Господнє» (з іконостаса) (іл. 129) (156x82 см). Матеріалом основи є фанера; паволока відсутня. Тут ми дослідили авторські правки, зроблені по першому живописному шару. Однак, якщо в іконі «Богоматір з немовлям» перший шар живопису повністю написаний І. Їжакевичем, то в нижній частині ікони «Преображення Господнє», навпаки, ним зроблені окремі правки по живопису, написаному іншим автором.

Як вже було зазначено в попередньому розділі, нижню частину ікони І. Їжакевич міг доручити виконати помічникові. Якість виконаної роботи, ймовірно, не задовольнила іконописця. Саме тому він виконав правки фігур апостолів Іоанна та Петра. Фігура апостола Якова, що знаходиться посередині між Іоанном та Петром, лишилась без змін. Вона значно поступається майстерністю виконання та має невизначний колорит у порівнянні з фігурами, виконаними І. Їжакевичем. Ці здогадки були підтвердженні за допомогою фото в ІЧ зоні спектру (іл. 149).

Верхня частина, що, на нашу думку, була написана І. Їжакевичем з самого початку, також зазнала доопрацювання, яке можна віднести до першого типу авторських правок: зображень пророків Мойсея та Іллі, а також незначні правки постаті Ісуса Христа. Постаті пророків змінено за композиційним розташуванням. Так, в першому варіанті обидва пророки були зображені стоячи, а в остаточному варіанті вони сидять, спираючись на одне коліно, обабіч Ісуса, та схиливши голову перед ним (іл. 138, 139, 148). Ймовірно, І. Їжакевич змінив композицію з метою розширення простору, що при першому варіанті композиції здавався б перевантаженим; крім того, не лишилося б місця для фігур херувимів, що зображені в верхній частині.

У постаті Ісуса Христа бачимо ледь помітні правки, що нагадують правки в Макаріївському храмі: дещо змінене положення рук (іл. 132, 133). Також обабіч від голови Ісуса бачимо перероблений перший варіант напису, що був розміщений в колах (іл. 134, 135). Слід зазначити, що в ЦДАМЛМ України

зберігається виконаний І. Їжакевичем ескіз на кальці до розпису (21,9x23,5 см), що датують 1900 р. [284], який дуже нагадує за композицією постать Ісуса Христа з даної ікони «Преображення» (іл. 131). Це говорить про те, що І. Їжакевичем ще в молоді роки було вироблено ряд сталих образів та композиційних рішень; або ж – що датування слід уточнити.

Отже, авторські правки в іконі «Преображення Господнє» є найбільш значними серед ікон Покровського храму. На нашу думку, «Преображення» є зразковою іконою, що пояснює моменти як співпраці іконописця з учнем, так і особливостей творення ікон в період Другої світової війни.

Інша ікона – *Богоматір «Всіх скорботних Радість»* (іл. 167) – демонструє *третій тип правок*: по написаних учнем (ймовірно, з Ф. Коновалюком) фрагментах. Тут знаходимо незначні правки, зроблені безпосередньо поверх другорядних фігур, що були виконані іншим митцем (іл. 168, 169). Цей тип правок схожий на правки в іконі «Преображення Господнє». Різняться вони тим, що в «Преображенні» Ф. Коновалюк, ймовірно, прописав у першому шарі лише нижню частину. Однак майже вся вона була виправлена («пройдена») І. Їжакевичем (за виключенням фігури апостола Якова). В іконі ж «Всіх скорботних Радість» І. Їжакевич написав зображення Ісуса Христа в оточенні хмар, виправив окремі частини фігур страдників та знедолених, повністю переписав лик Богоматері (іл. 170). Підтвердили наші спостереження і дослідження в ІЧ випромінюванні: на світлинах чітко проглядається перший, менш професійний варіант малюнку (іл. 171).

Нагадаємо, що правки в іконах із зображенням євангелістів Матвія та Іоанна з Царських воріт іконостаса вже були нами детально розглянуті в попередньому розділі.

4.3. Особливості збереження та реставрації іконописної спадщини І. Їжакевича

Як відомо з історії, реставраційні втручання можуть значно змінити художній твір, аж до невпізнаності. Враховувати пізніші втручання слід як

при складанні висносків про автентичність того чи іншого твору, так і для розробки програми нових реставраційних втручань.

Традиційно живописні твори християнства піддавалися поновленню. На поч. ХХ ст. ікону вперше почали розглядати як предмет мистецтва, витвір, що несе в собі відбиток творчого обличчя автора. Цікаво, що ікони, створені в цей період, відрізняються тим, що вперше крізь сакральність зображуваного образу, символічний сенс, якими наділялась ікона, – постає цінність творчої авторської ідеї, особистий стиль конкретного митця. Підтвердженням цього можна вважати своєрідну «моду» на іконописні твори В. Васнецова, М. Нестерова, І. Їжакевича на поч. ХХ ст., що стали майже єдиним офіційно визнаним шаблоном для наслідування в наступні десятиліття [253, с. 67]. Тобто чи не вперше оригінальне рішення, авторська манера виконання ікони, а отже – її художнє значення починають відігравати не менш важливу роль, ніж сакральний її зміст.

Набуття іконою значення оригінальної художньої цінності співпадає з новим етапом в історії культури. Вперше постає питання про важливість збереження автентичності ікони. Ікона починає усвідомлено розглядатися вже не лише як предмет релігійного культу і навіть не як предмет естетичного задоволення, – вона стає важливим історико-культурним артефактом.

Додатковим фактором у цьому процесі стає якісно новий етап розвитку реставрації творів мистецтва, пов'язаний із формуванням поняття «пам'ятка» саме в кін. ХІХ – на поч. ХХ ст. під впливом археології, оскільки виникає необхідність в спеціально навчених фахівцях, які б реставрували та зберігали знайдені культурні пам'ятки як документи своєї епохи.

Втім, «ненаукова» реставрація іконописних та живописних творів також продовжувала своє існування (як, власне, й у наш час). Відомо, що під терміном *реставрація* в різні часи мали на увазі процеси, часто навіть протилежного спрямування [208]. Протягом довгого часу під реставрацією розумілось відновлення зовнішнього вигляду твору у цілісному вигляді, у притаманній йому на момент створення стилістиці. При цьому реставратор

найчастіше просто переписував (поновлював) твір, не ставлячи за мету зберегти його початковий вигляд. Причиною цьому було ставлення до ікони, що склалось ще з часів середньовіччя, – як до видимого образу невидимого світу, яке мало бути цілісним, щоб виконувати свою роль посередника між віруючим та Богом. Сприяло цьому також те, що реставрацією ікон займались переважно художники-іконописці, які виконували замовлення церкви.

Впевненість в тому, що твір мистецтва поновлюється відповідно до його первісного його вигляду, зберігалось протягом довгого часу. Однак самі старовинні пам'ятки, викривлені постійними поновленнями, слугували доказом протилежного, – стиль перемалювання завжди віддзеркалював естетичні смаки своєї епохи. Крім того, бажання бачити старовинну ікону чи фреску як нову посилювалось намаганням зберігати церковну «благопристойність», що вимагало приховувати сліди старіння – втрати, кракелюр, потемніння.

Ще однією перепоною для збереження українського іконопису стали наслідки панування радянського «безбожжя». Перебіг означеного періоду супроводжувався зневажливим ставленням до сакрального мистецтва, більшість храмів використовувалась не за призначенням [293, с. 131, 168, 172].

Однак, починаючи з 1940-х рр., що, як відомо, стали початком послаблення церковних репресій, розпочались численні реставрації розписів та ікон в храмах, що за часів нефункціонального, а подекуди варварського використання знаходились в жахливому становищі. Попри розвиток та функціонування музейно-реставраційних установ, середину ХХ ст. ознаменував новий період непрофесійних утручань в сакральні пам'ятки. Призвело до такої ситуації те, що діяли церковні громади переважно в підпільних умовах, адже, навчені важкими випробуваннями попередніх років – репресій та утисків радянської влади, – вони мусили бути обережними. В результаті до реставрації запрошувались не фахівці-реставратори, а аматори: в кращому випадку – художники чи іконописці, що вже співпрацювали з храмом раніше, в гіршому ж – будь-які особи, навіть без художньої освіти, що

погоджувались на співпрацю. Наслідком подібних численних «реставрацій» є частково або повністю втрачена автентичність сакральних творів.

Не стали винятком і сакральні твори І. Їжакевича, частину яких було знищено разом з храмами в 1930-х рр. Однак деякі ікони та розписи в тих храмах, що не були зруйновані, знаходяться нині в аварійному стані, через використання протягом тривалого часу храмових будівель під склади та ін.

Серед сакральних творів І. Їжакевича поч. ХХ ст., що збереглися, але зазнали численних реставрацій, слід згадати розписи та ікони Георгіївської церкви на «Козацьких могилах» під Берестечком та Свято-Троїцький собор в м. Дніпрі. Обидва проекти виконувались іконописцем із залученням учнів.

Розписи Троїцького собору в Катеринославі було створено протягом 1909 року. Н. Брей повідомляє, що в 1950-х рр., коли відбувалась реставрація собору, ніхто вже не знав, хто є автором розписів храму. Першим, хто звернув увагу на можливе авторство І. Їжакевича, був архієпископ Дніпропетровської єпархії Гурій (Єгоров). За його ініціативи були розпочаті ремонтні та реставраційні роботи в церкві. Він же для порятунку вцілілих розписів запросив реставраторів з Москви. Як зазначає дослідниця, один з реставраторів – Кутлинський – виявився учнем І. Їжакевича та підтвердив його авторство [14].

В ІР НБУВ зберігається лист І. Їжакевича до Ф. Коновалука, в якому він повідомляє що архієпископ Гурій особисто завітав до нього з тим, щоб дізнатись, що і як вони спільно виконували з Коновалуком в Троїцькому соборі. Там же зберігається картка з написом: *«Архієпископ Гурій Дніпропетровськ, Тихвінська вул. буд 12-І. Мені дуже треба поговорити з Вами відносно вашого пензля в Дніпропетровському Троїцькому соборі. Дуже прошу прийняти мене прямо зараз, хоча-б на декілька хвилин. Архієпископ Гурій Дніпропетровський»* (переклад – А.Ш.) [269, Спр. 2].

Отже, судячи з архівних даних, дійсно за архієпископа Гурія (призначеного на Дніпропетровську кафедру 1955 р.) розпочалися реставраційні роботи в Троїцькому соборі та було встановлено, що автором

розписів був І. Їжакевич. Втім, в І. Їжакевича, скоріше за все, не було ніякого учня Кутлинського, як це повідомляється в багатьох електронних джерелах та в статті Н. Брей.

Наводимо лист-відповідь (чернетка) Ф. З. Коновалюка від 18 січня 1974 року на запитання Іванова Сергія Сергійовича, Секція образотворчого мистецтва правління охорони пам'ятників історії та культури УРСР (подається скорочено, переклад – А.Ш.). Він підтверджує, що всі розписи в Троїцькому соборі в 1909 році були створені І. Їжакевичем, як бачимо, питання визначення авторства знову постало: *«Вельмишановний Сергій Сергійович! Почну з того, що сьогодні 110 років з дня народження Ів. С. Їжакевича, мого вчителя, друга та покровителя в моєму житті. (...) Що я можу сказати з приводу вашого чудового, ґрунтовного листа. Дуже вже багато там внесено різних картин [змін в розпис] в собор, що не може бути пов'язаним з оригінальним живописом І. Їжакевича. Як це поєднати при охороні пам'ятника? Я в 1960 р. їздив в Херсон та спеціально заїхав в собор Троїцький, з тим, щоб побачити розпис. До 1960 р., як я переконався наочно, в соборі був збережений живопис І. С. Їжакевича. Побачив там, і що робив я в юнацтві. Я в 1960 нового розпису в храмі не побачив. [Можливо] він був, та я не звернув уваги, або він був зроблений після 1960 р. Гадаю, що реставрація за цей час не прикрасила живопис І. С. Їжакевича. Ніякого учня Кутлинського Вл. Миколайовича ніколи не було. Можливо він знав його [І. Їжакевича] твори, но його Ів. С. не знав. Я все життя знаю Ів. С. та всіх його учнів знаю. Вочевидь хотів він підзаробити. 3.) До речі підмальовком називається не реставрація, а підготовчі роботи до написання картин (...) Було три світила церковного живопису В. Васнецов, М. Нестеров та І. Їжакевич (...) P.S. Я могу засвідчити, що живопис в соборі був виконаний в 1909 р. і належав Їжакевичу І. С.»* [277].

Уточнимо, що, ймовірно, документ підписаний в архіві невірно – «Письмо по поводу живописи И. С. Ижакевича в Троицком соборе в Херсоне». Помилка могла виникнути, через те, що Ф. Коновалюк згадує в чернетці листа

лише Херсон, розуміючи, що адресат знає, про що йде мова, але не уточнює, що по дорозі заїхав також і в Дніпро, де саме бачив розписи І. Їжакевича.

Отже, судячи з наявних джерел, реставраційні роботи проводились реставраторами з Москви, серед яких був В. М. Кутлинський. Втім, відомі й інші імена виконавців поновлення розписів. У спогадах монахині Катерини (Катерини Володимирівни Чичеріної) про життя ігумені Серафими (Яковлевої) повідомляється, що саме Серафима написала «Благовіщення» на колонах та ін. композиції, а також займалась поновленням пошкоджених розписів 1909 р. Як сповіщає сама ігуменя, затримались в Дніпропетровську (нині м. Дніпро) вони на три роки (разом з церковною громадою владики Гурія, якого постійно переводили на нові місця служби) [25]. Серафима пише, що розписи були гарні, втім, на той час вже дуже пошкоджені. (З даних, попередньо викладених в спогадах монахині Катерини, Серафима не мала художньої освіти (лише медичну), однак займалась розписами храмів та написанням ікон, за рекомендаціями о. Гурія, який був її духовним отцем та наставником).

В цій же статті опубліковане фото Серафими за роботою на тлі розпису храму, що належав І. Їжакевичу (іл. 269). Це фото дає більше відомостей про масштаб та красу розписів І. Їжакевича в цьому храмі, ніж те, що лишилось від них сучасникам.

В електронних джерелах знаходимо відомості й про іншу виконавицю розписів: *«При Гурії на передніх колонах замість зображень святителя Миколая та апостола Андрія з'явилося зображення Пречистої Діви Марії та архангела Гавриїла (композиція Благовіщення). Цей розпис виконала черниця Зінаїда Северина»* (переклад – А. Ш.) [182].

Отже, достеменно невідомо, хто саме виконав розпис «Благовіщення» на колонах храму замість зруйнованого попереднього розпису, автором якого, ймовірно, був І. Їжакевич.

Також нерозкритим лишається питання переліку робіт, виконаних І. Їжакевичем разом з учнями в Троїцькому соборі в 1909 р. Як стверджує

Н. Брей, точних даних наразі немає, адже архіви втрачені [14, с. 184]. В електронному ресурсі, на який спирається Н. Брей, вказано, що пензлю І. Їжакевича належали: фігури євангелістів на пандативах; святі, написані на повен зріст на пілонах – св. Кирило та св. Мефодій; св. апостоли Петро та Павло [182].

На офіційному сайті УПЦ Дніпропетровської єпархії стосовно робіт, виконаних в 1950-ті рр. в Троїцькому соборі, вказується: *«Відновили «Втечу в Єгипет», ікони [розписи] апостолів, херувимів в склепіннях малих куполів, орнаменти. Втрачені замінили новими фресками, з яких найбільш вражає «Благовіщення» на пілонах віттаря»* (переклад – А. Ш.) [181].

Отже, судячи з наявних даних, майже всі розписи І. Їжакевича були переписані наново, ймовірно, зі змінами сюжету та композиції. Окремі з них: фігури євангелістів на пандативах, фігури на колонах «Св. Кирило», «Св. Мефодій», «Св. апостол Павел» та «Св. апостол Петро», композиція «Втеча в Єгипет» – поновлені зі збереженням сюжету та композиції, втім, в цих образах вже не упізнається стилістика І. Їжакевича.

Також Н. Брей висуває припущення, що ескізи «Св. євангеліст Іоанн» та «Св. євангеліст Лука» [289], що зберігаються в ЦДАМЛІМ України [14], можуть бути ескізами до розписів євангелістів на пандативах Троїцького собору. Однак, сказати точно, чи могли вони бути створеними спеціально для Троїцького собору, важко, враховуючи велику кількість храмів, що були розписані іконописцем на поч. ХХ ст., а також характерні для його образів типажі. Проте така версія може бути поштовхом до подальших досліджень.

Отже, та «реставрація», що проводилась в Троїцькому соборі, насправді є реставрацією у тому сенсі, який це слово мало у ХІХ ст., тобто, традиційним церковним поновленням. Більшість розписів було наново переписано, ймовірно, зі змінами композиції та сюжету; в окремих сюжетах, де композиційне рішення все ж було збережено, від живопису все одно не лишилось нічого, що нагадувало б авторство І. Їжакевича. Прикметно, що Ф. Коновалюк не побачив ніяких змін в розписах Троїцького собору в 1960-

х рр., коли він був проїздом в Дніпропетровську, що може свідчити про здійснення певних поновлень вже після його візиту.

При розробці концепції реставрації творів І. Їжакевича, що перебувають у діючих храмах, слід враховувати як техніко-технологічні особливості, так і наявність пізніших привнесень – авторських правок та неавторських поновлень. Однак єдиного рішення щодо видалення пізніших неавторських поновлень не існує з кількох причин: зважаючи на стан збереженості та враховуючи побажання власника – церковної громади. Іншою проблемою є реконструктивні доповнення на місцях втрат ґрунту й живопису.

Приміром, під час реставрації ікони «Покрова» на металі (що здійснена студентами I курсу магістратури під керівництвом старшого викладача О. В. Вислободова на КТРТМ НАОМА у 2016–2017 рр.) ікону було ретельно досліджено автором і з'ясовано наявність як авторських правок, так і неавторських поновлень (про що було вже сказано вище). Однак, зважаючи на складний стан пам'ятки, який обумовлений металевою основою, що кородує (слабкий зв'язок ґрунту з основою), було вирішено не видаляти пізні неавторські поновлення. І хоча золочення поталлю значно викривило контури голови Богоматері, однак воно було залишене недоторканим, зважаючи на обмежений час і побажання власника. Втім, у майбутньому не виключено здійснення розкриття німба від пізніших поновлень.

Інші ікони з цього ж храму – «Богоматір з немовлям» та «Таємна вечеря» – перебувають нині під щільним шаром темно-коричневого покриття (лаку або оліфи), яке значно викривляє первісний їх колорит. У подібних випадках, звичайно, бажаним було б розкриття пам'ятки з-під цих нашарувань.

Щодо проблеми реконструктивних доповнень, вдалим прикладом використання архівних ілюстративних матеріалів для відтворення втрачених ділянок є реставрація ікони «Собор 12 апостолів» художником-реставратором (нині – вищої кваліфікації) Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» Г. А. Марченко [130]. Реставраторка дослідила архівні світлини, історію створення ікони та авторську живописну манеру на прикладі інших

творів митця поч. ХХ ст. Та лише на основі проаналізованого матеріалу нею було обрано концепцію майбутньої реконструкції, яка б відповідала сучасним завданням реставрації. Науково-реставраційні дії, проведені Г. Марченко, можна вважати позитивним прикладом компромісу між замовником (церквою) та завданнями наукової музейної реставрації.

Прикметно, що вже після завершення реставрації дослідниця виявила ескіз І. Їжакевича «Вознесіння Господнє» в експозиції Музею однієї вулиці та зробила висновки про спільність образів, композиційних та живописних засобів. Г. Марченко наводить приклад названого ескізу (на якому є підпис І. Їжакевича) для підтвердження авторства І. Їжакевича в іконі, що була нею відреставрована.

На основі досвіду Г. Марченко та результатів нашого дослідження можна зробити висновки про доцільність залучення аналізу широкого кола творів митця для вибору плану реконструкції чи копії-реконструкції у випадках, коли значна частина зображення втрачена. Такий підхід є дійсно актуальним для реконструкції творів І. Їжакевича, зважаючи на аварійний стан частини спадщини митця, зоврема, поч. ХХ ст., та особливості його творчого методу (зокрема, образів, що часто повторюються з незначними змінами).

Прикладом творів іконописця, що перебувають нині в аварійному стані, є церква св. Георгія на Козацьких могилах в с. Пляшева. Дослідниками О. Рішняком та О. Садовою було проведено реставраційне дослідження композиції «Голгофа» та зроблено висновки про майже 100%-ве поновлення авторського живопису І. Їжакевича пізнішим реставраційним тонуванням. Наразі нагальним є проведення негайної консервації творів І. Їжакевича на фасаді храму. Зокрема, як повідомляють дослідники, лише чотири ікони іконостаса відреставровані та розміщені в інтер'єрі церкви, а на їх місці встановлено копії [170, с. 120]. На жаль, малярство на дияконських воротах майже повністю втрачене і збереглося на рівні підмалювку. Композиції «Голгофа» та «Спас Нерукотворний» знаходяться в гостроаварійному стані.

На нашу думку, для випадку творів І. Їжакевича «Голгофа» та «Спас Нерукотворний» в Георгіївській церкві актуальним може бути їх консервація та перенесення в музейні умови, з подальшою їх заміною копіями-реконструкціями, створеними із застосуванням матеріалів, придатних для експонування в зовнішньому середовищі на відкритому повітрі. Тут в пригоді можуть стати репродукції, які у вигляді автотипій друкувались в журналі «Нива», та замальовки й ескізи митця, що зберігаються в ЦДАМЛМ України.

Також, з огляду на особливості техніки та технології створення І. Їжакевичем ескізів до сакральних творів, наразі стоїть нагальне питання про їх консервацію та забезпечення умов для експонування. Так, в ЦДАМЛМ України зберігаються численні ескізи, виконані на кальці та іншому тонкому папері за допомогою олівця, м'якого матеріалу та олійних фарб. Ці ескізи виконували роль підготовчих візуальних матеріалів для подальших живописних робіт, тому автор не ставив за мету їх тривале зберігання. Про це свідчить, насамперед, крихкий матеріал основи (тонкий папір), а особливо – живопис олійними фарбами. Втім, з огляду на цінність ескізів та замальовок, створених І. Їжакевичем, для уявлення про його спадщину, як вже було зазначено, наразі необхідне ретельне дослідження стану їх збереження, проведення консерваційних заходів та розробки концепції експонування в кореляції з сучасними музейними завданнями.

Висновки до 4 розділу:

Реставраційний метод дослідження, що є неруйнівним, доцільно розглядати як превентивний засіб, що забезпечує точне вирахування необхідності та варіантів подальших досліджень.

Результати проведених досліджень довели необхідність уважного ставлення до розробки концепції реставрації сакральних творів І. Їжакевича, особливо пізнього періоду творчості. Слід визнати доцільним, перед застосуванням реставраційно-консерваційних заходів, проведення ретельних досліджень подібних творів, що враховували б вірогідність авторських правок

та поновлень, фрагментів, виконаних в співпраці з учнем/помічником, пізніх неавторських поновлень та реставраційних доповнень. Практика застосування реставраційного методу в діючих храмах може стати корисною для досліджень пам'яток в несприятливих умовах. Втім, слід розуміти, що за наявності великої кількості різночасових авторських нашарувань та неавторських реставраційних поновлень, необхідним є застосування в майбутньому більш точних лабораторних методів дослідження, з урахуванням здобутих даних.

Не менш важливим питанням є збереження ранніх сакральних творів митця, які наразі перебувають в гостро критичному стані. Також, на нашу думку, слід враховувати особливості пізньої манери при дослідженні та реставрації творів раннього періоду, зважаючи, що основні характерні живописні прийоми могли бути сформовані іконописцем ще на поч. ХХ ст.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз опублікованих джерел засвідчив, що в «радянський» період науковці з ідеологічних міркувань загалом оминали згадки про іконопис І. С. Їжакевича, обмежуючись дослідженням його світських творів, які відносили до критичного реалізму. Зацікавлення сакральною творчістю І. Їжакевича почалося лише з часів здобуття Україною незалежності. З'ясовано, що іконопис І. Їжакевича у цілому досліджений досить фрагментарно, достатньо висвітленим є ранній (дорадянський) період творчості, зокрема, стінописи у храмах Києво-Печерської лаври (праці А. Лобановської, О. Пітателевої, Я. Литвиненка).

Іконопис І. Їжакевича 1940–1950-х років частково висвітлений в працях О. Лопухіної, І. Дундяк, Н. Кочережка, Д. Назаренка та ін. Втім, ми виявили, що висунуті у даних авторів припущення потребують додаткової серйозної аргументації й полишають відкритими ряд важливих питань, у першу чергу, стосовно авторства ікон. Зокрема, це досить суперечливі дані стосовно найменування та кількості творів І. Їжакевича у храмах Києва та передмість. Значна кількість ікон приписується пензлю І. Їжакевича без достатніх доказів. Також, з огляду на загальновідому інформацію про співпрацю І. С. Їжакевича та його учня Ф. З. Коновалука, дослідники без необхідного наукового обґрунтування відносять деякі твори до пензля останнього.

2. З'ясовано, що період формування творчої індивідуальності митця відбувався поступово. Для кожного етапу творчості І. Їжакевича було виявлено характерні стилістичні особливості. Ранні ілюстрації І. Їжакевича до журналів «Живописное обозрение», «Нива» характеризувались реалістичними тенденціями у поєднанні з «селянським» романтизмом, що відсилає до впливу творчості таких митців XIX ст., як Т. Шевченко, Л. Жемчужников, К. Трутовський.

На поч. XX ст. в ілюстраціях, а також у перших сакральних творах І. Їжакевича простежується вплив стилю модерн. Стиль модерн мав значний вплив на становлення власної стилістики та манери І. Їжакевича, особливо у

іконописних творах. Вплив стилю модерн у зображеннях святих відчувається в таких особливостях манери І. Їжакевича, як м'яка пластичність силуетів, вирішення одягу цільною площинною плямою, у поєднанні з декоративним оздобленням, детально написані об'ємні лики та руки.

Також у іконопису І. Їжакевича простежується вплив романтизму з тяжінням до регіональних особливостей, національної традиції, психологічних портретів, зокрема, використання митцем типажів українських селян при створенні ликів святих.

3. Серед храмів Києва та області, що згадуються в попередніх дослідженнях, ми визначили три храми, ікони для яких І. Їжакевич достеменно створив в пізній період творчості: Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макаріївський на Татарці, Свято-Покровський Подільський храм. Додатково досліджені храми, ікони яких, за відсутності документальних підтверджень, ми умовно відносимо до пізнього періоду творчості І. Їжакевича: Вознесіння Господнього на Деміївці; Серафима Саровського в Пущі-Водиці та іконостас домової церкви митрополичої резиденції (нині Парафія Святого Філарета Милостивого).

4. Серед творів, що приписувались І. Їжакевичу, нам вдалося встановити ікони, що створені ним одноосібно; ті, що виконані у співавторстві з іншим художником, а також ті, що не належать пензлю І. Їжакевича.

Храм Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка) (1943–1945 рр.): 1) ікони, повністю написані І. С. Їжакевичем: «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі», «Св. Миколай», «Таємна вечеря» (іконостас); «Моління про Чашу», «Розп'яття», «Різдво», «Богоматір Троєручиця» (вівтарна частина), «Св. Пантелеймон», «Покрова» (1943 р.) (метал), «Богоматір Несподівана Радість», «Жінки-Мироносиці»; 2) ікони, створені у співавторстві: чотири євангелісти (царські врата центрального компартименту), Богоматір «Всіх скорботних радість», «Покрова» (дерево), «Преображення Господнє».

Свято-Макаріївський храм (Татарка) (1946–1947 рр.): Ікони, написані І. С. Їжакевичем одноосібно: «Св. Макарій» (1946 р.), «Св. Пантелеймон»,

«Св. Іоанн Воїн», «Богоматір Несподівана Радість» (1947 р.), «Св. Микола Мокрий». Ікони іконостаса, зокрема, «Феодор Освячений» та «Св. Макарій», які деякі дослідники вважають творами І. Їжакевича, не належать його авторству.

Свято-Покровський Подільський храм (1955–1958 рр.): 1) ікони написані І. Їжакевичем: євангелісти «Св. Матвій» та «Св. Лука»; 2) ікони, написані у співавторстві: євангелісти «Св. Марк» та «Св. Іоанн»; 3) ікона «Покрова», віднесена попередніми дослідниками до авторства І. Їжакевича, на нашу думку, написана іншим художником.

В іконостасі домової церкви митрополичої резиденції (нині Парафія Святого Філарета Милостивого) до авторства І. Їжакевича ми віднесли 12 ікон: «Прп. Феодосій Печерський», «Св. Макарій», «Св. Ольга», «Спас», «Св. Володимир», «Св. Михаїл Митрополит Київський», «Прп. Антоній Печерський», «Св. Іоан Богослов», «Св. Лаврентій», «Богоматір з немовлям», «Спас», «Св. Стефан».

В храмі Вознесіння Господнього (Деміївка) І. Їжакевичем, ймовірно, написані, однак значно поновлені, ікони «Богоматір з немовлям» та «Спас на престолі». В храмі Серафима Саровського (Пуща Водиця) І. Їжакевичем написана ікона «Несподівана Радість», також ознаки манери І. Їжакевича вгадуються в іконі «Спас».

Щодо питання можливого наслідування чи інтерпретації І. Їжакевичем творів В. Васнецова та М. Нестерова з Володимирського собору (на що звертали увагу попередні дослідники), ми не виявили жодного твору іконописця, який би був подібним до популярних образів поч. ХХ ст. Творчість І. Їжакевича, на нашу думку, слід розглядати як цілісне та оригінальне явище в історії українського мистецтва, що розвивалось нерозривно від загальних мистецьких процесів поч. ХХ ст.

5. Встановлено спадковість особливостей *техніки та технології* між періодами творчості І. Їжакевича поч. ХХ ст. та 1940–1950-х рр. Це стосується використання металевих та дерев'яних (в незначних за розміром творах)

основ, одного або двох шарів ґрунту, іноді різних за кольором та складом (найчастіше до складу ґрунту входять свинцеве білило, крейда та олійне в'язиво). Тонований ґрунт або імприматура використовувались як кольоровий підклад. Найрозповсюдженіші кольори підкладу: рожево-червоний, сірий або сіро-зелений. Підготовчий малюнок (зазвичай м'яким графітним олівцем) нерідко доопрацьовувався безпосередньо на площині, про що свідчать авторські правки саме у малюнку. Характерною особливістю є використання окремих ліній підготовчого малюнку як елементу виразності у завершеному творі (просвічування крізь тонкі шари живопису).

І. Їжакевич майстерно використовував гризайльний підмальовок та міг на цьому етапі виконати майже весь основний пропис, доводячи другорядні елементи практично до завершення. В такому випадку художник рідкою фарбою в техніці лесування завершував роботу. Яскравим прикладом такого пропису є ікона «Св. Миколай» з іконостаса Покровської церкви на Пріорці.

Техніка митця з початку і до середини ХХ століття пройшла шлях розвитку у бік ширшої палітри фарб, віртуозного володіння різноманітними засобами письма. Відмінними рисами іконопису 1940–1950-х рр. є контраст між технікою виконання головних та другорядних елементів зображення. Головні виконувались щільною фарбою, детально, з м'якими світлотіньовими переходами; живописна поверхня рівна, завершальним етапом було лесування. Другорядні – в етюдній манері, широким звивистим мазком напіврідкою фарбою, по якій за допомогою продряпування, тиснення виконувались декоративні елементи для підкреслення, уточнення силуетів. Однак, окремі виявлені нами живописні засоби подібні до тих, що згадує Г. Марченко щодо ікони поч. ХХ ст. (продавлювання «по сирому» гострим вістрям та ін.)

Технологія виконання ікон церкви Покрова на Пріорці (1943–1945 рр.) поступається за якістю створеним пізніше іконам внаслідок дефіциту матеріалів в умовах Другої світової війни. Для більшості ікон цього храму основою слугує фанера (іноді повторного використання), подекуди як

паволоку використано цупку прозірчасту тканину, схожу на марлеву, іноді паволока відсутня, ґрунт дуже тонкий, не приховує фактуру основи; лише дві ікони написані на металі. На противагу цьому, ікони Свято-Макаріївського храму (1946–1947 рр.) написані на металевій основі з якісним ґрунтом, і лише одна аналойна ікона невеликого розміру – на дерев'яній основі. На металі також написані ікони домової церкви митрополичої резиденції. Ікони Свято-Покровського Подільського (1955–1958 рр.) храму написані на полотні.

6. Визначено, що лише Ф. Коновалюк міг працювати разом з І. Їжакевичем в пізній період творчості митця. З'ясовано, що саме І. Їжакевич доопрацьовував (закінчував) роботу над іконами. Також, судячи з їхнього листування періоду 1940–1950-х років [269], саме за таким принципом вони працювали над світськими творами. Схожий принцип співпраці ми прослідкували в ілюстраціях до «Енеїди» І. Котляревського, над якими митці працювали приблизно водночас з іконами Покровського храму на Пріорці, де очевидними є ознаки співавторства. Головні фрагменти виконувались І. Їжакевичем, другорядні – Ф. Коновалюком; І. Їжакевич часто доопрацьовував виконані учнем частини твору.

Ми визначили три типи співавторства в іконах церкви Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці: в *першому* випадку, основна частина твору була написана І. Їжакевичем, а другорядна – довірена для написання помічнику, який, нерідко, наслідував відомі образи розписів Володимирського собору. У *другому* основна частина була написана І. Їжакевичем, а окремі фрагменти (руки, тло) було доручено написати помічнику під його керівництвом. В *третьому* варіанті помічнику доручалось виконати другорядні постаті святих, або навіть усю нижню частину ікони; щоправда, в цьому випадку найчастіше І. Їжакевич їх доопрацьовував або майже повністю перероблював.

7. Застосований нами *реставраційний метод* довів його ефективність під час дослідження ікон в умовах діючих храмів. Окрім візуального огляду у видимій частині спектра, застосовані дослідження в УФ та ІЧ зонах спектра, макрофотоzйомка, а в одному випадку – мікрохімічне дослідження ґрунту й

пігментів. Для порівняльного аналізу було залучено репродукції творів, які нині недоступні для вивчення (автотипії сакральних творів початку ХХ ст. з журналу «Нива»), а також ескізи до сакральних творів з архіву ЦДАМЛМ України та Музею однієї вулиці.

Це дало нам змогу визначити наступні особливості сакральних творів І. Їжакевича: стан збереженості, у тому числі неавторські пізніші поновлення; особливості технології ікон; наявність та характер підготовчого малюнку; засоби створення зображення (авторську техніку І. Їжакевича); наявність різночасових авторських правок та їхню відмінність від неавторських поновлень.

Було визначено наступні типи *авторських правок*: до *першого* відносимо правки, внесені під час роботи або через короткий час після закінчення, – з метою уточнення композиції та малюнку; до *другого* – правки з метою поновлення вжухлих з плином часу (як правило, у зв'язку з недосконалими технологічними параметрами) фрагментів власного твору; до *третього* типу правок – уточнення написаних учнем ділянок та фрагментів, з метою їх удосконалення та виправлення помилок (у випадку співавторства).

8. Неодноразова реставрація сакральних творів І. Їжакевича у другій пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. найчастіше мала характер поновлень, що значно спотворили їх первісний вигляд. Деякі монументальні твори початку ХХ ст. частково або повністю втратили свою автентичність, перебувають в аварійному стані та можуть бути втрачені повністю. Ікони з київських храмів періоду 1940–1950-х рр. наразі є переважно у стабільному стані збереженості, але деякі з них не сприймаються як твори митця внаслідок пізніших утручань.

У процесах розкриття ікон цього періоду обов'язково слід враховувати наявність авторських правок різного типу, які часто застосовувались І. Їжакевичем, та не плутати їх із пізніми неавторськими втручаннями. Пізні неавторські поновлення бажано видаляти. Однак остаточне рішення залежить від багатьох факторів, зокрема, це стосується ікон в діючих храмах.

У процесах естетичної реінтеграції, при відтворенні втрачених частин зображення, актуальним є використання репродукцій творів І. Їжакевича, а також ескізів, що зберігаються в архівах.

Список використаних джерел:

1. Антоненкова Н. А. Особенности исследования иконы «Св. Иоанн Богослов» как объекта реставрации двухслойной разновременной живописи. // Мат. Всеукр. науч. конф. профессорско-преп. состава и студентов ХГАДИ. Харьков, 2014.
2. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага: Вид-во Укр. Ун-ту, 1923. 340 с.
3. Асадчева Т. Іван Їжакевич: Останній із могікан в українському іконописі. *Вечірній Київ*. 18 січня 2021 р. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/48562/> (дата звернення: 13.02.2021).
4. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX – начало XX века. Київ: Наукова думка, 1989. 197 с.
5. Атаманчук І. І. С. Їжакевич – Ф. З. Коновалюку: «...при вашей жизни и я себя чувствую так же, как и вы, неодиноким»: листування художників як свідок спільної роботи у церковному живописі. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: мат. VI Міжнар. наук.-прак. конф.(м. Київ, 23 – 24.09.2021 р.). Київ: НКПІКЗ, Асоціація реставраторів Укр., 2021. С. 19–25.
6. Бажанова Т. Георгіївська церква на «Козацьких могилах» під Берестечком у контексті спадщини стилю модерн. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1996. № 3–4. С. 21–28.
7. Белоконь С. И. Механизм большевицкого насилия: Конспект исследования. Киев: Ин-т истории Украины НАН Украины, 2000. 126 с.
8. Берлінський М. «Історія міста Києва», Київ, 1991.
9. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.
10. Блюміна І., Ходоровський М. Ім'я – епоха. Жив і творив для народу. До 125-річчя від дня народження І. Їжакевича. *КиЖ*. 1989. 15 січ. С. 7.
11. Болховітінов Є. «Вибрані праці з історії Києва», Київ, 1995. 488 с.

12. Бойчук М. Лаврським художнім майстерням ім. Івана Їжакевича – 130 років. *День*. 2013. №99 (11 червня)
URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/lavrskym-khudozhnim-maysternyam-im-ivana-yizhakevycha-130-rokiv> (дата звернення: 12.02.2023)
13. Бондарчук Я. Острозька художниця Лідія Іванівна Спаська. *Острозький краєзнавчий збірник*. Острог, 2015. № 8. С. 198–206.
14. Брей Н. Сакральні розписи Івана Сидоровича Їжакевича в Єкатеринославському Свято-Троїцькому соборі. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*: зб. матеріалів наук.-практ. конф. (м. Київ, НАККіМ, 24 – 25 жовтня 2019 р.). НАККіМ. Київ, 2019. С. 181–185.
15. Брей Н. Свято-Георгіївська церква меморіалу «Поле Берестецької битви» – зразок монументального малярства Івана Їжакевича. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково практичне партнерство*: зб. мат. між нар. симпозиуму (6 червня 2019 р.). Київ: НАККіМ, 2019. С. 135–137.
16. Бублик В. Д. Путеводитель по Киеву и его окрестностям. 2-е изд. Киев: Фото-литотип. С. В. Кульженко, 1890. 440 с.
17. Буяльська Т. Федір Коновалюк – майстер пейзажу. *Свобода*. №7, 2009. С. 13, 20.
18. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
19. В Днепре сохранилось уникальное архитектурное сооружение начала XX века (Фото). / Подготовлено сообществом «Екатеринославь – Днепропетровск» по мат. краеведа и историка Максима Кавуна и сайта 2010.orthodoxy.org.ua. *Вісті Придніпров'я*. (05.05.2020). URL: <https://vesti.dp.ua/v-dnepre-sohranilos-unikalnoe-arhitekturnoe-sooruzhenie-nachala-xx-veka-foto/> (дата звернення: 23.05.2021).
20. Верещагіна Н. Иконописное чудо Миколая Мокрого в Свято–Макаріївській церкві. *Православний вісник*. Київ, 1997. № 3. С. 38–43.

21. Виставка творів народного художника УРСР І. С. Їжакевича. До 90-річчя з дня народження: каталог / Київ. держ. музей укр. мистец.; упоряд. Л. Г. Членова. Київ, 1956. 40, [24] с.
22. Вільховецька К. Вплив народного мистецтва на пошук нових рішень у сучасному іконописі Лаврських художніх майстерень ім. І. Їжакевича. *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1(145). С. 130–141.
23. Владич Л. И. С. Ижакевич. Москва: Советский художник, 1955. 106 с.
24. Ворон Б. Стилiстичнi та композицiйнi особливостi iконостасiв майстернi Олександра Мурашка. *Вiсник Львiвської нацiональної академiї мистецтв*. Львiв, 2016. Вип. 28. С. 58–69.
25. Воспоминания монахини Екатерины (Чичериной) «И свет во тьме светится...». Посвященные Игуменье Серафиме (Яковлевой). *Монастырский вестник*. Синодальный отдел по монастырям и монашеству Русской Православной Церкви. URL: <http://surl.li/gncna> (дата звернення: 03. 02.2021).
26. В'юник А. Україна на Півночі: (І. Їжакевич у Петербурзі). *Образотворче мистецтво*. 1998. № 1. С 73–75.
27. Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Київ: Майстер книг, 2014. 348 с.
28. Георгіївська церква 1910 – 1914 рр. Архітектори Володимир Максимов, Володимир Леонтович. URL: <https://parafia.org.ua/UCA/usi/ukr-istoryzm-mc/rivnenska-oblast/row1/heorhijivska-tserkva-5/?fbclid=IwAR1R5yPbUkglaHoUSbuy1t9VcgVMV4wkqwZRwCUSkpWMjb0WFCYcSmHH9qw> (дата звернення: 06.02.2021).
29. Гирич І. Києво-Печерська Лавра в контексті української історії і культури. *Пам'ять століть*. 1996. №1. С. 102–119.
30. Говдя П. І. Передвижники і Київська рисувальна школа. *Мистецтво*. 1962. 1. С. 28–29.

31. Говдя П., Коваленко О. Передвижники і Україна. Київ: Мистецтво, 1978. 118 с.
32. Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початок ХХ ст. Київ: Мистецтво, 1964. 43 с.
33. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті. *Мистецтвознавство України*, №9, Київ, 2008. С. 6–19
34. Горняткевич Д. Українські мистці в автобіографіях. Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1958. 79 с
35. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 320 с.
36. Гунька А. Графічний доробок Івана Їжакевича у виданнях журналу «Нива» 1888–1917 рр. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип.42. С. 80–86. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-9>
37. Гунько О. Іван Їжакевич малював святих зі своїх рідних та односельців. URL: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_ivan-izhakevich-malyuvav-svyatih-zi-svoyih-ridnih-ta-odnoselciv/418853 (дата звернення: 29.05.2021).
38. Дегтярев М. Последний из могикан киевской иконописи. *Зеркало недели*. 1998. № 31. (1 авг.) С. 16.
39. Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы: с автотипическими снимками. Репринт. изд. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. 86 с.
40. Дубовик С. О. Школа Миколи Мурашка в документах ЦДАМЛІМ України. *Архіви України*. 2013. № 6. С. 130–141.
41. Дундяк І. Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої пол. ХХ ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2016. № 5(131). С. 1095–1101.
42. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та

- відродження): монографія. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2019. 404 с.
43. Енциклопедія історії України / редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ.: В-во "Наукова думка", 2005. Т. 3: Е – Й. 672 с.
44. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.), та ін. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 6. 568 с.
45. Єленський В. Сувора «відлига» Замітки про антицерковну кампанію кінця 50-х. – 60-х рр. Людина і світ. 1990 № 6, с. 20–25 №7, с. 24–28.
https://risu.ua/suvora-vidliga-zamitki-pro-anticerkovnu-kampaniyu-kincy-a-50-h-pochatku-60-h-rokiv_n40217 (дата звернення: 15.02.2021).
46. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. Київ – Одеса: Либідь, 1990. 312 с.
47. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. Київ: Наукова думка, 1982. 285 с.
48. Закревский Н. «Описание Киева». Москва: В. Грачев и комп., 1868. Т. 2. 499 с.
49. Залуцька Г. Берестечко. 28 лютого, 2016 р.
URL: <https://ukrainaincognita.com/rivnenska-oblast/berestechko> (дата звернення: 01.04.2020).
50. Затовський А. Яскевич Л. Свято–Макаріївська церква в Києві. *Православний вісник*. Київ, 1997. № 3. С. 57.
51. Захарченко М. «Киев теперь и прежде», Київ, 1888. 348 с.
52. Закон України «Про охорону культурної спадщини». Київ: Відомості Верховної ради України (ВВР), 2000. №39. с. 333.
53. Звід пам'яток історії та культури України. Кн. 1.Ч. 2.2004: М–С.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Horbyk_Viacheslav/Zvid_pamiatok_istorii_ta_kultury_Ukrainy_Kyiv_Kn_1_ch_2_M_S/ (дата звернення: 05.02.2020).
54. Звід пам'яток історії та культури України. Кн. 1.Ч. 3.2008, 2021:С–Я.
URL: <http://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=ukr0001467](https://borinfo.com.ua/boryspil-products-news/rynok-boryspil-585/divitisja-gazetu-onlajn-585/) (дата звернення: 05.02.2020).

55. З історії пам'яткоохоронної та музейної справи у Наддніпрянській Україні. 1870 – 1910-і рр. Київ: Ін-т історії Укр., НАН Укр., 2013. 373 с.
56. З історії української реставрації / за ред. В. Тимофієнка, упоряд. В. Отченашенко, А. Антонюк. Київ: Українознавство, 1996. 276 с.
57. Зиль А. Провідний графік України – Охрім Судомора. Газета «Ринок Бориспіль» №585 (продовження у №586). URL: <https://borinfo.com.ua/boryspil-products-news/rynok-boryspil-585/divitisja-gazetu-onlajn-585/> (дата звернення: 03.05.2021).
58. Зиль А. Провідний графік України – Охрім Судомора. Газета «Ринок Бориспіль» №586. URL: <https://borinfo.com.ua/boryspil-products-news/rynok-boryspil-586/providnij-grafik-ukrajini-ohrim-sudomora/> (дата звернення: 03.05.2021).
59. Зінько О. В., Зінько. А. Феномен «української душі» художника з села Ягідне (Калівка) Муровано-куриловецького району Федора Коновалюка. *Перша Мурованокуриловецька науково-краєзнавча конференції*: мат. конф., (сmt Муровані Курилівці, 21 – 22 жовтня 2016 р.). Вінниця: ПП Балюк І. Б., 2016. С. 301–307.
60. Зубченко С., Горохов С. Українське образотворче мистецтво як засіб національно-патріотичного виховання молоді. *Україна в етнокультурному вимірі століть* : зб. наук. пр.: посіб. для викладачів, вчителів, студентів й учнів вузів і шкіл. Київ, М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 5. С. 50–56. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12033> (дата звернення: 05.02.2021).
61. Івашко Ю. Специфіка шкіл модерну в Україні та проблема зовнішніх впливів. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження,*

- рецензії*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 293–298.
62. Івашко Ю. Східні впливи в київському модерні. *Світогляд*. №5, 2009. С. 64–67.
63. Игорь Екимов. Иконы и фрески Куреневская Оранта Ивана Ижакевича ТК Глас, 2013. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=xyIaeRmonxI&ab_channel=%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%95%D0%BA%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2 (дата звернення: 15.03.2020).
64. Історія українського мистецтва : у 6 т. / Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 рр. / Ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В. А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І. О. Ігнаткін. Київ: Академія наук УРСР, Голов. ред. Укр. рад. енциклопедії, Наук.-досл. ін.-т теорії, історії та перспективних проблем рад. архітектури в м. Києві Держ. комітету цивільного будівництва та архітектури при Держбуді СРСР, 1967. 479 с.
65. Історія українського мистецтва : у 6 т. / Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 рр. / ред.: Ю.Я. Турченко (відпов. ред.); Б. С. Бутник-Сіверський; М. С. Коломієць. Київ: Академія наук УРСР, Голов. Ред. Укр. рад. енциклопедії, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського, 1968. 451 с.
66. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. 1047 с.
67. Иван Сидорович Ижакевич. Окна соцреализма. URL: <http://oknasocrealisma.com/authors/izhakevich-ivan-sidorovich/> (дата звернення: 25.05.2021).
68. Ижакевич Иван Сидорович [Альбом] / авт. ст. Л. Владич. Москва, 1955. 108 с.

69. Іжакевич Іван Сидорович. Музей українського живопису. URL: <http://museum.net.ua/hudognik/izhakevich-ivan-sidorovich/> (дата звернення: 25.05.2021).
70. Їжакевич Іван Сидорович: [альбом] / упоряд. Л. Г. Членова; ред. Д. Г. Янко. Київ, 1964. 55 с.
71. Їжакевич І. С. Автобіографія. *Україна*. 1989. № 2. С. 13.
72. Їжакевич Іван. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси. Київ, 2011. С. 145–149.
73. Їжакевич Іван Сидорович. Кияни : біограф. словник. Київ: Фенікс, 2004. С. 156.
74. Їжакевич І. С. Мої спогади. *Україна*. 1989. № 2. С. 13.
75. Кальницький М. Б. Храми Києва. Київ: Видав. дім Дмитра Бураго, 2006. 251 с.
76. Кальницький М. Художник, отразивший тысячелетия. *Комсомольская правда в Украине*. 2014. (16 янв. С. 16).
77. Кальченко Т. В. Киево-Юрковецкая Макаровская церковь. Вехи истории на рубеже эпох. Киев: Ника-Принт, 2010. 400 с.
78. Касіян В. Найстаріший український художник. *Вітчизна*. 1959. № 1. С. 188–194.
79. Касіян В. Художник-патріот. Пам'яті Івана Сидоровича Їжакевича [1864 – 1962]. *Мистецтво*. 1962. № 1. С. 34–35.
80. Климович Н. Юхим Спиридонович Михайлів (16.08.2019) URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2019/08/16/1454/> (дата звернення: 06.02.2020).
81. Киев: энциклопедический справочник / под ред. А. В. Кудрицкого, 2-е изд. Киев: Гл. ред. Украинской Советской Энциклопедии, 1985. 760 с.
82. Клименко Н. Осяяні народною поезією (про художника І. Їжакевича). *Образотворче мистецтво*. Київ, 2004. № 3. С. 38–41.
83. Ковалевська М. С. Їжакевич. Заслужений діяч мистецтв УРСР. Київ, 1949. 52 с.

84. Коваленко О. З історії художніх об'єднань України. *Український історичний журнал*. 1972. № 1. С. 82–87.
85. Коваленко А. Передвижники и Украина: Страницы русско-украинских культурных связей. Київ: Наукова думка, 1979. 168 с.
86. Ковальчук І. Родовід Їжакевичів. *Жива вода*. 2000. № 9. С. 8.
87. Козловська Є. А. Вплив Дмитра Яворницького на розвиток козацької тематики в українському образотворчому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. Вип. 5. С. 109–112.
88. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764 – 1914: в двух томах. Санкт-Петербург, 1914 – 1915.
89. Коновалюк Федір Зотикович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=4905 (дата звернення: 21.02.2022)
90. Контраневич П. «Свято-Покровская Приорская церковь и ее прихожане». Киев, 1911.
91. Корінний М., Шевченко В., Потапов Г. Короткий енциклопедичний словник з культури: Київ, 2003. 384 с.
92. Король В. Ю. Втрачене, але не забуте історії пам'яток церковної архітектури Київщини. Київ: Академія, 2006. 96 с
93. Король В. Свято-Покровський храм на Приорке в г. Києве (к 100-летию со дня основания). Белая Церковь: О. В. Пшонківський, 2006. 32 с.
94. Король В.Ю. «Храм на пагорбі». Київ, 2006.
95. Косицька. З. Страчений цвіт. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/stracheniy_tsvit.html (дата звенення: 15.05.2021)
96. Косицька М. Історія побудови київського Макаріївського храму та столітнє життя парафії. 2000 р. URL: <https://makariy.kiev.ua/index.php/istoriya/79-istoriya-pobudovi-makarijvskogo-khramu> (дата звернення: 31.01.2022).
97. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

98. Костирко О. Картини Їжакевича привезли до Черкас. (22 березня, 2019 р).
URL: <https://svoboda-news.com/svwp/Картини-Їжакевича-привезли-до-Черкас/> (дата звернення: 24. 05.2021).
99. Кочережко Н. Життя було гаряче кольорами... [Про художника І. С. Їжакевича]. *Наука і культура*. Київ, 1988. Вип. 22. С. 97–102.
100. Кочережко Н. Іван Їжакевич: побачити життя.
URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2925548> (дата звернення: 17.05.2021).
101. Кочережко Н. Іконописець Іван Їжакевич. *Православний вісник*. 1997. № 3. С. 42–45.
102. Кочережко Н. Незабутній: 125 років від дня народження народного художника УРСР І. С. Їжакевича. *Вечірній Київ*. 1989. (24 січня).
103. Кочережко Н. Орач безмежної ниви: [про творчість І. С. Їжакевича]. *Друг читача*. 1989. (19 січня).
104. Кочережко Н. Славний майстер київського іконопису. До 145-річчя від дня народження Івана Їжакевича. *Відлуння віків*. 2010. № 1(12). С. 58–61.
105. Кочережко Н. Художник І. Їжакевич і Луганщина. URL: <http://lib-ig.com/eshchjo/kollegam/nauchno-issledovatelskaya-deyatelnost-lrunb-im-gorkogo/124-vtorye-oblastnye-kraevedcheskie-chteniya> (дата звернення: 17.05.2021).
106. Краевский А. Церковь Покрова Пресвятой Богородиці на Приорке.
URL: http://www.oldkyiv.org.ua/data/priorka_ch.php (дата звернення: 25.05.2021).
107. Крот Ю. А церковь наша стоит... К 100-летию освящения киевского Свято-Покровского храма на Приорке. *Дзеркало тижня*. № 34 (613). (9–15 вересня 2006 р.).
URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/a_tserkva_nasha_stoyit_do_100-richchya_osvyachennya_kiyivskogo_svyatopokrovskogo_hramu_na_priortsi.html (дата звертання: 04.05.2021).

108. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Теорія. Історія. Практика. Київ: КИТ, 2010. 476 с.
109. Кузнецов Л., Лавренов В., Крот Г., Попов В. «Ты покров мой и щит мой. К 100-летию освящения Киевской Свято-Покровской церкви. Київ: 2006. 40 с.
110. Кульбач О. Будинок органної та камерної музики в Дніпрі. *Дніпро Культура*. (04.02.2021).
URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Dom_organ_muzik (дата звернення: 05.05.2021).
111. Лашкул З. В. Історична тематика в творчості І. С. Їжакевича. (До 100-річчя з дня народження.) *Український історичний журнал*. 1964. № 1. С. 127–128.
112. Литвиненко Я. В. Втілення програми Всіх Святих у художньому оформленні Всіхсвятського храму. Живопис трьох століть. *Лаврський альманах*: зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 59–72.
113. Лобановська А. Інтерпретація образів «Києво-Печерського патерика» в монументальних розписах школи І. Їжакевича. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*: зб. наук. праць Міжнар. наук. конф. Львів, Світ, 1999. С. 637–641.
114. Лобановська А. Образи «Києво-Печерського Патерика» в монументалістиці І. Їжакевича. *Слово і час*. Київ, 1998. № 11. С. 86–89.
115. Лобановська А. Трактовка образів Києво-Печерського патерика в монументальних розписах І. С. Їжакевича в трапезній палаті Києво-Печерської лаври. *Могилянські читання*: мат. щоріч. наук. конф. Київ, 1999. С. 77–81.
116. Лобановський Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1989. 206 с.
117. Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII века. Москва: Искусство, 1963. 291 с.

118. Логвинська Л. Іван Сидорович Їжакевич: (до 85-ліття з дня народження). *Україна*. 1945. № 2. С. 30–31.
119. Лагутенко О. Нариси з історії української граф. ХХ століття. Київ: Грані-Т., 2007. 168 с.
120. Лопухіна О. В. Живописна школа Києво-Печерської Лаври другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Художня освіта та виховання. *Лаврський Альманах: зб. наук. пр. Київ*, 2001. № 5. С. 74–82.
121. Лопухіна О. Іконописна школа Києво-Печерської Лаври ХІХ – початку ХХ ст. Художні орієнтири, практичні завдання, освіта та виховання. *Церква-наука-суспільство: питання взаємодії*. Київ, 2013. С. 64–66.
122. Лопухіна О. В. Художники Василь Чекригін і Климент Редько. Життя і творчість вихованців лаврської іконописної школи початку ХХ ст. *Лаврський Альманах: зб. наук. пр. Київ*, 2012. № 26. С. 143–155.
123. Мазур В. П. Специфіка художньої мови Сергія Герасименка. «*Art and Design*», 2021. №4. С. 88–96. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.8>
124. Мазур В. П., Сьомак О. Comparative Analysis of the Belz and Drohobych Deesis Icons Attributed to the Fifteenth Century. *Українська академія мистецтв*, 2022. №32. С. 147–155. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>
125. Макаріївська церква. URL: <http://kiev-pravda.kiev.ua/2012/06/makarivska-cerkva/> (дата звернення: 25.05.2021)
126. Малаков Д. Художнє життя Києва у 1942-1943 роках. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та методичні праці: зб. наук. пр. Київ*, 2001. Вип. 8. С. 158–169.
127. Малаков Д. Про київську художню виставку 1943 року та її учасників. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014: зб. наук. пр. Київ: Фенікс*, 2014. Вип. 6(17). С. 34–37.

128. Марголіна І. До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві Києва. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*: зб. наук. пр., присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Редіна. Київ, 2013. Вип. 3. С. 398–414.
129. Марголіна І. Оповиті серпанком забуття. Живопис українських художників у Кирилівській церкві. Київ, 2016. С. 144.
130. Марченко А. Исследования и атрибуция иконы «Собор 12 Апостолов» на медной основе начала XX века из Трапезной церкви Киево-Печерской Лавры. *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства*: зб. Мат. XVIII науч. конф. Москва: Изд. Об-ния Магнум Арс, 2015. С. 246–251.
131. Марченко А. Икона І. С. Іжакевича «Собор 12 Апостолов» из интерьера Трапезной церкви Киево-Печерской Лавры. Исследование и атрибуция. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя ННДРЦУ*: наук. доп. ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 27-31 травня 2013 року). Київ, 2013. С. 185–189.
132. Марчук І. Мозаїка чи живопис: науковці визначаються як реставрувати «Голгофу» Їжакевича. (01 лютого, 2020). URL: <https://suspilne.media/12069-mozaika-ci-zivopis-naukovci-viznacautsa-ak-restavruvati-golgoфу-izakevica/> (дата звернення: 05.02.2021).
133. Мистецтво України: Бібліографічний довідник. / За ред.: А. Кудрицького. Київ, 1997. 700 с.
134. Митці України: Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.
135. Музиченко С. «Мені тринадцятий минало...»: [про художника І. Їжакевича]. *Соціалістична культура*. 1989. № 1. С. 21–22.
136. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. Київ: Типографія Кульженко, 1907. 281 с.
137. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. Київ: 1964. 166 с.

138. Назаренко Д. І. Іван Їжакевич: славетний і малознаний (До 155-річчя від дня народження). *Православ'я в Україні*: Мат. ІХ Міжнар. наук. конф. Київ, 2019. С. 291–309.
139. Назаренко Д. Митець Божою милістю. Церковний календар. 2018 рік: видання Перемисько-Горлицької єпархії, 2018. С. 81–116.
140. Народжені Україною: Меморіальний альманах: у 2 т. Київ, 2002. 894 с. Т. 1.
141. Нестеренко П. Іван Їжакевич – візія України. *Пам'ять століть*. 2004. № 1. С. 130–134.
142. Нестеренко П. В. Їжакевич Іван Сидорович
URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=12952 (дата звернення: 30.01.2022)
143. Нестеров В. Церква Покрови на Пріорці в Києві.
URL: https://risu.ua/cerkva-pokrovi-na-priorci-v-kiyevi_n29431 (дата звернення: 25.05.2021).
144. Новий тлумачний словник Української мови: в 4-х т. / Уклад. В. В. Яроменко, О. М. Сліпушко. Київ: Аконіт, 1999. Т. 3. 928 с.
145. Образ, що дарує надію і розраду – історія та особливості ікони Всіх скорботних Радість. URL: <https://yantar.ua/ua/blog/istoriya-i-osobennosti-ikony-vseh-skorbyashih-radost.html> (дата звернення: 15.02.2021)
146. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ: Наукова думка, 1985. 184 ст.
147. Один з найдревніших храмів України – Свято-Василівський собор у Овручі. *Українські старожитності*. 13 лютого, 2013.
URL: https://starozytnosti.blogspot.com/2013/02/blog-post_13.html (дата звернення: 03.04.2021).
148. Осадча О. А. Принципи іконічності в іконографічному образі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. збірник*. Рівне, 2020. № 36. С. 145–151.

149. Osadcha. O. Структурно-просторова схема Дерева життя у топографічній іконічності міста–храму–ікони–людини. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Київ, 2019. № 27. С. 178–187.
150. Очерки истории Киево-Печерской Лавры и заповедника / отв. ред. Ю. Д. Кибальник и др. Київ, 1992. 288 с.
151. Павленко С. Ф. Документи особових фондів українських художників кінця ХІХ–ХХ ст.: структура та джерельне значення. *Гілея. Науковий вісник*. Вип. 54, № 11. Київ, 2011.
152. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920 – 1930-х років. Київ: Мистецтво, 1983. 191 с.
153. Первый неофициальный сайт о поселке городского типа Пуща-Водице. URL: <https://web.archive.org/web/20101114201156/http://www.pustcha.com/> (дата звернення: 25.05.2021).
154. Пилипчук К., прот., Черный С., свящ., Лопухина Е. В., Хроненко И. В. Покровская церковь на Приорке (к 110-летию со дня основания). Исторический очерк. Киев: Изд. отдел Укр. Православной Церкви, 2016. 40 с.
155. Підгора В. Федір Коновалюк (стаття до каталогу виставки). Каталог виставки творів Ф. Коновалюка. Київ. 1987. С. 3–5.
156. Питателева Е. В. Орнаментика стенописи Всехсвятской церкви и принципы художественного творчества эпохи модерн. *Могиланські читання 2009*: зб. наук. пр. Київ: НКПІКЗ, 2010. С. 213–218.
157. Питателева Е. В. Орнаментика Всехсвятской церкви Киево-Печерской лавры как проявление синтеза религии, науки и искусства. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*: зб. мат. ХХ Міжнар. наук. конф. Київ, 2012. С. 190–192.
158. Питателева Е. В. Уникальность оформления Всесвятской церкви. («Свое» и «Чужое» в трактовке мастеров лаврской живописной школы начала ХХ в.) *Церква-наука-суспільство: питання взаємодії*: зб. мат. ХІ

- Міжнар. наук. конф. (м. Київ, НКПКЗ, 29 – 31 травня 2013 р.). Київ, 2013. С. 69–71.
159. Пітателева О. Дві картини у стінопису лаврської Трапезної (до питання творчої манери Георгія Івановича Попова). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*: наук. збірник. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., (м. Київ, 06-07 червня 2019 р.). Київ: 2019. С. 199–204.
160. Пітателева О. Творчість І. С. Їжакевича: до питання зображення святих у розписі Лаврської Трапезної. *Церква-наука-суспільство: питання взаємодії*: зб. мат. XVII Міжнар. наук. конф. (м. Київ, НКПКЗ, 28 травня – 1 червня 2019 р.). Київ, 2019. С. 107–111.
161. Пітателева О. Орнаментальна система живописи Всехсвятської церкви. Декоративизм и художественные принципы эпохи. *Лаврський альманах*: зб. наук пр. Київ, 2012. № 26.
162. Пітателева О. Орнаментальна роспись Всехсвятської церкви Києво-Печерської Лаври. *Русский Модерн*: мат. конф. Москва, 2014. URL: <https://rmuseumdotorg.wordpress.com/2014/08/08/орнаментальная-роспись-всехсвятской/> (дата звернення: 06.02.2021).
163. Пітателева О. Лаврський модерн. Орнаменти Трапезної палати і церкви.: Альбом / Пітателева О. В., Литвиненко Я. В. Київ: Софія, 2014. 144 с.
164. Пітателева О. В. Log into Facebook | Facebook. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/hashtag/мистецькаспадщина><http://surl.li/gnwfg> (дата звернення: 27.01.2022).
165. Покровський храм на Пріорці. Храми Києва. URL: <http://orthodox-church.kiev.ua/page22/news141> (дата звернення: 25.05.2021)
166. Полюшко Г. В. Стародавні київські ікони Миколи Мокрого і Миколи Пустинського: пошук утрачених раритетів. *Культурологічна думка*: щорічник наук. праць. Київ: ІК НАМУ, 2016. № 10. С. 177–189.
167. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII-першої половини XX ст: народна традиція, візантійська

канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва: монографія. Ужгород: Карпати, 2017. 508 с.

168. Рижова О. О. Распопина В. А. Техничко-технологические особенности икон Киево-Печерской Лавры XVIII века из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. *Експертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства*: зб. Мат. XVII науч. конф. Москва: Изд. Об-ния Магнум Арс, 2015. С. 26–33.
169. Різник О. Фольклор. Нариси української популярної культури, Київ: УЦКД, 1998. С. 713–727.
170. Рішняк О., Садова О. Стан збереження малярства І. Їжакевича на фасаді церкви Св. Георгія НІМЗ «Поле Берестецької битви». *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: наук. зб. Мат. XVI між нар. наук. конф. (4–5 листопада 2009 р.). Луцьк, 2009. Вип. 16. С. 120–123.
171. Росляков С. М., Тверітінова С. М. Тітов М. Ф., Одегова Л. І. Відродження шедеврів. Київ–Миколаїв: 2006. 210 с.
172. Рудяченко О. Іван Їжакевич. Ч. 1. Під зірками народженими, Богородицею URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2857088-ivan-izakevic-1-pid-zirkami-narodzenimi-bogorodiceu.html> (дата звернення: 20.01.2021).
173. Рудяченко О. Іван Їжакевич. Ч. 2. Нестор-живописець від української ідеї URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858069-ivan-izakevic-2-nestorzivopisec-vid-ukrainskoi-idei.html> (дата звернення: 20.01.2021).
174. Самойлік-Васильєва. В. В. Іконопис І. Їжакевича в Макаріївському храмі в Києві. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи 2015/2016 навчального року*: зб. статей. наук. конф. (17 травня 2016 р.). Харків, ХДАДМ, 2016. С. 62–66.
175. Самойлік-Васильєва. В. В. Храмові розписи іконописної майстерні Івана Їжакевича в контексті мистецтва українського модерну. *Актуальні*

- питання мистецтвознавства: виклики XXI століття: зб. наук. праць за мат. Між нар. наук.-практ. конф., присвяченої 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова. (13 жовтня 2016 р). Харків: ХДАДМ, 2016. 204 с.*
176. Сарабьянов Д. В. В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов. История рус. Искусства. Москва, 1965. Т. 9, кн. 1. С. 80.
177. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське церковне малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменяр, 1990. 70 с.
178. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV – XVI віків. Львів: Печатня О. О. Василян, 1928. 98 с.
179. Свешніков І. Битва під Берестечком. Рівне, 2008. 351 с.
180. Свешніков І. К. Музей-заповідник «Козацькі могили». Львів, 1990. 92 с.
- Свято-Покровський храм на Приорке. Фотопутешествие. <https://is.gd/2daLTJ> (дата звернення: 15. 08. 2020).
181. Свято-Троїцький кафедральний собор. Историческая справка. URL: <http://surl.li/gnbmc> (дата звернення: 25.05.2021).
182. Свято-Троїцький собор. URL: <https://web.archive.org/web/20100406005404/http://pravoslavie.in.ua/history.htm> (дата звернення: 07.06.2021).
183. Селівачов М. Після війни... Спогади. Київ, 2015. 592 с.
184. Сказание о святой чудотворной иконе Пресвятой Богородицы Всех скорбящих Радости. Москва: Тип. Вильде, 1892. 30 с.
185. Словник художників України / за ред. М. П. Бажана (відп. ред.) та ін. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. 272 с.
186. Степовик Д. В. Іконографія і іконологія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. 220 с.
187. Степовик Д. В. Історія української ікони X – XX століть. Київ: Либідь, 2004. Вид. 2-ге. 440 с.

188. Стернин Г. Ю Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX вв. Москва: Искусство. 1970. 292 с.
189. Сторчай О. До історії епістолярію Миколи Прахова //Листи Миколи Прахова до Олени Язевої. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2015. №2. С. 90–110.
190. Сторчай О. З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка (1941 – 1961 роки): до 155-річчя від дня народження І. Їжакевича. *Рукописна та книжкова спадщина України*, Київ 2018. Вип. 22. С. 479–526.
191. Сторчай О. Микола Прахов: сторінки автобіографії й оповідання-спогади із неопублікованої книги «Всё, что припомнилось». *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*: зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. Київ: 2015. Вип. 11. С. 317–344.
192. Сторчай О. Подобиці з творчого життєпису Івана Їжакевича: (за архівними джерелами). *Студії мистецтвознавчі*. Київ: 2018. Ч. 4. С. 90–97.
193. Судомора Охрім. URL: <http://dukat-art.com/ua/dovidnik/sudomora-ohrim-1889-1968> (дата звернення: 01.02.2022).
194. Таранушенко С. А. Український іконостас. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НШТ, 1994. Т. 227 (ССXXVII). С. 141–164.
195. Татарин А. Доля картини. *Образотворче мистецтво*. 2007. №2. С. 105.
196. Терлецька І. В. Українська радянська державність кінця 1920-х – початку 1950-х рр.: до історіографії проблеми. *Гілея. Науковий збірник*. 2011. (вип. 54) № 11 С. 22–28.
197. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи /под ред. Ю.И. Гренберга. Москва: Изобразительное искусство, 1987. 346 с.
198. Тимченко Т.Р. Реставрация в свете идей герменевтики. *Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации*: тезисы док. Москва: ГосНИИР, 1995. С. 79–81.

199. Тимченко Т.Р. Бойчукізм і українська реставрація. *Образотворче мистецтво*. 1997. №3–4. С. 60–62.
200. Тимченко Т.Р. Київська школа реставрації станкового малярства (1920 – 1930pp.). *Пам'ятки України*. 2001. №4. С. 48–71.
201. Тимченко Т.Р. Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*: наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Ред. вісника «Ант», 2002. Том 1. С. 139–148.
202. Тимченко Т.Р. Ярослав Музика – реставратор Національного музею у Львові. Традиції, фахове середовище, праця. *Пам'ятки України*. 2003. №1-2. С. 92–111.
203. Тимченко Т. Реставрація ікон Ігорівської Богоматері та Св. Миколи Мокрого у 1924 році (за матеріалами київських архівів). *Культурологічна думка*. 2012. №5. С. 156–166.
204. Тимченко Т.Р. Микола Касперович. Матеріали до біографії. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми*: зб. наук. пр. Київ, 2012. С. 57–71.
205. Тимченко Т.Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології). Київ: Задруга, 2015, 98 с.
206. Тимченко Т. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) навч. посіб. Київ: НАКККиМ, 2017. 120 с.
207. Тимченко Т., Балакіна М. Особливості технології української народної ікони ХІХ ст. на дереві та полотні. *Музей просто неба в соціокультурному просторі*: зб. доп. за мат. Між нар. наук. конф., присвяченої 50-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. Київ: Видавничий дім журналу «Пам'ятки України», 2019. С. 442–452.
208. Тимченко Т. Термінологічні варіації як відображення парадигми реставраційної діяльності. *Грааль науки* : наук. зб. за мат. I Міжнар. наук.-практ. конф. «An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary». (Вінниця, UKR – Відень, AUT, 19 лютого

- 2021 р.). 2021. №. 1. С. 521–529. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.110>
209. Тихонова М. Монументальні росписи Свято-Троїцького кафедрального собора в Днепропетровске (22.06.2011). URL: <http://eparhia.dp.ua/novosti/monumentalnye-rospisi-svyato-troitskogo-kafedralnogo-sobora-v-dnepropetrovske/> (дата звернення: 07.02.2022)
210. Толочко Л. І. Покровська церква на Пріорці. *Православні святині Києва*. Київ, 2011. С. 336–242.
211. Толочко Л. І. Дегтярьов М. Г. Подільські храми Києва. Київ: Техніка, 2003. 176 с.
212. Тоцька І. Ф. Про ікону Миколи Мокрого в Софії Київській. *Могилянські читання*: Зб. наук. праць 2006. Київ, 2007. Ч. 2. С. 169–174.
213. Турченко Ю. Київська рисувальна школа. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1956. 143 с.
214. Турченко Ю. М. І. Мурашко. Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність. Київ: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956. 35 с.
215. Ты покров мой и щит мой. К 100-летию освящения Киевской Свято-Покровской церкви. Київ, 2006.
216. Україна і Росія в історичній ретроспективі : в 3 Т / ред. рада: В. М. Литвин (голова) [та ін.]; відп. ред. В. А. Смолій; Т. 2: Радянський проект для України / ред.: В. А. Гриневич, В. М. Даниленко, С. В. Кульчицький, О. Є. Лисенко. Київ: НАН України, Ін-т історії України, 2004. 528 с.
217. Ульяновський В. Воістину народний. *Україна*. 1989. № 2. Січень. С. 12–13.
218. Ульяновський В. І. Диво й дива київського Володимирського собору. Київ: Либідь, 2016. 43 с.
219. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.

220. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Köln, 2000. 425 с.
221. Художники народов СССР. Библиографический словарь: в 6 т. Москва, Ис-во Искусство, 1983. Т. 4. К. 1. 592 с.
222. Цитович В. І Технологія художнього твору як мистецтвознавча проблема. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*: зб. мат. та тез доп. III Міжнар. наук.-практ. конф. (22-24 травня 2001 р.). Київ, 2001. С. 181–183.
223. Цитович В. І. Реставрація між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура*: наук.-попул. ілюстр. журн. Київ, 2004. № 2. С. 30–57.
224. Цитович В. І. Реставрація пам'яток культури: проєкт словника загальної термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*: наук. Зб. пам'яті Миколи Трохименка. Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. С. 133–137.
225. Цитович В. І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (методологія і практика): навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2018. 232 с.
226. Цитович В. І. Можливості методу інфрачервоної рефлектографії в дослідженні українського іконопису XVII – XVIII ст. (на прикладі ікон Березнянського іконостасу із зібрання НХМУ). *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: наук. зб. Луцьк, 2018. Вип 25. С. 207–213.
227. Цурика Л. Їжакевич – Коновалюк: історія лаврського тандему. Київ, 2012. 84 с.
228. Членова Л. Народний художник УРСР Іван Сидорович Їжакевич. *Мистецтво*. 1955. № 1. С. 35–37.
229. Чудесное возвращение зверинецкой иконы Богородицы. Как это было? URL: <http://surl.li/gnbpo> (дата звернення: 06.02.2022)
230. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ: Альтернативи, 1999. 496 с.
231. Шаров І, Толстоухов А. Художники України: 100 видатних імен. Київ: АртЕк, 2007. 479 с.
232. Шашкова А. Атрибуція та техніко-технологічні особливості ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з діючого Покровського храму на

- Куренівці. *П'яті читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.). Київ, Людмила, 2018. С. 32–33.
233. Шашкова А. Типи поновлень та авторських правок в іконах Покровського храму на Пріорці (за результатами досліджень за допомогою макрофотозйомки). *Шості читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. (Київ, НАОМА, 24 листопада 2018 р.). Київ: Людмила, 2019. С. 50–51.
234. Шашкова А. Живописна техніка ікон І. С. Їжакевича «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям» (Покровська церква на Пріорці). Проблема авторських та неавторських поновлень. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, НАОМА, 2019. Вип. 28. С 170–179.
235. Шашкова А. Ікона Святий Трифон як зразок еталонного живопису І.С. Їжакевича церкви Покрова на Пріорці. *Сьомі читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.). Київ: Людмила, 2020. С. 55–56.
236. Шашкова А. Реставраційний метод дослідження та його застосування для вивчення іконопису в умовах діючих храмів. *Integration of new knowledge, research and innovation across Europe*: Мат. I Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, Державний університет телекомунікацій, 2 квітня 2020 р.). Київ: ДУТ, 2020. С. 189–191.
237. Шашкова. А. Типологія авторських правок в іконах церкви Покрови на Пріорці (у період творчості І. С. Їжакевича 1943–1945 рр.). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16(2). С. 122–134
238. Шашкова А. Проблематика атрибуції ікон І. С. Їжакевича «Євангелісти» (Церква Покрови Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ). *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка*, 2020. 34(том 5),С. 70–81.

239. Шашкова А. & Тимченко Т. Р. Особливості іконописної манери І. Їжакевича середини ХХ століття на прикладі ікони «Святий Трифон». *Грааль науки* : наук. зб. за мат. I Міжнар. наук.-практ. конф. «*An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary*». (Вінниця, UKR–Відень, АУТ, 19 лютого 2021 року). 2021. № 1. С. 505–515. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.108>
240. Шашкова А. О. До питання атрибуції ікон жертovníка Церкви Покрова Пресвятої Богородиці. (Пріорка, м. Київ). *Восьмі платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. . (Київ, НАОМА, 21 листопада 2020 року). Київ: Людмила, 2021. С. 53–54.
241. Шашкова А. О. Особливості живописної манери І. Їжакевича в період творчості 1940–1950-х років. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Люблін, 2021. № 3(39). С. 74–85.
242. Шевелева М. Марія Заньковецька – безсмертна зірка українського театру / Український інтерес. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/1066551-1066551> (дата звернення: 21.03.2023)
243. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / редкол.: М.Г.Жулинський (гол.) та ін. Київ: НАН України, Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 2013. Т. 3: І–л. 888 с.
244. Шероцкий К. В. Київ: путеводитель. Киев, Фото-литотип. С. В. Кульженко, 1917. 356 с.
245. Шиденко В. А. Вибрані праці з історії Києво-Печерської Лаври (російською мовою). Київ: НКПКЗ, фенікс, 2008. 256 с.
246. Шкоденко Т. М. Багатогранність творчої спадщини Івана Їжакевича. *Музейний альманах*: наук. мат.: ст., нариси, есе. Черкаси, 2012. Вип. 3. С. 93–95.
247. Шліхта Н. Становище православної церкви в повоєнній радянській Україні: критичний огляд історіографії другої половини ХХ ст. *Магістеріум*. 2007. Вип. 28. С. 71–77.

248. Шліхта Н. Церква тих, хто вижив. Радянська Україна, середина 1940-х – початок 1970-х. Харків: Акта, 2011. 465 с.
249. Шуліка В. Вівтарна перегорода охтирського Успенського собору 1738 року: стилістичне рішення та іконографічна програма. *Вісник ХДАДМ*. 2020. №3. С. 94–98.
250. Шуліка В. В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв в історії реставраційної справи на Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ*. 2021. № 2. С. 186–198.
251. Шуліка В. Технично-технологические особенности Слобожанских икон середины XIX – начала XX века: основа. *Пам'яткознавчі погляди молодих вчених XXI ст.* Харків, 2013. Вип. 3. С. 52 – 59.
252. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764—1914: [В двух томах] / Составил С. Н. Кондаков; Императорская Санкт-петербургская Академия художеств. Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914 – 1915.
253. Ярема В. Дивний світ ікон. Львів: Логос, 1994. 116 с.
254. Яскевич Л. Иконостас Свято-Макариевской церкви. URL: <http://www.kiev-orthodox.org/site/personalities/4525/> (дата звернення: 31.01.2022)
255. Яскевич Л. История Свято-Макариевской Церкви. Киев: Альфа Реклама, 2019. 310 с.
256. Ящук В. На місці героїчної битви: Художник Іван Іжакевич у Пляшевій. *Червоний прапор*. 1981.(4 квітня). С. 38.
257. Hermens Erma. Technical Art History. The Synergy of Art. Conservation and Science. // *Art History and Visual Studies in Europe/ eds. M. Rampley et al.* Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 151–166. Milyaeva L. The Ukrainian Icon (Temporis). Parkstone Press, 1998. 240 p.
258. OBOZREVATEL TV. Художник Ижакевич был другом нашей семьи, 2017. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uL87c5nDvtY> (дата звернення: 15.03.2022).

259. Pitateleva Elena, Lyatavskaya Olga. Paintings and their decorative element in the church of All Saints of Kiev-Pechersk Lavra. *3rd International Scientific and Practical Conference (ISPC)*. London, 2013. Vol. 3. P. 257–280.
260. Shashkova A., Kravchenko V., Khrebtenko M. BAPCR talk: A three-part talk on Ukrainian Icon Painting – BAPCR – The British Association of Paintings Conservator-Restorers. BAPCR – The British Association of Paintings Conservator-Restorers. URL: <https://www.bapcr.org.uk/events/a-three-part-talk-on-ukrainian-icon-painting/> (date of access: 03.03.2023).

261. Wallis M. Secesia. Warszawa, 1967. 343 p.

Архіви

262. Ангел з ліхтарем. Ескіз. Фрагмент церковного розпису. 1900-ті рр. Примітка: можливо х. в Єкатеринодарі. ЦДАМЛМ Ф. 58, Оп. 1, Спр. 40. Арк. 1
263. Архангел Гавриїл. Ескізи. 1900-ті рр. ЦДАМЛМ Ф. 58, Оп. 1, Спр. 47. 2 арк.
264. Всіх скорботних радість. Фрагмент настінного розпису. ЦДАМЛМ Ф. 58. Оп. 1. Спр. 24. 1 арк.
265. Глаголевы, Горбовский. Ижакевичу Ивану Сидоровичу. Телеграмма. Киев. ІР НБУВ. Ф. 17, Спр. 209.
266. Едлиньские. Ижакевичу Ивану Сидоровичу. Телеграмма. 18 февраля 1949 г. Киев. ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 218.
267. Жінки-жалібниці. Мати з дитиною. Голова жінки / до образу Марії-Магдаліни / Начерки. 1900-ті рр. ЦДАМЛМ Ф. 58. Оп. 1. Спр. 48. 3 арк.
268. Ижакевич Иван Сидорович. Автобиография. 1949, 1959 гг. карандашом ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 1–2. 6 арк, 2 од.
269. Ижакевич Иван Сидорович – Коновалюку Федору Зотиковичу. Письма: 7 апреля 1909 – 24 мая 1961 из Киева в Одессу, Киев, Клавдиево. ІР НБУВ Ф. 269. Спр. 233–292. 60 од.
270. Ижакевич Иван Сидорович. Мое воспоминание. ІР НБУВ Ф 17, Спр. 5. 3 арк.

271. Іжакевич Іван Сидорович. Нач.: «Тут нужно творчество...». Воспоминания. ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 3–4. 5 арк.+7 арк.
272. Іжакевич Іван Сидорович. Третьякову Виктору Васильевичу. Письма 1955–1958 гг. Из Киева в Ригу. ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 17–23. 10 арк. 7 од.
273. «Из стен. Розписи покоев Св. Иосафа». Фрагмент розпису в м. Білгороді. Примітка: Праворуч внизу підпис – Іжакевич г. Бьлгородь 1914 г. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 19. 1 арк.
274. Їжакевич Іван Сидорович: [папка] / Матеріали до словника «Художники радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, тех. ред. Т. Радзієвська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Без нумерації.
275. Їжакевич Іван Сидорович. Селянська школа минулих часів. П'еса. Машинопис. ІР НБУВ Ф. 17, од. зб. 10. 7 арк.
276. Клірська відомість Пріорської Покровської церкви за 1833 рік. ЦДІАК. Ф. 127. Оп. 1009 Спр. 100.
277. Коновалюк Федор Зотикович () Сергею Сергеевичу. Письмо по поводу живописи И. С. Ижакевича в Троицком соборе в Херсоне. 18 января 1974 г. (черновик). ІР НБУВ Ф. 269, Спр. 743. 3 арк.
278. Коновалюк Ф. З. Виступ, присвячений пам'яті І. С. Їжакевича. Рукопис. ЦДАМЛМ Ф. 58. Оп. 1. Спр. 182. 6 арк.
279. Личные дела умерших членов Союза художников Украины на буквы от «Е» до «И» за 1945–1964 годы. На 210л. Іжакевич Іван Сидорович: личное дело члена Союза художников Украины ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 2. Спр. 45. Арк. 132–210.
280. (Мороз Тамара Іванівна). Спогади про Коновалюка Ф. З. ІР НБУВ Ф. 269 Спр. 844. 93 арк.
281. Начерки голів до образів церковних святих. 1900-ті рр. ЦДАМЛМ Ф. 58. Оп. 1. Спр. 45. 3 арк.

282. Прахов Николай Адрианович. Мое знакомство с народным художником Ижакевичем Сидоровичем Ижакевичем. Воспоминание. 1954 г. Киев. Машинопись ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 39. 5 арк.
283. Праховы А. и Николай. Ижакевичу Ивану Сидоровичу. Письмо. 24 апреля 1954 г. ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 261. 2 арк.
284. Преображення. Фрагмент розпису. Ескіз. 1900-ті рр. ЦДАМЛМ Ф. 58. Оп. 1 Спр. 36.
285. Програма Лаврської іконописної школи. ЦДІАК, Ф. 128, Оп. 3 друк., Спр. 167.
286. Романюк И. И. – письма 1950–1951 гг. Из Брод., Львовской обл. в Киев. ІР НБУВ Ф. 17, Спр. 266–278. 30 арк. 13 од.
287. Св. Борис і св. Гліб. Ескізи. 1900-ті рр. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 43. 2 арк
288. Св. Григорій Богослов. Ескіз. Фрагмент розпису в північній частині храму. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 22. 1 арк.
289. Св. Євангелісти Марко, Іоанн, Лука. Ескіз розпису парусів. 1912 р. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 21. 3 арк.
290. Св. Євангелісти Матвій, Лука, Марк, Іоанн. Ескізи. 1912 р. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр 20. 4 арк.
291. Фрагмент іконостаса собору в Єкатеринодарі. 1911 р. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 13.
292. Фрагмент розпису в Білгороді. 1900-ті рр. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 18. 1 арк.

Рукописні джерела

293. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ — початку ХХІ століть: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 484 с.
294. Коваль К. Дослідження та реставрація дияконських дверей «Архангел Гавриїл» кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. (Свято-Покровська церква на Пріорці, м. Київ): проблема багат шарових перевалювань. Дипломна

- робота, НАОМА, Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва. Київ, 2019. 44 с.
295. Ковтун В. Религиозная живопись И. Ижакевича. Дипломная работа. Киевский государственный художественный институт, Кафедра теории и истории искусств. Киев, 1992.
296. Куксенко С. І. Взаємовідносини РПЦ з органами влади в українській РСР у 1940 – 1960-і рр.: Історіографія. Дис. канд мистецтвознав. Черкаси. 2017. 238 с.
297. Назаренко Д. І. Іконопис І. С. Їжакевича 40–50-х рр. XX ст. Рукопис. Архів НКПШЗ. Київ, 2008.
298. Петрик. О. Творчість І. С. Їжакевича. Дипломна робота. НАОМА, Київ, 2008. 171 с.
299. Радомська В. Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті XX століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка). Автореферат дис. канд. мистецтвознав. Львів, 2021. 22 с.
300. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX – XIX століття: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку. Дис. доктр. мистецтвознав. Львів. 2020. 614 с.
301. Садова-Мандюк О. Монументальний церковний живопис Юліана Буцманюка першої половини XX століття. Автореферат дис. канд мистецтвознав. Київ, 2020. 22 с.
302. Хребтенко М. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації. Дис. доктр. філософ. Київ, 2021. 323 с.
303. Шашкова. А. Іконописна спадщина І. С. Їжакевича: особливості техніки та реставрації (На прикладі ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з діючої Покровської церкви на Пріорці). Дипломна робота, НАОМА, Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва. Київ, 2017. 70 с.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШАШКОВА АГНЕТА ОЛЕКСАНДРІВНА

Прим.№ 1
УДК 75: 7.045:7.028 (477) «20»

ДИСЕРТАЦІЯ
**ІКОНОПИС І. С. ЇЖАКЕВИЧА 1940–1950-Х РОКІВ:
ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЇ**

ДОДАТКИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 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


_____ А. О. Шашкова

Науковий керівник:
Тимченко Тетяна Ростиславівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ДОДАТОК А

Список ілюстрацій та ілюстрації

Список ілюстрацій

1. І. Їжакевич. «Покровська церква Покровського монастиря». 1910. // *Пейзажі старого Києва для альбому «Київ»* (Вид. Світ, Прага. 1913), видавались також окремими листівками.

2. І. Їжакевич. «Спас на Берестові». 1910-ті рр. // *Пейзажі старого Києва для альбому «Київ»* (Вид. Світ, Прага. 1913), видавались також окремими листівками.

3. Листівка із зображенням меморіального комплексу «Козацькі могили», поч. ХХ ст. Фото з електронного джерела: До 370-ї річниці битви під Берестечком 1651 року. [Електронний ресурс] URL: https://cdiak.archives.gov.ua/v_Berestecka_bytva.php (дата звернення: 07.05.2021).

4. Меморіальний комплекс «Козацькі могили», сучасний стан. Фото з електронного джерела: Field of the Battle of Berestechko [Електронний ресурс] URL: <https://discover-ukraine.info/places/western-ukraine/rivne/2345> (дата звернення: 16. 02. 2021).

5. І. Їжакевич. «Голгофа». З настінного розпису зовнішнього іконостаса Свято-Георгіївської церкви на «Козацьких могилах». Журнал «Нива», 1918. № 15.

6. І. Їжакевич. «Голгофа». Розпис зовнішнього іконостаса Свято-Георгіївської церкви. Меморіал «Козацькі могили». Фото з електронного джерела: Рудяченко. О. Іван Їжакевич. Ч. 2. Нестор-живописець від української ідеї. [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858069-ivan-izakevic-2-nestorzivopisec-vid-ukrainskoi-idei.html> (дата звернення: 20.01.2021).

7. Церква Св. Георгія «Козацькі могили», фото 1915 р. Фото з електронного джерела: Церква на місці бою під Берестечком, фото 1915 року. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxwmw> (дата звернення: 10.01.21).

8. Фасад церкви Св. Георгія, розпис «Голгофа», фото 1915 р. Фото з електронного джерела: Церква на місці бою під Берестечком, фото 1915 року. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxwnm> (дата звернення: 29.12.21).

9. Іконостас домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. Фото з електронного джерела: Парафія святого Філарета Милостивого, яка діє в приміщенні Патріархії, лишається в Київському Патріархаті. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxwqu> (дата звернення: 24.04.2020).

10. І. Їжакевич. «Спас». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: Володимир Цитович.*

11. І. Їжакевич. «Св. Апостол та Євангеліст Іоанн Богослов». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

12. І. Їжакевич. «Св. мученик архідиякон Лаврентій». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

13. І. Їжакевич. «Богоматір з немовлям». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

14. І. Їжакевич. «Спас на престолі». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

15. І. Їжакевич. «Св. першомученик архідиякон Стефан». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

16. І. Їжакевич. «Св. Рівноапостольний Володимир Великий Князь Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

17. І. Їжакевич. «Св. Михаїл перший митрополит Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

18. І. Їжакевич. «Св. Рівноапостольна Ольга Вел. Княгиня Київська». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

19. І. Їжакевич. «Преподобний Феодосій Печерський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

20. І. Їжакевич. «Преподобний Антоній Печерський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

21. І. Їжакевич. «Св. священномученик Макарій Митрополит Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

22. Іконостас (не зберігся) в Свято-Миколаївській (Брянській) церкві в Катеринославі (нині – Дніпро). Фото 1915–1918 рр. Фото з електронного джерела: Будинок органної і камерної музики у Дніпрі. [Електронний ресурс] URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Dom_organ_muzik (дата звернення: 05.05.2021).

23. Іконостас та розписи (не збереглися) в Свято-Миколаївській (Брянській) церкві в Катеринославі (нині – Дніпро). 1915–1918 рр. Авторство – не встановлено. Фото з електронного джерела: Будинок органної і камерної музики у Дніпрі. [Електронний ресурс] URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Dom_organ_muzik (дата звернення: 05.05.2021).

24. Свято-Миколаївська (Брянська) церква, Катеринослав (нині – Дніпро). 1910-ті рр. Фото з електронного джерела: У Дніпрі збереглася унікальна архітектурна споруда початку ХХ століття. [Електронний ресурс] URL: <https://vesti.dp.ua/v-dnepre-sohranilos-unikalnoe-arhitekturnoe-sooruzhenie-nachala-xx-veka-foto/> (дата звернення: 23.05.2021).

25. Будинок органної та камерної музики. Дніпропетровськ. (нині – Дніпро). 1990-ті рр. (діяв у колишньому приміщенні Свято-Миколаївської (Брянської) церкви). Фото з електронного джерела: У Дніпрі зберіглася унікальна архітектурна споруда початку ХХ століття. [Електронний ресурс] URL: <https://vesti.dp.ua/v-dnepre-sohranilos-unikalnoe-arhitekturnoe-sooruzhenie-nachala-xx-veka-foto/> (дата звернення: 23.05.2021).

26. І. Їжакевич. «Ангел» // Нива. 1911. № 51. (Обкладинка).

27. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». Свято-Серафимівський храм, Пуща-Водиця. Дата створення не встановлена. Фото з електронного джерела: Іван Їжакевич (18641962). [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxxwm> (дата звернення: 07.06.2021).

28. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість» (ескіз). Музей однієї вулиці, м. Київ. *Фото: Д. Назаренко.*

29. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість» (фрагмент). Свято-Серафимівський храм, Пуща-Водиця. Фото з електронного джерела: Іван Їжакевич (18641962). [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxxwm> (дата звернення: 07.06.2021).

30. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

31. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

32. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове // Нива. 1911. № 15.

33. І. Їжакевич. «Спас». Свято-Серафимівський храм в Пуща-Водиці. *Фото: Д. Назаренко.*

34. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове». 1900-ті рр. Розпис ніші в Трапезній церкві Києво-Печерської Лаври. Фото з електронного ресурсу: Андрій Костюченко. Майстер живопису Іван Їжакевич. [Електронний ресурс] URL: <https://posestry.eu/zhurnal/no-18/statya/mayster-zhivopisu-ivan-izhakevich> (дата звернення: 03.03.2023).

35. «Богоматір з немовлям». Приписується І. Їжакевичу. Храм Вознесіння Господнього на Деміївці, м. Київ. *Фото: Д. Назаренко.*

36. «Спас». Приписується І. Їжакевичу. Храм Вознесіння Господнього на Деміївці, м. Київ. *Фото: Д. Назаренко.*

37. І. Їжакевич. «Знамення Августівської перемоги» // Нива. 1914. № 45.

38. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове» // Нива. 1917. № 13.

39. І. Їжакевич. «Голгофа». Настінний розпис зі Свято-Георгіївської церкви. «Козацькі могили». Сучасний стан. Фото з електронного ресурсу: Залуцька Галина. Берестечко. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/3x85QY> (дата звернення: 01.04.2020).

40. «Голгофа». Приписується І. Їжакевичу. Свято-Серафимівський храм, Пуща-Водиця. *Фото: Дмитро Назаренко.*

41. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці». Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. 1943 – 1945 рр. *Фото: Катерина Коваль.*

42. І. Їжакевич. «Марія Магдалина» // Нива. 1914 р. № 14.

43. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці» (фрагмент – «Марія Магдалина»). Храм Покрова на Пріорці, м. Київ. 1943 – 1945 рр. *Фото: Катерина Коваль.*

44. І. Їжакевич. «Розп'яття» (фрагмент). З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. 1945 р. *Фото: Катерина Коваль.*

45. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці» (фрагмент). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: Катерина Коваль.*

46. І. Їжакевич. «Колядники в Малоросії» // Живописное обозрение. 1887. № 52.

47. І. Їжакевич. «Одяг Йосифа, принесений братами до Іакова». // Живописное обозрение. 1888. № 12.

48. І. Їжакевич. «В приймальні у необхідної людини» // Живописное обозрение. 1888. № 7.
49. І. Їжакевич. «Посварились» // Живописное обозрение. 1890. № 26.
50. І. Їжакевич. «Викрадення Олени Морозової». Ілюстрація до роману О. Толстого «Князь Срібний» // Живописное обозрение. 1888. № 25.
51. І. Їжакевич. «Від дощу з сінокосу» // Живописное обозрение. 1888. № 28.
52. І. Їжакевич. «Веселе товариство» // Нива. 1894. № 35.
53. І. Їжакевич. «Йдуть» // Нива. 1896. № 12.
54. К. Трутовський. «Масниця (П'яного везуть)». 1861 р.
55. Т. Шевченко. «Селянська родина». Полотно, олія. 1843 р. Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ.
56. І. Їжакевич. «Конфедерати у титаря». Літературний альбом «Гайдамаки», поема Т. Г. Шевченка. // Нива. 1895 р. № 8.
57. І. Їжакевич, «Прийом новобранця». // Нива. 1895 р. № 6.
58. І. Їжакевич. «Обжерний ряд». (село Басань, Катеринославської губернії) // Нива. 1895. № 4.
59. І. Їжакевич. «Іуда» // Нива. 1897. № 14.
60. І. Їжакевич. «Небезпечний місток» // Нива. 1895. № 32.
61. І. Їжакевич. «Різдво» // Нива (різдвяна обкладинка). // Нива. 1913. № 51.
62. І. Їжакевич. Розпис ніші Трапезної церкви Києво-Печерської Лаври. 1900-ті рр. Фото з електронного ресурсу: Стародавні святині Києва. Продовження. [Електронний ресурс] URL: <https://www.turpravda.ua/ua/kiiev/blog-460119.html> (дата звернення: 01.06.2020).
63. І. Їжакевич. «Різдво». 1945 р. З жертovníка храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*
64. І. Їжакевич. «З Великодньої вранішньої служби» // Нива. 1915. № 12.
65. І. Їжакевич. «Колядки в Малоросії» // Нива. 1912. № 51.
66. І. Їжакевич. «Паски святять» // Нива. 1915. № 12.

67. І. Їжакевич. «До Великодньої вранішньої служби» // Нива. 1916. № 15.

68. І. Їжакевич. «Флейтист». // «Ukrainian museum», Нью-Йорк. (Уточнення – ймовірно, копія з оригінального твору І. Їжакевича). Фото з електронного ресурсу: Ivan Yizhakevych (Izhakevych) (1864–1962). "The Flute Player", n.d., oil on canvas on cardboard. 16 x 12 1/2 in. Gift from Dr. Volodymyr Pushkar in memory of his wife Stefania Pushkar. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gwryy> (дата звернення: 18.03.2021).

69. І. Їжакевич. «Ділимося бубликами». // «Ukrainian museum», Нью-Йорк. (Уточнення – ймовірно, копія з оригінального твору І. Їжакевича). Фото з електронного ресурсу: Ivan Yizhakevych (Izhakevych) (1864–1962). "Sharing Bagels", n.d., tempera on cardboard 10 1/4 x 26 in. Gift from Dr. Volodymyr Pushkar in memory of his wife Stefania Pushkar. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gwryc> (дата звернення: 18.03.2021).

70. І. Їжакевич. «Мама йде». 1898 р. З колекції Національного художнього музею України, м. Київ.

71. І. Їжакевич. «Зі святом!» // Нива. (великодня обкладинка журналу за 5 квітня 1914 р). 1914. № 14.

72. І. Їжакевич. «Ваня сміється. Ваня плаче» // Нива. 1894. № 3.

73. І. Їжакевич. «Запорожець» // Нива. 1893. № 49.

74. Ф. Коновалюк. «Старий козак». 1943 р. Фото з електронного джерела: Коновалюк Федір Зотович. [Електронний ресурс] URL: <https://esu.com.ua/article-4905> (дата звернення: 20.07.2021).

75. І. Їжакевич. «Мама йде». 1907 р. Картон, олія. З колекції Національного музею ім. Андрія Шептицького, м. Львів.

76. Копія з роботи І. Їжакевича «Мама йде» з підробленим підписом. Фото з електронного джерела: Їжакевич Іван Сидорович. 1864–1962. Біографія. [Електронний ресурс] URL: <http://oknasocrealisma.com/authors/izhakevich-ivan-sidorovich/> (дата звернення: 21.07.2021).

77. І. Їжакевич. «Мама йде». 1926 р. Місцезнаходження не встановлено. Фото з електронного джерела: Izhakevych, Ivan. [Електронний ресурс] URL:<http://surl.li/gycdc> (дата звернення: 20.07.2021).

78. Г. Попов. Розпис апсиди Трапезної церкви. 1900-ті рр. Фото з електронного джерела: Вівтарні фрески Трапезного храму. [Електронний ресурс] URL: <https://www.lavra.kiev.ua/gallery-i.html> (дата звернення: 10.12.2021).

79. І. Їжакевич. Розпис центрального куполу Трапезної церкви. 1900-ті рр. Фото з електронного джерела: Трапезний собор Антонія і Феодосія Печерських. [Електронний ресурс] URL:<http://surl.li/gycsm> (дата звернення: 07.08.2021).

80. І. Їжакевич. «Архангел Варахійл». 1900-ті рр. Розпис куполу Трапезної церкви. Фото з електронного джерела: Образи архангелів у куполі церкви Прпп. Антонія і Феодосія Печерських Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/x9eAo0> (дата звернення: 21.03.2021).

81. І. Їжакевич. «Архангел Гавриїл». Ескіз. 1900-ті рр. ЦДАМЛІМ України. (Уточнення, ймовірно – «Варахійл») [263].

82. І. Їжакевич. «Архангел Гавриїл». Розпис купола Трапезної церкви, 1900-ті рр. Фото з електронного джерела: Образи архангелів у куполі церкви Прпп. Антонія і Феодосія Печерських Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/x9eAo0> (дата звернення: 21.03.2021).

83. І. Їжакевич. «Ангел з ліхтарем». Ескіз. 1900-ті рр. Фрагмент церковного розпису. ЦДАМЛІМ України. [262].

84. І. Їжакевич. «Св. праотець Адам». 1900-ті рр. Фрагмент розпису підкупольного барабана Трапезної церкви КПЛ. Фото з електронного джерела: Праотець Енох. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/r0iLF6> (дата звернення: 23.01.2021).

85. І. Їжакевич. «Св. праотець «Єнох». 1900-ті рр. Фрагмент розпису підкупольного барабана Трапезної церкви КПЛ. Фото з електронного джерела: Мистецька спадщина. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/UrdRY3> (дата звернення: 05.06.2021).

86. І. Їжакевич та учні лаврської іконописної школи. Розписи інтер'єру церкви Всіх Святих, Києво-Печерська Лавра. 1905 – 1906-ті рр. Фото з електронного джерела: Церква Всіх Святих (Києво-Печерська лавра). [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/Zpv2fE> (дата звернення: 19.05.2021).

87. І. Їжакевич та учні лаврської іконописної школи. Розписи інтер'єру церкви Всіх Святих, Києво-Печерська Лавра. 1905 – 1906-ті рр. Фото з електронного джерела: Церква Всіх Святих (Києво-Печерська лавра). [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/Zpv2fE> (дата звернення: 19.05.2021).

88. І. Їжакевич. «Св. Кирило та Св. Мефодій». Розпис церкви Всіх Святих, Києво-Печерська Лавра. 1905 – 1906-ті рр. Фото з електронного джерела: Церква Всіх Святих (Києво-Печерська лавра). [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/Zpv2fE> (дата звернення: 19.05.2021).

89. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. Фото з електронного джерела: Храм Покрови Божої Матері (на Пріорці). [Електронний ресурс] URL: <https://mitropolia.kiev.ua/pokrovskij-na-priorci/> (дата звернення: 10. 06. 2021).

90. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Фото з електронного джерела: Свято-Макаріївська церква на Татарці. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxftx> (дата звернення: 20. 01. 2021).

91. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.

92. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.

93. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.

94. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.
95. Свято-Покровська Подільська церква, м. Київ. Фото з електронного джерела: Свято-Покровська Подільська церква. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxfss> (дата звернення: 08.07.2021).
96. Свято-Покровська Подільська церква, м. Київ (інтер'єр). Фото з електронного джерела: Свято-Покровська Подільська церква. [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gxfsc> (дата звернення: 08.07.2021).
97. І. Їжакевич. «Покрова». 1943 р. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*
98. І. Їжакевич. «Покрова». 1943 р. Зворотна сторона. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*
99. Напис зі зворотної сторони ікони «Покрова» з храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*
100. І. Їжакевич. «Покрова» (фото у відбитих УФ променях). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*
101. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (зображення неба) (макрофото). Під фарбовим шаром проглядається нижній шар – підклад червоного кольору. *Фото: А. Шашкова.*
102. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (візерунки). *Фото: А. Шашкова.*
103. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова» (херувими ліворуч). *Фото: А. Шашкова.*
104. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова» (херувими праворуч). *Фото: А. Шашкова.*
105. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова» (херувим нижній лівий). Під верхнім живописним шаром проглядається первісний варіант живопису. *Фото: А. Шашкова.*

106. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова» (херувим нижній правий). Під верхнім живописним шаром проглядається первісний варіант живопису. *Фото: А. Шашкова.*

107. Фрагмент ікони «Покрова» (Богоматір в оточенні херувимів). *Фото: А. Шашкова.*

108. Фрагменти ікони «Покрова» (напис ліворуч). *Фото: А. Шашкова.*

109. Фрагменти ікони «Покрова» (напис праворуч). *Фото: А. Шашкова.*

110. Фрагмент ікони «Покрова» (лик Богоматері). *Фото: А. Шашкова.*

111. Фрагменти ікони «Покрова» (права рука Богоматері). *Фото: А. Шашкова.*

112. Фрагменти ікони «Покрова» (ліва рука Богоматері). *Фото: А. Шашкова.*

113. І. Їжакевич. «Богоматір з немовлям». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото: К. Коваль.*

114. І. Їжакевич. «Спас на престолі». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото: К. Коваль.*

115. Схеми-картограми ікон «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям», з позначенням авторських та неавторських різночасових шарів живопису. *Автор: А. Шашкова.*

116. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (лик Богоматері). *Фото: К. Коваль.*

117. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (лик немовляти Ісуса). *Фото: К. Коваль.*

118. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (лики Богоматері та немовляти Ісуса). *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

119. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям». Ефект побіління на склі, викликаний випаровуванням в'язива фарб. *Фото: К. Коваль.*

120. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (очі Богоматері). Фактура основи, що проглядається крізь фарбовий шар. *Фото: К. Коваль.*

121. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (руки Богоматері та немовляти). Під червоною фарбою біля рукава немовля проглядається первісний варіант живопису (рукав туніки). *Фото: К. Коваль.*

122. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям». Під зображенням бганок одягу немовля проглядається шар ґрунту. *Фото: К. Коваль.*

123. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (рука Богоматері). *Фото: К. Коваль.*

124. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (ліва рука Христа). *Фото: К. Коваль.*

125. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (ноги немовляти Ісуса). *Фото: К. Коваль.*

126. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (фрагмент крісла). Шматок полотна, наклеєний на полотно основи, ймовірно, з метою маскування його дефектів. *Фото: К. Коваль.*

127. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (напис ліворуч). *Фото: К. Коваль.*

128. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (напис праворуч). *Фото: К. Коваль.*

129. І. Їжакевич. «Преображення Господнє». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

130. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». *Фото: Коваль.*

131. І. Їжакевич. «Преображення Господнє». 1900-ті рр. Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України [284].

132. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (права рука Ісуса). *Фото: Коваль.*

133. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (ліва рука Ісуса). *Фото: Коваль.*

134. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Напис обабіч німбу Ісуса (ліворуч). Сліди первісного варіанту написів. *Фото: К. Коваль.*

135. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Напис обабіч німбу Ісуса (праворуч). Сліди первісного варіанту написів. *Фото: К. Коваль.*

136. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Сліди первісного варіанту живопису. *Фото: К. Коваль.*

137. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (ступні Ісуса). *Фото: К. Коваль.*

138. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (Св. пророк Мойсей). *Фото: К. Коваль.*

139. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (Св. пророк Ілля). *Фото: К. Коваль.*

140. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (Св. апостол Іоанн). *Фото: К. Коваль.*

141. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (Св. апостол Петро). *Фото: К. Коваль.*

142. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (лик св. апостола Якова). *Фото: К. Коваль.*

143. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (руки св. апостола Якова). *Фото: К. Коваль.*

144. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (лик св. апостола Петра). *Фото: К. Коваль.*

145. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Преображення Господнє» (руки св. апостола Петра). *Фото: К. Коваль.*

146. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Первісне зображення руки св. апостола Петра, що проглядається крізь поверхневий шар живопису. *Фото: К. Коваль.*

147. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє» (ступня св. апостола Іоанна). Проглядається первісний варіант зображення. *Фото: К. Коваль.*

148. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Фото в ІЧ зоні спектру. Проглядається первісний варіант зображення пророків Мойсея та Іллі. *Фото: В. Цитович.*

149. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Фото в ІЧ зоні спектру. Проглядається первісний варіант зображення апостолів Іоанна та Петра. *Фото: В. Цитович.*

150. І. Їжакевич. «Покрова». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

151. Фрагмент ікони «Покрова» (фігури святих). Автор, ймовірно, Ф. Коновалюк. *Фото: К. Коваль.*

152. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (зображення херувима). *Фото: К. Коваль.*

153. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (лик Богоматері). *Фото: К. Коваль.*

154. Фрагмент ікони «Покрова» (мафорій Богоматері). Проглядається первісний шар живопису, ймовірно кін. ХІХ – поч. ХХ ст. *Фото: К. Коваль.*

155. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (фігури імператора та імператриці). *Фото: К. Коваль.*

156. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова». *Фото: К. Коваль.*

157. Фрагмент ікони «Покрова» (зображення священників). Автор, ймовірно – Ф. Коновалюк. *Фото: К. Коваль.*

158. І. Їжакевич. «Покрова». Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*

159. І. Їжакевич. «Св. Миколай». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

160. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай» (лик св. Миколая). *Фото: К. Коваль.*

161. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай» (борода св. Миколая). Надтонкий шар живопису, під яким просвічується шар позолоти та сліди графітного олівця. *Фото: К. Коваль.*

162. І. Їжакевич. «Св. Миколай». Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*

163. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

164. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

165. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. Розпис хорів. Автор невідомий. 1990-2000 рр. *Фото: Д. Назаренко.*

166. «Жінки-мироносиці». 1990-2000 рр. Фрагмент розпису хорів, храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: Д. Назаренко.*

167. І. Їжакевич. «Богоматір Всіх скорботних Радість». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

168. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Всіх скорботних Радість» (фігури ліворуч, виконані з різним ступенем майстерності). Авторські правки. *Фото: К. Коваль.*

169. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Богоматір Всіх скорботних Радість» (фігури праворуч, виконані з різним ступенем майстерності). Авторські правки. *Фото: К. Коваль.*

170. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Всіх скорботних Радість» (постать Богоматері). Сліди тонувань. *Фото: К. Коваль.*

171. І. Їжакевич. «Богоматір Всіх скорботних Радість». Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*

172. І. Їжакевич. «Св. Трифон». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

173. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (напівпостать святого). *Фото: К. Коваль.*

174. І. Їжакевич. Фрагмент ескізу «Св. Борис і Св. Гліб» (напівпостать Св. Гліба). 1900-ті рр. З архіву ЦДАМЛМ України [287].

175. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (лик святого). *Фото: К. Коваль.*

176. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена випасу гусей). *Фото: К. Коваль.*

177. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена зцілення хворих). *Фото: К. Коваль.*

178. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена подання милостині нужденним). *Фото: К. Коваль.*

179. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена страти святого). *Фото: К. Коваль.*

180. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом»). *Фото: К. Коваль.*

181. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (руки святого). *Фото: К. Коваль.*

182. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Богоматір в оточенні херувимів і хмар). *Фото: К. Коваль.*

183. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Святий Дух). *Фото: К. Коваль.*

184. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Ісус в оточенні херувимів і хмар). *Фото: К. Коваль.*

185. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (візерунки на елементах архітектури). *Фото: К. Коваль.*

186. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена страти святого). Продавлення бганок одягу, відтворення графітним олівцем лузги на одязі ката, хвиль на воді. *Фото: К. Коваль.*

187. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена випасу гусей). Первісний варіант фігури святого, що проглядається під авторським уточнюючим записом. *Фото: К. Коваль.*

188. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом»). Пастозний характер живопису, уточнення обрисів фігури святого графітним олівцем поверх фарбового шару. *Фото: К. Коваль.*

189. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом») (макрофото). Поєднання пастозної та рідкої живописної техніки, просвічування сірого підкладу через тонкий живописний шар. *Фото: К. Коваль.*

190. І. Їжакевич. «Таємна Вечеря». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль*

191. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Таємна Вечеря». *Фото: К. Коваль*

192. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

193. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

194. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

195. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

196. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

197. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

198. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». Центральні Царські ворота церкви Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

199. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». Центральні Царські ворота церкви Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

200. В. Васнецов. «Св. євангеліст Матвій». 1885 – 1896 рр. Розписи на парусах Володимирського собору, м. Київ. Фото з електронного джерела:

Оформлення Собору. Живопис. В.М. Васнецов. Святі Євангелісти. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/5qgTs3> (дата звернення: 26. 09. 2021).

201. В. Васнецов. «Св. євангеліст Іоанн». 1885 – 1896 рр. Розписи на парусах Володимирського собору, м. Київ. Фото з електронного джерела: Оформлення Собору. Живопис. В.М. Васнецов. Святі Євангелісти. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/5qgTs3> (дата звернення: 26. 09. 2021).

202. В. Васнецов. «Св. євангеліст Лука». 1885 – 1896 рр. Розписи на парусах Володимирського собору, м. Київ. Фото з електронного джерела: Оформлення Собору. Живопис. В.М. Васнецов. Святі Євангелісти. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/5qgTs3> (дата звернення: 26. 09. 2021).

203. В. Васнецов. «Св. євангеліст Марк». 1885 – 1896 рр. Розписи на парусах Володимирського собору, м. Київ. Фото з електронного джерела: Оформлення Собору. Живопис. В.М. Васнецов. Святі Євангелісти. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/5qgTs3> (дата звернення: 26. 09. 2021).

204. «Св. Євангелісти». Автор невідомий. Розписи на парусах храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. Фото з електронного джерела: Свято-Покровський храм на Пріорці. Фотоподорож. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/2daLTJ> (дата звернення: 15. 08. 2020).

205. «Богоматір». Автор невідомий. Розпис в апсиді храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. Фото з електронного джерела: Свято-Покровський храм на Пріорці. Фотоподорож. [Електронний ресурс] URL: <https://is.gd/2daLTJ> (дата звернення: 15. 08. 2020).

206. І. Їжакевич. «Моління про Чашу». 1945 р. З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

207. І. Їжакевич. «Різдво». 1945 р. З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: В. Цитович.*

208. І. Їжакевич. «Розп'яття». 1945 р. З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: В. Цитович.*

209. Табличка з підписом І. Їжакевича на жертовнику храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: Д. Назаренко.*

210. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Розп'яття» (Богоматір). З жертovníка храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото: В. Цитович.*

211. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Розп'яття» (Богоматір). З жертovníка храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

212. І. Їжакевич. «Розп'яття». З жертovníка храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*

213. І. Їжакевич. «Богоматір Троєручиця». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: Д. Назаренко.*

214. І. Їжакевич. «Св. Пантелеймон». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

215. І. Їжакевич. «Св. Іоанн Воїн». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

216. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон» (лик святого). *Фото: К. Коваль.*

217. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (лик святого). *Фото: К. Коваль.*

218. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон» (руки). *Фото: К. Коваль.*

219. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (руки). *Фото: К. Коваль.*

220. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Розтріскування фарбового шару внаслідок надмірної кількості в'язучого в фарбовій суміші. *Фото: К. Коваль.*

221. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Патьоки лесувальної фарби. *Фото: К. Коваль.*

222. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон». Сліди підготовчого малюнку, що просвічуються в області вуст та ліній побудови форми. *Фото: К. Коваль.*

223. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон». Сліди підготовчого малюнку, що просвічуються в області вуст та ліній побудови форми. *Фото: К. Коваль.*

224. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн». Сліди підготовчого малюнку, що проглядаються під живописним шаром та тонкий шар живопису в області волосся святого. *Фото: К. Коваль.*

225. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн». Сліди підготовчого малюнку, що проглядаються під живописним шаром та тонкий шар живопису в області волосся святого. *Фото: К. Коваль.*

226. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (права рука). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Сліди підготовчого малюнку, що проглядаються крізь тонкий шар живопису (рука) та підготовчий малюнок, залишений навмисно (лузга на обладунках). *Фото: К. Коваль.*

227. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (права рука). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*

228. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1947 р. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

229. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість» (Богоматір з немовлям). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

230. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість» (зображення грішника). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

231. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість» (зображення грішника). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

232. І. Їжакевич. «Св. Микола Мокрий». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

233. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий» (немовля). Свято-Макаріївський храм на Татарці. *Фото: К. Коваль.*

234. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий» (мати). Свято-Макаріївський храм на Татарці. *Фото: К. Коваль.*

235. І. Їжакевич. «Св. Григорій Богослов». Ескіз. Дореволюційний період. Фрагмент розпису в північній частині храму. Примітка: можливо, храм в Скатеринодарі. З архіву ЦДАМЛІМ України [288].

236. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай» (права рука). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

237. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

238. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай». Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: К. Коваль.*

239. І. Їжакевич. Св. Макарій. 1946 р. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

240. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Макарій» (макрофото). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Особливості фактури авторського живопису І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*

241. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Макарій» (макрофото). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Особливості фактури авторського живопису І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*

242. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Макарій» (макрофото). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Різні типи фактури, притаманні авторській манері І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*

243. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Макарій» (макрофото). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Різні типи фактури, притаманні авторській манері І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*

244. І. Їжакевич. Зворотна сторона ікони «Св. Макарій». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

245. Підпис І. Їжакевича на зворотній стороні ікони «Св. Макарій». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*
246. Підпис І. Їжакевича. Зворотна сторона ікони «Богоматір Несподівана Радість». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*
247. Невідомий автор. «Св. Макарій». З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Приписується І. Їжакевичу. *Фото: В. Цитович.*
248. Невідомий автор. «Св. Феодор Освячений». З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Приписується І. Їжакевичу. *Фото: В. Цитович.*
249. Фрагмент ікони «Св. Макарій». Приписується І. Їжакевичу. З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*
250. Фрагмент ікони «Св. Макарій». Приписується І. Їжакевичу. З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*
251. Невідомий автор. «Св. Варвара». 1940-ві рр. З іконостасу Свято-Макаріївського храму. *Фото: К. Коваль.*
252. Невідомий автор. «Св. Миколай Мирлікійський». 1940-ві рр. З іконостасу Свято-Макаріївського храму. *Фото: К. Коваль.*
253. Невідомий автор. «Св. князь Борис». 1940-ві рр. З іконостасу Свято-Макаріївського храму. *Фото: К. Коваль.*
254. Невідомий автор. «Богоматір з немовлям». 1940-ві рр. З іконостасу Свято-Макаріївського храму. *Фото: К. Коваль.*
255. І. Їжакевич. «Св. Борис і Гліб». Ескіз. 1900-ті рр. З архіву ЦДАМЛМ України [287].
256. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». З пандативів Свято-Покровської Подільської церкви, м. Київ. *Фото: В. Лабзін.*
257. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». З пандативів Свято-Покровської Подільської церкви, м. Київ. *Фото: В. Лабзін.*

258. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». З пандативів Свято-Покровської Подільської церкви. *Фото: В. Лабзін.*

259. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». З пандативів Свято-Покровської Подільської церкви. *Фото: В. Лабзін.*

260. Ікона «Покрова» з апсиди Свято-Покровської Подільської церкви. Приписується І. Їжакевичу та Л. Спаській. *Фото: Д. Назаренко.*

261. Розписи Л. Спаської в Свято-Феодосійській церкві м. Луцьк. 1970-1980 рр. Фото з електронного джерела. Фото з електронного джерела: Розписи виконані в 1970–1972, 1985 рр. Церква Феодосія Чернігівського. Луцьк. [Електронний ресурс] URL: https://volart.com.ua/art/spaska_lidiya/ (дата звернення: 03.05.2021).

262. Розписи Л. Спаської в Свято-Феодосійській церкві м. Луцьк. 1970-1980 рр. Фото з електронного джерела: Розписи виконані в 1970–1972, 1985 рр. Церква Феодосія Чернігівського. [Електронний ресурс] URL: https://volart.com.ua/art/spaska_lidiya/ (дата звернення: 03.05.2021).

263. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України, поч. ХХ ст. (уточнено – сер. ХХ ст.) [289].

264. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України, поч. ХХ ст. (уточнено – сер. ХХ ст.) [289].

265. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України, поч. ХХ ст. (уточнено – сер. ХХ ст.) [289].

266. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України (уточнено – сер. ХХ ст., автор, ймовірно – Ф. Коновалюк) [289].

267. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». 1900-ті рр. Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України [281].

268. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». Фрагмент ескізу з архіву ЦДАМЛМ України, поч. ХХ ст. (уточнено, сер. ХХ ст., автор, ймовірно – Ф. Коновалюк) [289].

269. Ігуменя Серафима за реставрацією/поновленням розписів І. Їжакевича, в Троїцькому соборі в Дніпрі, 1950-ті рр. Фото з електронного

джерела: «И свет во тьме светится...» [Електронний ресурс] [Електронний ресурс] URL: <http://surl.li/gncna> (дата звернення: 03. 02.2021).

270. З українського життя. *Дніпровські хвилі*. 1912. №1, С. 17. Інформація про виставку творів художників, серед яких І. Їжакевич та його учні Ф. Коновалюк та О. Судомора.

271. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною». 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. Фото з електронного джерела: Іван Їжакевич. Ч. 2. Нестор-живописець від української ідеї [Електронний ресурс] URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858069-ivan-izakevic-2-nestorzivopisec-vid-ukrainskoi-idei.html> (дата звернення: 20.01.2021) [173].

272. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Зустріч Енея з Дідоною». 1948 р. Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава. *Фото: Т. Тимченко*.

273. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Штурм фортеці». 1948 р. Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава. *Фото: Т. Тимченко*.

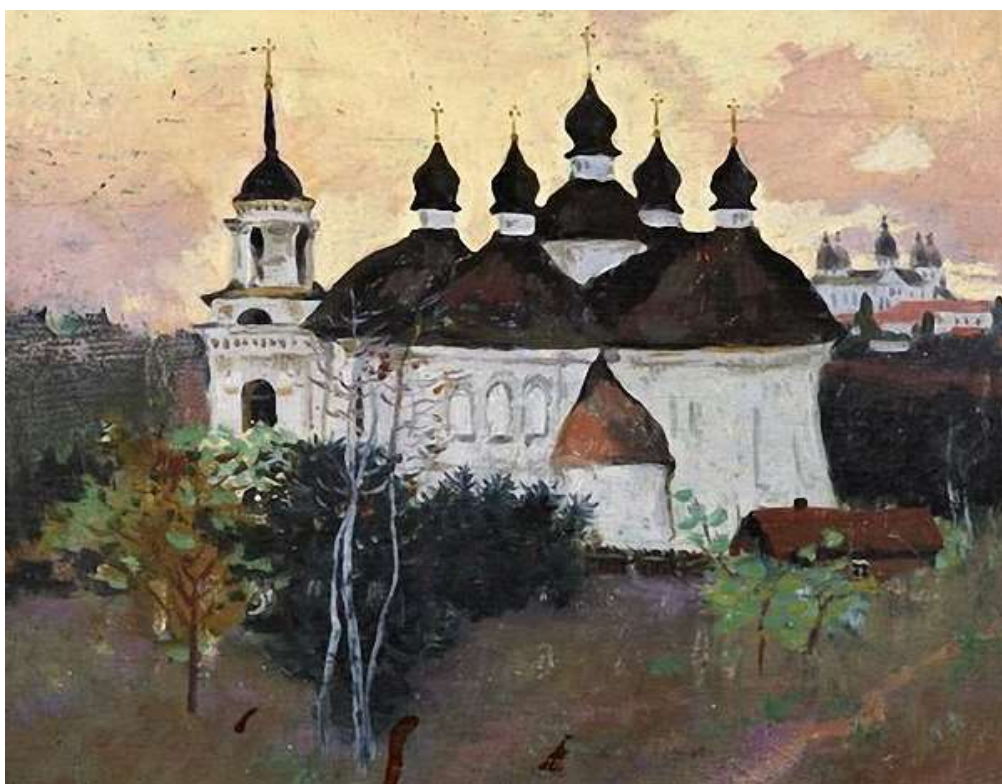
274. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Штурм фортеці» (фрагмент). 1948 р. Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава. *Фото: Т. Тимченко*.

275. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною» (фрагмент) (використання графітного олівця по просохлій фарбі з метою виділення необхідних деталей). 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. *Фото: А. Шашкова*.

276. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною» (фрагмент) (використання графітного олівця по просохлій фарбі з метою виділення необхідних деталей). 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. *Фото: А. Шашкова*.

277. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною» (фрагмент) (продавлення по непросохлому шару фарби тупим тонким вістрям бганок одягу, контурів форми віяла). 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. *Фото: А. Шашкова*.

Ілюстрації



Іл. 1. І. Їжакевич. «Покровська церква Покровського монастиря». 1910. // *Пейзажі старого Києва для альбому «Київ»* (Вид. Світ, Прага. 1913), видавались також окремими листівками.

Іл. 2. І. Їжакевич. Спас на Берестові. 1910-ті рр. // *Пейзажі старого Києва для альбому «Київ»* (Вид. Світ, Прага. 1913), видавались також окремими листівками.



Іл. 3. Листівка із зображенням меморіального комплексу «Козацькі могили», поч. XX ст.

Іл. 4. Меморіальний комплекс «Козацькі могили», сучасний стан.



Іл. 5. І. Їжакевич. «Голгофа». З настінного розпису зовнішнього іконостасу Свято-Георгіївської церкви на «Козацьких могилах». Журнал «Нива», 1918. №15.

Іл. 6. І. Їжакевич. Голгофа. Розпис зовнішнього іконостасу Свято-Георгіївської церкви. Меморіал «Козацькі могили».



Іл. 7. Церква Св. Георгія «Козацькі могили», фото 1915 р.
Іл. 8. Фасад церкви Св. Георгія, розпис «Голгофа», фото 1915 р.



Іл. 9. Іконостас домової церкви митрополичої резиденції. Нині –
Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ.

Іл. 10. І. Їжакевич. «Спас». З іконостаса домової церкви митрополичої
резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ.

Фото: К. Коваль



Іл. 11. І. Їжакевич. «Св. Апостол та Євангеліст Іоанн Богослов». З іконостаса домашньої церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ.

Фото: К. Коваль

Іл. 12. І. Їжакевич. «Св. мученик архідиякон Лаврентій». З іконостаса домашньої церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ.

Фото: К. Коваль



Іл. 13. І. Їжакевич. «Богоматір з немовлям». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*

Іл. 14. І. Їжакевич. «Спас на престолі». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*



Іл. 15. І. Їжакевич. «Св. першомученик архидиякон Стефан». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ.
Фото: К. Коваль



Іл. 16. І. Їжакевич. «Св. Рівноапостольний Володимир Великий Князь Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: К. Коваль*

Іл. 17. І. Їжакевич. «Св. Михаїл перший митрополит Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого, м. Київ. *Фото: К. Коваль*



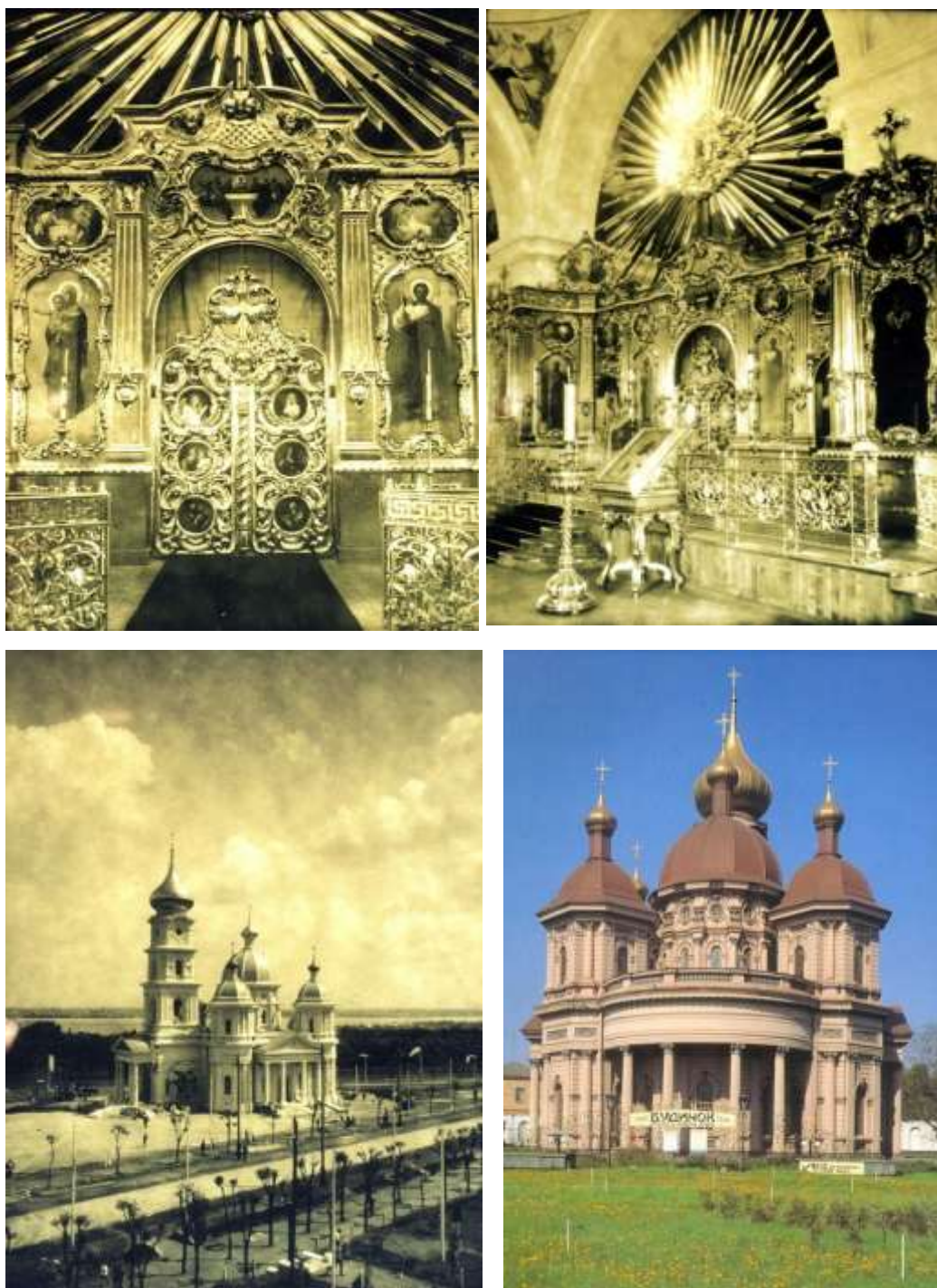
Іл. 18. І. Їжакевич. «Св. Рівноапостольна Ольга Вел. Княгиня Київська». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*

Іл. 19. І. Їжакевич. «Преподобний Феодосій Печерський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*



Іл 20. І. Їжакевич. «Преподобний Антоній Печерський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*

Іл 21. І. Їжакевич. «Св. священномученик Макарій Митрополит Київський». З іконостаса домової церкви митрополичої резиденції. Нині – Парафія Св. Філарета Милостивого. м. Київ. *Фото: К. Коваль*



Іл. 22, 23. Іконостас та розписи (не збереглись) у Свято-Миколаївській (Брянській) церкві в Катеринославі (нині – Дніпро). 1915–1918 рр.

Авторство – не встановлено.

Іл. 24. Свято-Миколаївська (Брянська) церква, Катеринославі (нині – Дніпро). 1910-ті рр.

Іл. 25. Будинок органної та камерної музики. Дніпропетровськ. (нині – Дніпро). 1990-ті рр. (діяв в колишньому приміщенні Свято-Миколаївської (Брянської) церкви)



Іл. 26. І. Ёжакевич. «Ангел» // Нива. 1911. №51.
(Обкладинка).



Іл. 27. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість».
Свято-Серафимівський храм, Пуща-Водиця. Дата створення не
встановлена.

Іл. 28. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість» (ескіз). Музей однієї
вулиці, м. Київ. *Фото: Д. Назаренко.*

Іл. 29. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість» (фрагмент).
Свято-Серафимівський храм, Пуща-Водиця.



- Іл. 30 І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль*
- Іл. 31. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль*
- Іл. 32. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове» // Нива. 1911. №15.
- Іл. 33. І. Їжакевич. «Спас». Свято-Серафимівський храм в Пуца-Водиці. *Фото: Д. Назаренко*



Іл. 34. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове». 1900-ті рр.
Розпис ніші в Трапезній церкві Києво-Печерської Лаври.



Знамені Августівської перемоги. Рисунок в книжці І. І. «Літній альбом».



Воскресіння Христове.

І. І. Іжакевич.

Іл. 35, 36. «Богоматір з немовлям» та «Спас». Приписуються І. Їжакевичу.
Храм Вознесіння Господнього на Деміївці, м. Київ.
Фото: Дмитро Назаренко.

Іл. 37. І. Їжакевич. «Знамення Августівської перемоги» // Нива. 1914. №45.

Іл. 38. І. Їжакевич. «Воскресіння Христове» // Нива. 1917. №13.



Іл. 39. І. Їжакевич. «Голгофа». Настінний розпис з Свято-Георгіївської церкви. «Козацькі могили». Сучасний стан.

Іл. 40. «Голгофа». Приписується І. Їжакевичу. Свято-Серафимівський храм. Пуща-Водиця. *Фото: Д. Назаренко.*

Іл. 41. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці». 1943-1945 рр. Храм Покрова Пресвятої Покрова на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль.



Іл. 42. І. Їжакевич. «Марія Магдалина». // Нива. 1914 р. № 14.

Іл. 43. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці» (фрагмент – «Марія Магдалина»). 1943 – 1945 рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці.

Фото: К. Коваль.

Іл. 44. І. Їжакевич. «Розп'яття» (фрагмент). 1945 р. З жертвника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 45. І. Їжакевич. «Жінки-мироносиці» (фрагмент). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: К. Коваль.*



Ил. 46. І. Їжакевич. «Колядники в Малоросіі». // Живописное обозрение. 1887. № 52.

Ил. 47. І. Їжакевич. «Одяг Йосифа, принесеній братьями до Іакова». // Живописное обозрение. 1888. № 12.



Іл. 48. І. Їжакевич. «В приймальні у необхідної людини». // Живописное обозрение. 1888. №7

Іл. 49. І. Їжакевич. «Посварились». // Живописное обозрение. 1890. № 26

Іл. 50. І. Їжакевич. «Викрадення Олени Морозової». Ілюстрація до роману О. Толстого «Князь Срібний». // Живописное обозрение. 1888. №25



Іл. 51. І. Їжакевич. «Від дощу з сінокошу». // Живописное обозрение. 1888. № 28.



Іл. 52. І. Їжакевич. «Веселе товариство». // Нива. 1894. № 35.
Іл. 53. І. Їжакевич. «Йдуть». // Нива. 1896. № 12.



Іл. 54. К. Трутовський. «Масниця (П'яного везуть)». 1861 р.
Іл. 55. Т. Шевченко. «Селянська родина». 1843 р. Національний музей
Тараса Шевченка, м. Київ



Іл. 56. І. Їжакевич. «Конфедерати у титаря». Літературний альбом
«Гайдамаки», поема Т. Г. Шевченка. // Нива. 1895. №8.

Іл. 57. І. Їжакевич. «Приєм новобранця». // Нива. 1895. №6.

Іл. 58. І. Їжакевич. «Обжерний ряд». (село Басань, Катеринославської
губернії). // Нива. 1895. №4.



Іл. 59. І. Їжакевич. «Іуда». // Нива. 1897. № 14

Іл. 60. І. Їжакевич. «Небезпечний місток». // Нива. 1895. №32

Іл. 61. І. Їжакевич. «Різдво» // Нива (різдвяна обкладинка). 1913. №51.

Іл. 62. І. Їжакевич. Розпис ніші Трапезної церкви Києво-Печерської Лаври.
1900-ті рр.



Іл 63. І. Їжакевич. «Різдво». 1945 р. З
жертвника храму Покрова Пресвятої
Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: В. Цитович.



Іл. 64. І. Їжакевич. «З Великодньої вранішньої служби». // Нива. 1916. № 15.

Іл. 65. І. Їжакевич. «Колядки в Малоросії». // Нива. 1912. № 51.

Іл. 66. І. Їжакевич. «Паски святять». // Нива. 1915. № 12.

Іл. 67. І. Їжакевич. «До Великодньої вранішньої служби». // Нива. 1916. № 15.



Іл. 68. І. Їжакевич. «Флейтист» // «Ukrainian museum», Нью-Йорк. (Уточнення – ймовірно копія з оригінального твору І. Їжакевича).



Іл. 69. І. Їжакевич. «Ділимося бубликами». // Ukrainian museum», Нью-Йорк. (Уточнення – ймовірно, копія з оригінального твору І. Їжакевича).



Іл. 70. І. Їжакевич. «Мама йде». 1898 р. З колекції Національного художнього музею України, м. Київ.

Іл. 71. І. Їжакевич. «Зі святом!» // Нива. (великодня обкладинка журналу за 5 квітня 1914 р). 1914. № 14.

Іл. 72. І. Їжакевич. «Ваня сміється. Ваня плаче» // Нива. 1894. № 3.



Іл. 73. І. Їжакевич. «Запорожець» // Нива.
1893. № 49.



Іл. 74. Ф. Коновалюк. «Старий козак».



Іл. 75. І. Їжакевич. «Мама йде». 1907 р. З колекції Національного музею ім. Андрія Шептицького, м. Львів.

Іл. 76. Копія з роботи І. Їжакевича «Мама йде» з підробленим підписом.

Іл. 77. І. Їжакевич. «Мама йде». 1926 р. Місцезнаходження не встановлено.



Іл. 78. Г. Попов. Розпис апсиди Трапезної церкви. 1900-ті рр.
 Іл. 79. І. Їжакевич. Розпис центрального куполу Трапезної церкви.
 1900-ті рр.



Іл. 80. І. Їжакевич. «Архангел Варахійл». 1900-ті рр. Розпис куполу Трапезної церкви.

Іл. 81. І. Їжакевич. «Архангел Гавриїл». Ескіз. 1900-ті рр. ЦДАМЛМ України. (Уточнення, ймовірно – «Варахійл»).

Іл. 82. І. Їжакевич. «Архангел Гавриїл». 1900-ті рр. Розпис купола Трапезної церкви.

Іл. 83. І. Їжакевич. «Ангел з ліхтарем». Ескіз. 1900-ті рр. Фрагмент церковного розпису. ЦДАМЛМ України.



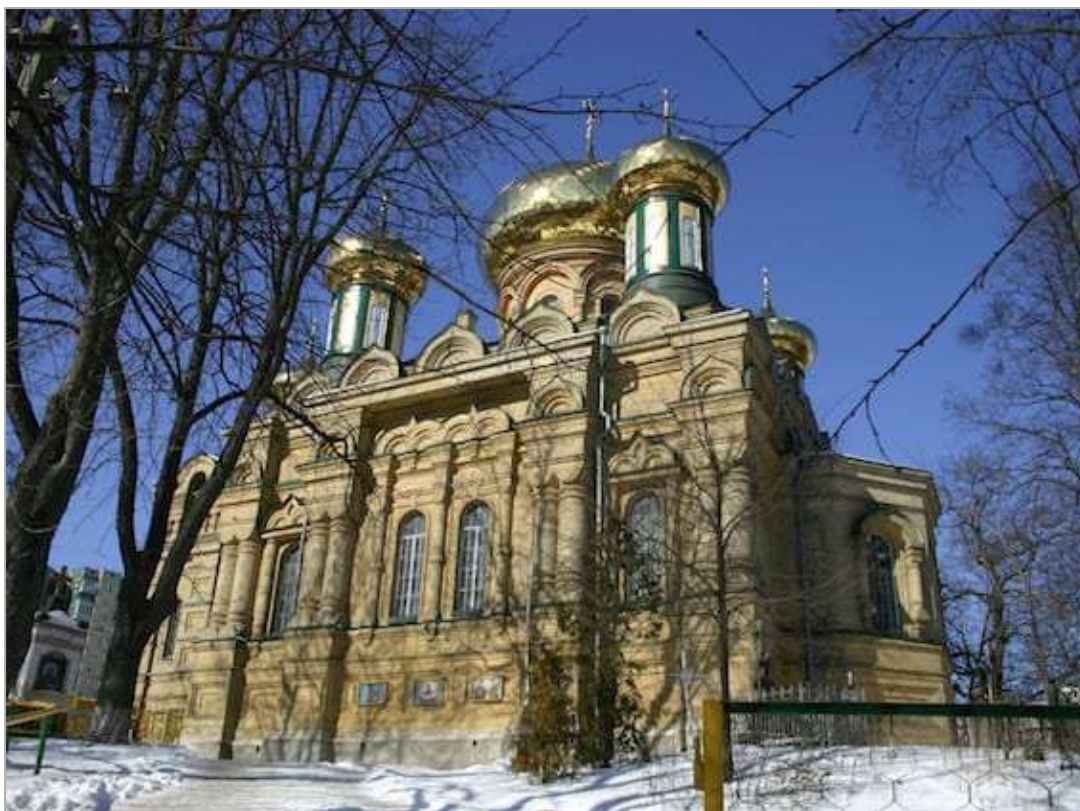
Іл. 84. І. Їжакевич. «Св. праотець Адам». 1900-ті рр.
Фрагмент розпису підкупольного барабана Трапезної церкви КПЛ.

Іл. 85. І. Їжакевич. «Св. праотець Енох». 1900-ті рр.
Фрагмент розпису підкупольного барабана Трапезної церкви КПЛ.



Іл. 86, 87. І. Їжакевич та учні лаврської іконописної школи. Розписи інтер'єру церкви Всіх Святих, Києво-Печерська Лавра. 1905 – 1906-ті рр.

Іл. 88. І. Їжакевич. «Св. Кирило та Св. Мефодій». Розпис церкви Всіх Святих, Києво-Печерська Лавра. 1905 – 1906-ті рр.



Іл. 89. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на
Пріорці, м. Київ.

Іл. 90. Свято-Макаріївська храм на Татарці,
м. Київ.



Іл. 91, 92. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.



Іл. 93, 94. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ (інтер'єр).
Фото: К. Коваль.



Іл. 95. Свято-Покровська Подільська церква, м. Київ.

Іл. 96. Свято-Покровська Подільська церква, м. Київ
(інтер'єр).



Сооружена сия икона в апреле 1943 г.
 при настоятеле Храма Св. Покрова на
 Пріорці о. Тимофее Ковале,
 при старосте церковном П. К. Сороке,
 при председателе правления Зарубине И. П.
 художником замурованным деятелем
 искусств Ижакевичем.

Лл. 97. І. Їжакевич. «Покрова». 1943 р. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: А. Шашкова.*

Лл. 98. І. Їжакевич. «Покрова». 1943 р. Зворотна сторона. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: А. Шашкова.*

Лл. 99. Напис зі зворотної сторони ікони «Покрова» з храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*



Іл. 100. І. Їжакевич. «Покрова» (фото у відбитих УФ променях). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. *Фото: А. Шашкова.*

Іл. 101. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (зображення неба) (макрофото). Під фарбовим шаром проглядається нижній шар – підклад червоного кольору. *Фото: А. Шашкова.*

Іл. 102. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (візерунки). *Фото: А. Шашкова.*



Іл. 103, 104. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова»
(херувими ліворуч) та (херувими праворуч).

Фото: А. Шашкова.

Іл. 105, 106. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Покрова» (херувим нижній лівий)
та (херувим нижній правий). Під верхнім живописним шаром проглядається
первісний варіант живопису. *Фото: А. Шашкова.*



Іл. 107. Фрагмент ікони «Покрова» (Богоматір в оточені херувимів).
 Фото: А. Шашкова.

Іл. 108, 109. Фрагменти ікони «Покрова» (напис ліворуч) та (напис
 праворуч). Фото: А. Шашкова.



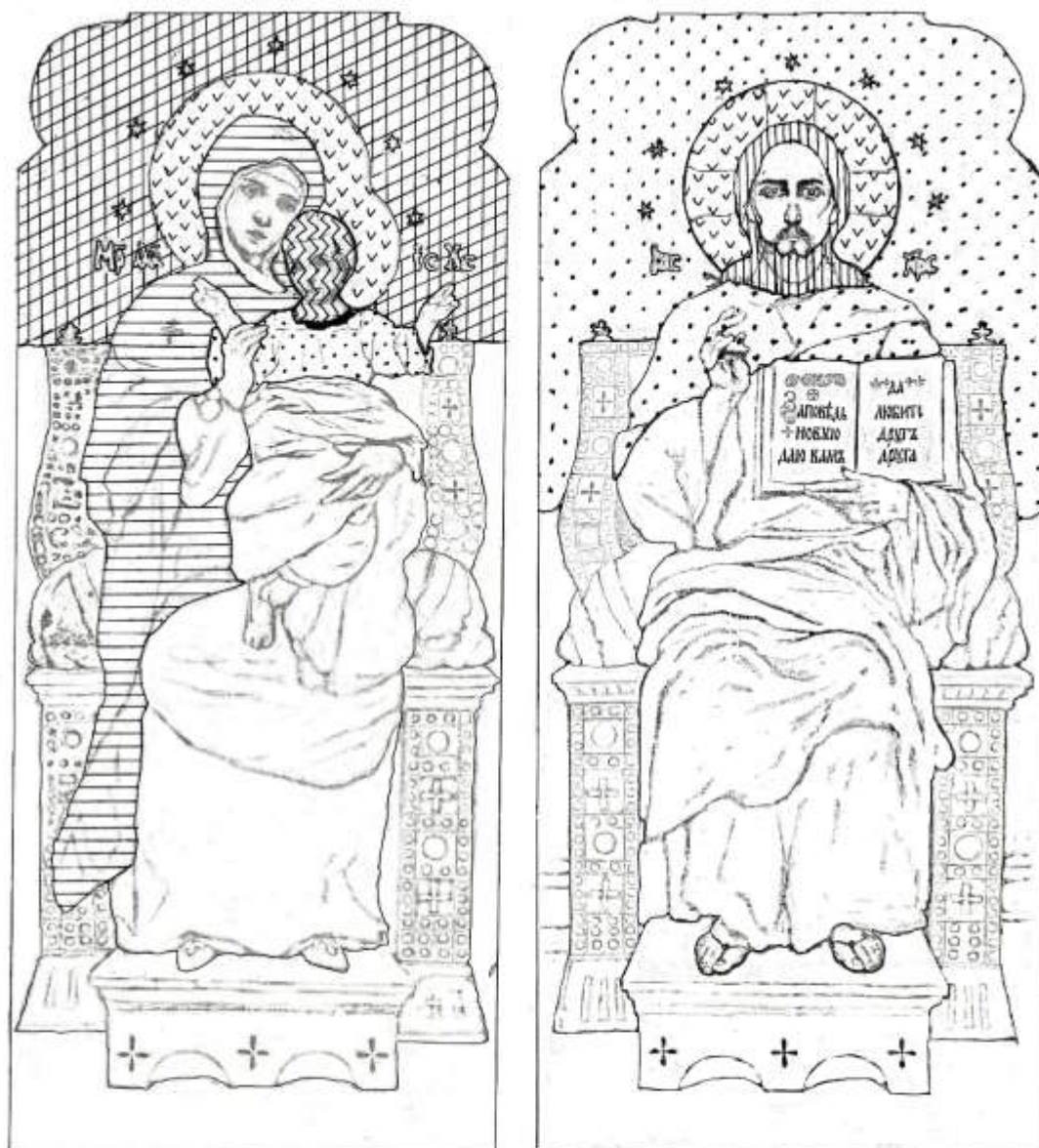
Іл. 110. Фрагмент ікони «Покрова» (лик Богоматері). *Фото: А. Шаикова.*

Іл. 111, 112. Фрагменти ікони «Покрова» (права рука Богоматері) та (ліва рука Богоматері). *Фото: А. Шаикова.*



Іл. 113. І. Їжакевич. «Богоматір з немовлям». 1940-ві рр.
Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 114. І. Їжакевич. «Спас на престолі». 1940-ві рр. Храм Покрова
Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото: К. Коваль.*



- | | | | |
|---|--|---|--|
|  | – пізнє не авторське золочення. |  | – авторський допис через певний проміжок часу (ймовірно, 10 років). |
|  | – авторський допис, через певний проміжок часу, а поверх нього пізні не авторські втручання. |  | – місце осипу пізнього авторського допису, під яким проглядається перший варіант авторського живопису. |
|  | – ділянки, що відсвічують напіврозорим холодним білуватим тоном. |  | – ділянки, на яких наявні дрібні не авторські реставраційні втручання (тонування). |
|  | – ділянки, на яких наявні не авторські дописи. | | |

Іл. 115. Схеми-картограми ікон «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям», з позначенням авторських та неавторських різночасових шарів живопису.



Іл. 116. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям»
(лик Богоматері). *Фото: К. Коваль.*

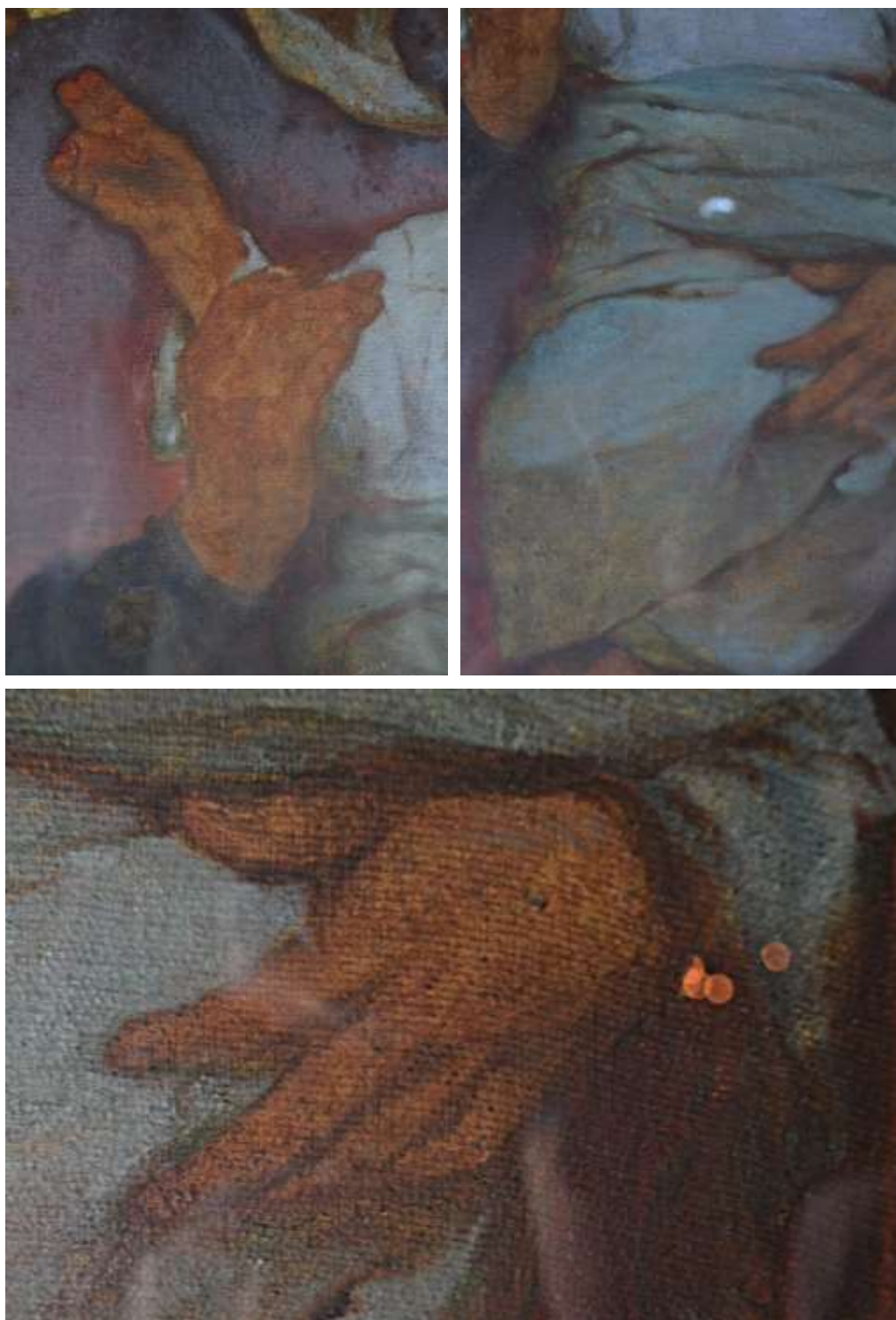
Іл. 117. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям»
(лик немовля Ісуса). *Фото: К. Коваль.*

Іл. 118. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям»
(лик Богоматері та немовля). *Фото в ІЧ зоні спектру:
В. Цитович.*



Іл. 119. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям». Ефект побіління на склі, викликаний випаровуванням в'язива фарб. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 120. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (очі Богоматері). Фактура основи, що проглядається крізь фарбовий шар. *Фото: К. Коваль.*



Іл. 121. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (руки Богоматері та немовляти). Під червоною фарбою біла рукава немовля проглядається первісний варіант живопису (рукав туніки).

Іл. 122. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям». Під зображенням бганок одягу немовля проглядається шар ґрунту.

Іл. 123. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям» (рука Богоматері).

Фото: К. Коваль.



Іл. 124. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям»
(ліва рука Христа).

Іл. 125. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям»
(ноги немовляти).

Іл. 126. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір з немовлям (фрагмент крісла). Шматок полотна, наклеєний на полотно основи, ймовірно з метою маскуваня його дефектів.

Фото: К. Коваль.



Іл. 127, 128. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Богоматір з немовлям»
(напис ліворуч) та (напис праворуч).

Фото: К. Коваль.



Іл. 129. І. Їжакевич. «Преображення Господнє». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль



Іл.130. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє».
 Фото: К. Коваль.



Іл.131. І. Їжакевич. «Преображення Господнє». 1900-ті рр. Ескіз з архіву ЦДАМЛМ України.



Іл.132, 133. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Преображення Господнє» (права рука Ісуса) та (ліва рука Ісуса). *Фото: К. Коваль.*



Іл. 134, 135. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Преображення Господнє». Написи обабіч німбу Ісуса (ліворуч) та (праворуч). Сліди первісного варіанту написів. *Фото: К. Коваль*



Іл. 136. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє».

Сліди первісного варіанту живопису. *Фото: К. Коваль*

Іл. 137. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє»
(ступні Ісуса). *Фото: К. Коваль*



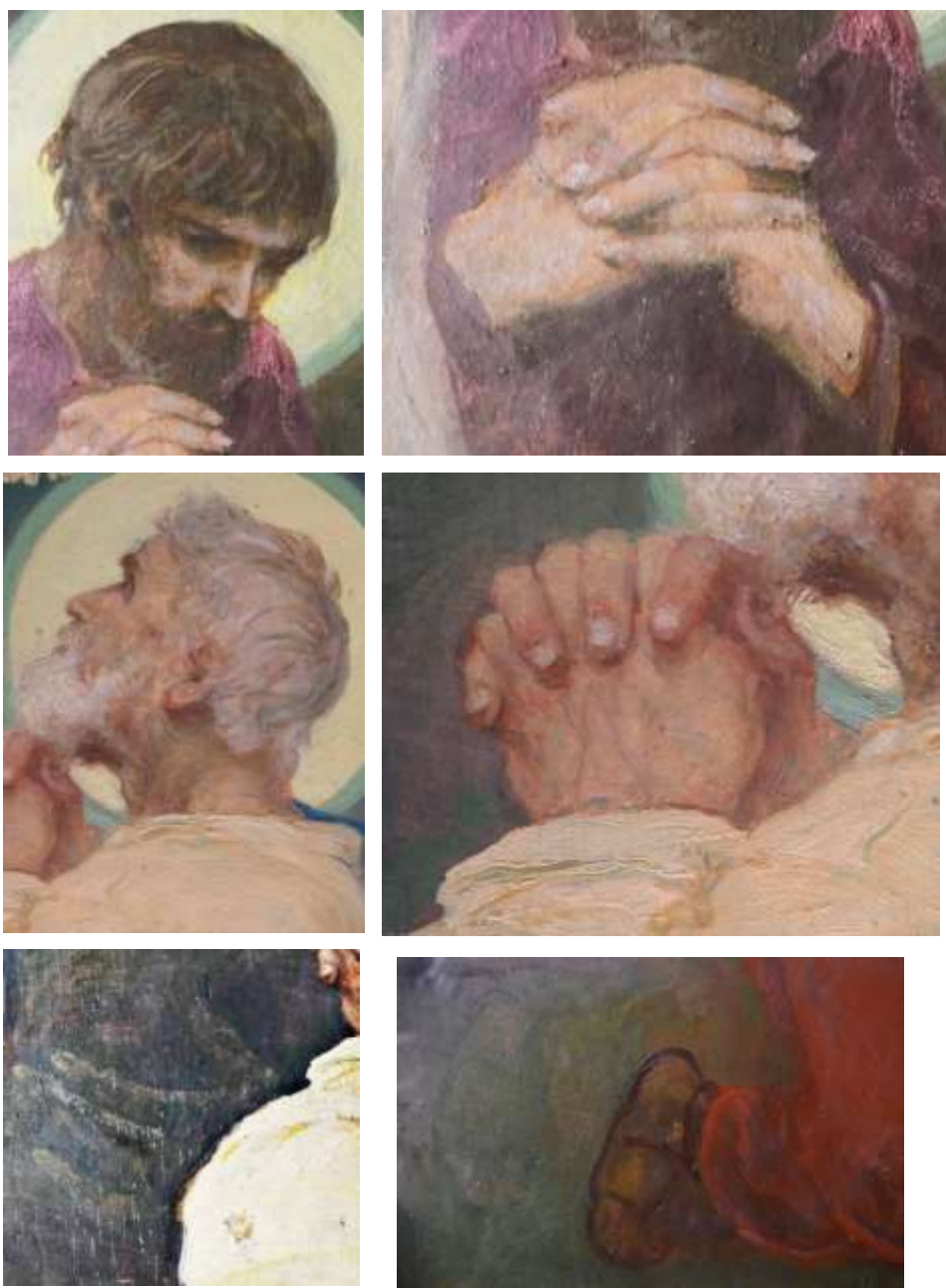
Іл. 138. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господне»
(Св. пророк Мойсей).

Іл. 139. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господне»
(Св. пророк Ілля).

Іл. 140. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господне»
(Св. апостол Іоанн).

Іл. 141. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господне»
(Св. апостол Петро).

Фото: К. Коваль.



Іл. 142, 143. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Преображення Господнє»
(лик св. апостола Якова) та (руки св. апостола Якова).

Іл. 144, 145. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Преображення Господнє»
(лик св. апостола Петра) та (руки св. апостола Петра).

Іл. 146. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє».
Первісне зображення руки св. апостола Петра, що проглядається
крізь поверхневий шар живопису.

Іл. 147. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє»
(Ступня св. апостола Іоанна). Проглядається первісний варіант
зображення.

Фото: К. Коваль.



Лл. 148. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Фото в ІЧ зоні спектру. Проглядається первісний варіант зображення пророків Мойсея та Іллі. *Фото: В. Цитович.*

Лл. 149. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Преображення Господнє». Фото в ІЧ зоні спектру. Проглядається первісний варіант зображення апостолів Іоанна та Петра. *Фото: В. Цитович.*



Іл.150. І. Їжакевич. «Покрова». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: К. Коваль.



Іл. 151. Фрагмент ікони «Покрова» (фігури святих).

Автор, ймовірно, Ф. Коновалюк.

Фото: К. Коваль.

Іл. 152. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова»
(зображення херувима). *Фото: К. Коваль.*



Іл. 153. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (лик Богоматері). *Фото: К. Коваль.*

Іл. 154. Фрагмент ікони «Покрова» (мафорій Богоматері). Проглядається первісний шар живопису, ймовірно кін. XIX – поч. XX ст. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 155. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова» (фігури імператора та імператриці). *Фото: К. Коваль.*



Іл. 156. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Покрова».

Фото: К. Коваль.

Іл. 157. Фрагмент ікони «Покрова» (зображення священників). Автор, ймовірно – Ф. Коновалюк. *Фото:*

К. Коваль.

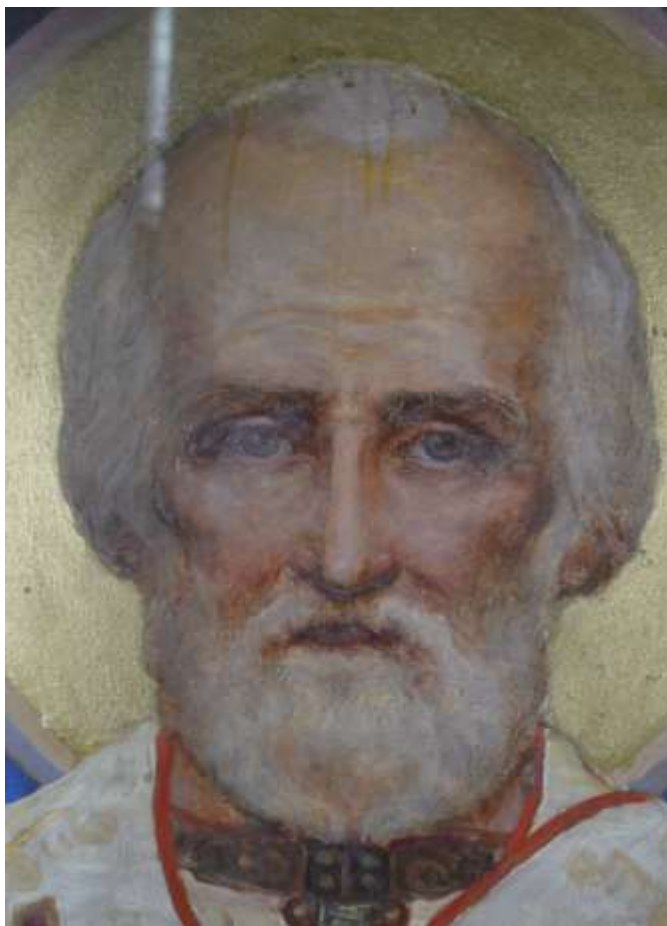


Іл. 158. І. Їжакевич. «Покрова». Фото в ІЧ зоні спектру.
 Фото: В. Цитович.



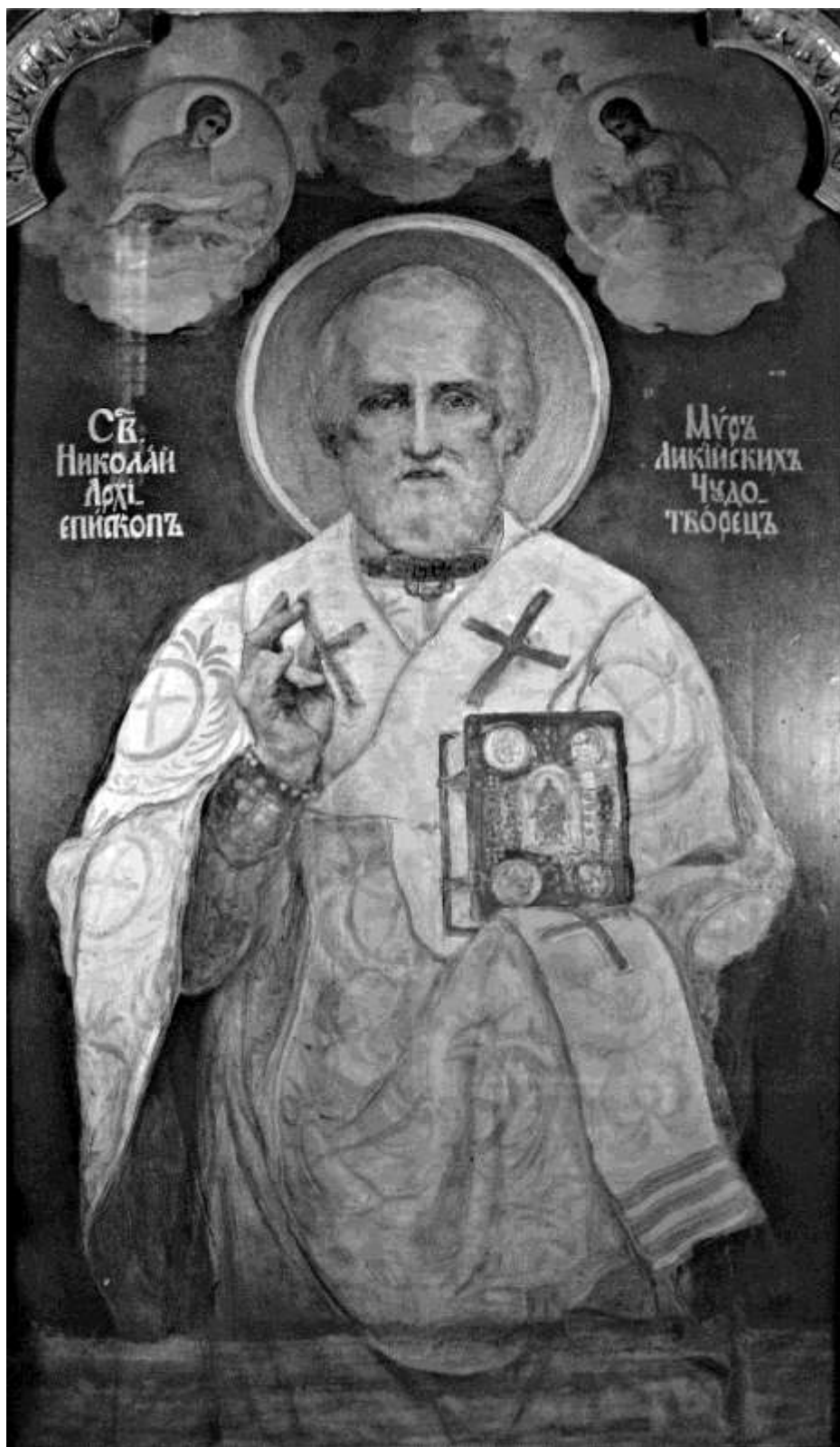
Іл. 159. І. Їжакевич. «Св. Миколай». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль.

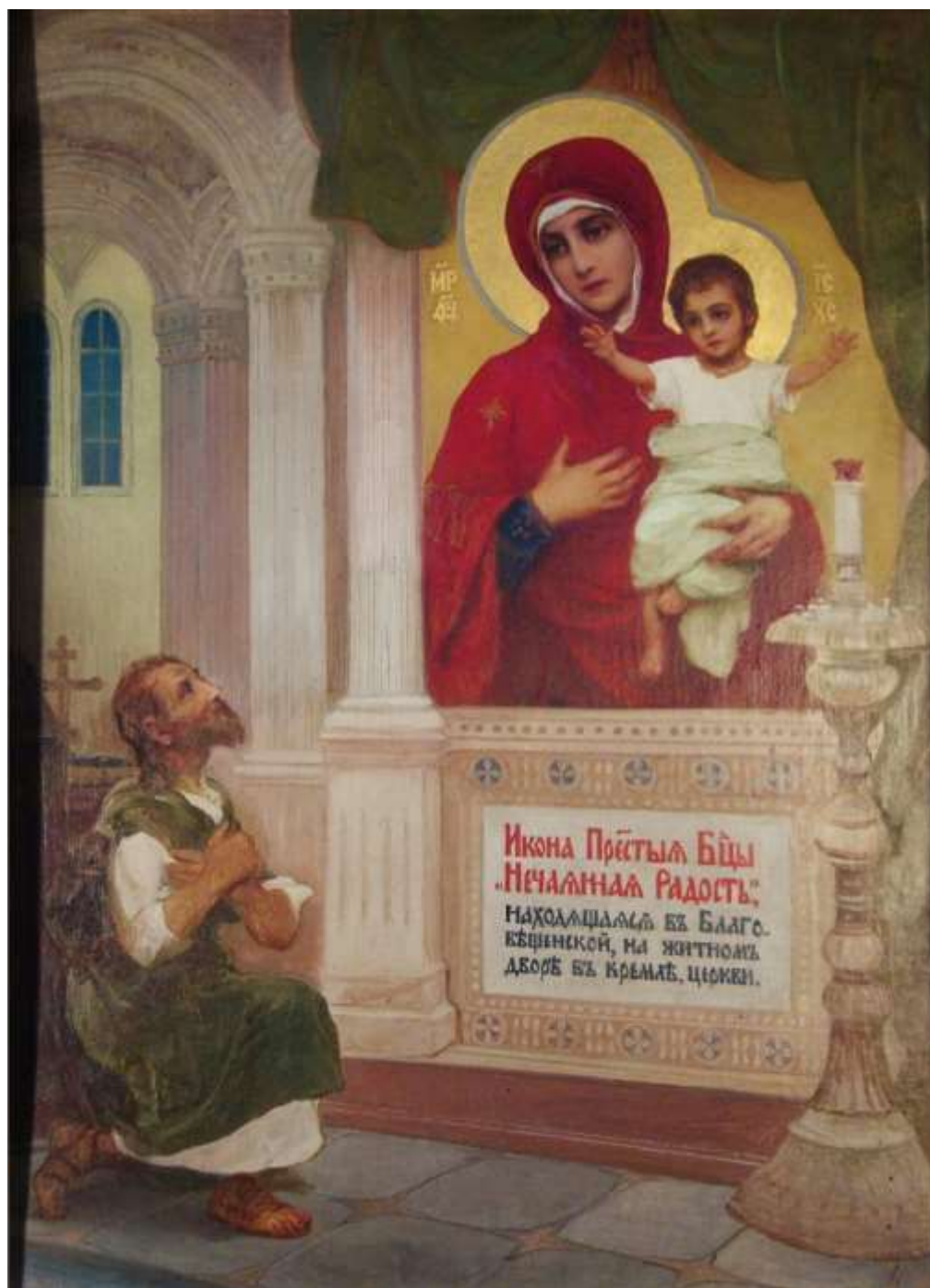


Іл. 160. І. Їжакевич. Фрагмент ікони
«Св. Миколай» (лик св. Миколая). *Фото:*
К. Коваль.

Іл. 161. І. Їжакевич. Фрагмент ікони
«Св. Миколай» (борода св. Миколая).
Надтонкий шар живопису, під яким
просвічується шар позолоти та сліди графітного
олівця. *Фото: К. Коваль.*



Іл. 162. І. Ёжакевич. «Св. Миколай». Фото в ІЧ зоні спектру.
Фото: В. Цитович



Іл. 163. І. Їжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: К. Коваль



Іл. 164. І. Іжакевич. «Жінки-мироносиці». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль



Іл. 165. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Розпис хорів. Автор невідомий. 1990-2000 рр.

Фото: Д. Назаренко.

Іл. 166. Жінки-мироносиці. 1990-2000 рр. Фрагмент розпису хорів, храм
Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: Д. Назаренко.



Іл. 167. І. Їжакевич. «Богоматір Всіх скорботних Радість». 1940-ві рр.
Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: К. Коваль.



Іл. 168, 169. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Богоматір Всіх скорботних Радість» (фігури ліворуч) та (фігури праворуч). Фігури виконані з різним ступенем майстерності. Авторські правки. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 170. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Всіх скорботних Радість» (постать Богоматері). Сліди тонувань. *Фото: К. Коваль.*



Іл. 171. І. Їжакевич. «Богоматір Всіх скорботних Радість».
Фото в ІЧ зоні спектру.
Фото: В. Цитович.



Іл.172. І. Їжакевич. «Св. Трифон». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. Фото: К. Коваль



Іл.173. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон»
(напівпостать святого). *Фото: К. Коваль*

Іл.174. І. Їжакевич. Фрагмент ескізу «Св. Борис і
Св. Гліб» (напівпостать Св. Гліба). З архіву
ЦДАМЛМ України.

Іл.175. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон»
(лик святого).

Фото: К. Коваль.



Іл.176. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена випасу гусей). *Фото: К. Коваль.*



Іл.177. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена зцілення хворих). Фото: К. Коваль.



Іл.178. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена подання милостині нужденним). *Фото: К. Коваль.*



Іл.179. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена страти святого). Фото: К. Коваль.



Іл. 180. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом»).
Фото: К. Коваль.

Іл. 181. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (руки святого).
Фото: К. Коваль.



Іл. 182. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Богоматір в оточені херувимів і хмар). *Фото: К. Коваль.*

Іл. 183. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Святий Дух).
Фото: К. Коваль.



Іл. 184. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (Ісус в оточені херувимів і хмар). *Фото: К. Коваль.*

Іл. 185. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (візерунки на елементах архітектури). *Фото: К. Коваль.*



Іл. 186. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена страти святого). Продавлення банок одягу, відтворення графітним олівцем лузги на одязі ката, хвиль на воді. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 187. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» (сцена випасу гусей). Первісний варіант фігури святого, що проглядається під авторським уточнюючим записом. *Фото: К. Коваль.*



Іл. 188. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом»). Пастозний характер живопису, уточнення обрисів фігури святого графітним олівцем поверх фарбового шару.

Фото: К. Коваль.

Іл. 189. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Трифон» («Диво з кречетом») (макрофото). Поєднання пастозної та рідкої живописної техніки, просвічування сірого підкладу через тонкий живописний шар.

Фото: К. Коваль.



Іл. 190. І. Їжакевич. «Тасмна Вечера». 1940-ві рр. З іконостасу храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль

Іл. 191. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Тасмна Вечера».

Фото: К. Коваль



Іл. 192, 193. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ.

Іл. 194, 195. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ.

Фото в розсіяному освітленні: К. Коваль. Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.



Іл. 196, 197. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ.

Іл. 198, 199. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». Центральні Царські ворота храму Покрова Пресвятої Богородиці, м. Київ.

Фото в розсіяному освітленні: К. Коваль. Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.



Іл. 200, 201, 202, 203. В. Васнецов. «Св. євангеліст Матвій», «Св. євангеліст Іоанн», «Св. євангеліст Лука», «Св. євангеліст Марк». 1885 – 1896 рр.
Розписи на парусах Володимирського собору, м. Київ.



Іл. 204. «Св. Євангелісти». Автор невідомий. Розписи на парусах храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Іл. 205. «Богоматір». Автор невідомий. Розпис в апсиді храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.



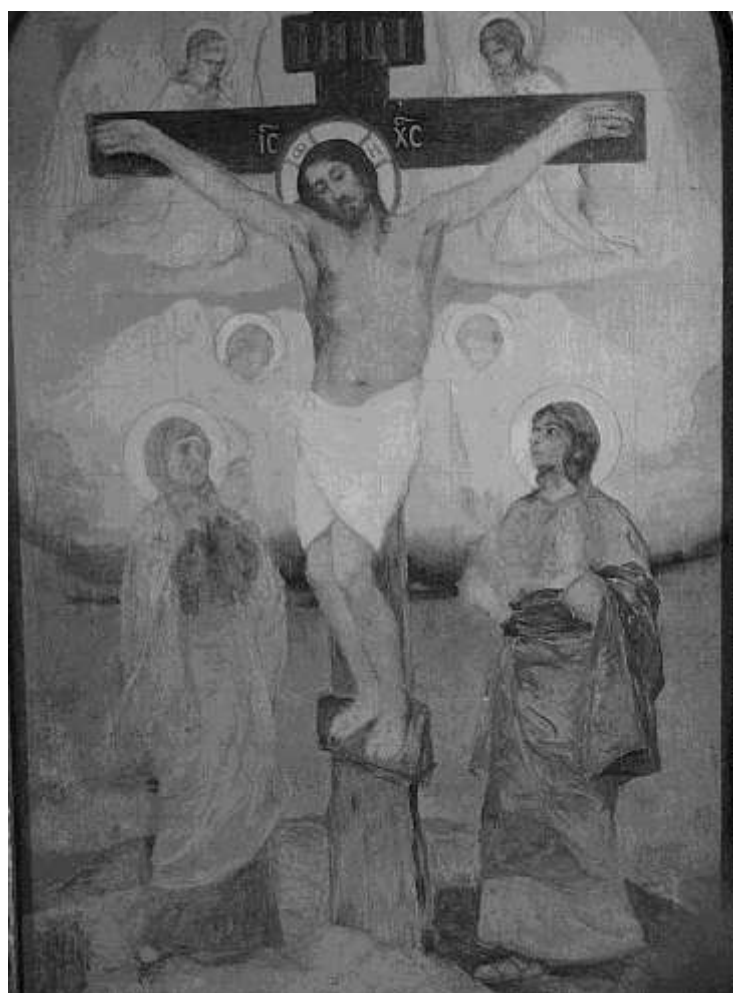
Іл. 206. І. Їжакевич. «Моління про Чашу». 1945 р. З жертвенника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

Іл. 207. І. Їжакевич. «Різдво». 1945 р. З жертвенника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*



Іл. 208. І. Їжакевич. «Розп'яття». 1945 р. З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: В. Цитович.

Іл. 209. Табличка з підписом І. Їжакевича на жертовнику храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: Д. Назаренко.



Іл. 210, 211. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Розп'яття» (Богоматір). З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру та розсіяному освітленні: В. Цитович.*

Іл. 212. І. Їжакевич. «Розп'яття». З жертовника храму Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м Київ. *Фото в ІЧ зоні спектру: В. Цитович.*



Іл. 213. І. Їжакевич. «Богоматір Троеручиця». 1940-ві рр. Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.
Фото: Д. Назаренко.



Іл. 214. І. Їжакевич. «Св. Пантелеймон». 1940-ві рр.
Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.
Фото: К. Коваль.



Іл. 215. І. Їжакевич. «Св. Іоанн Воїн». 1940-ві рр.
Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.
Фото: К. Коваль.



Іл. 216. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон» (лик святого).

Фото: К. Коваль.

Іл. 217. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (лик святого).

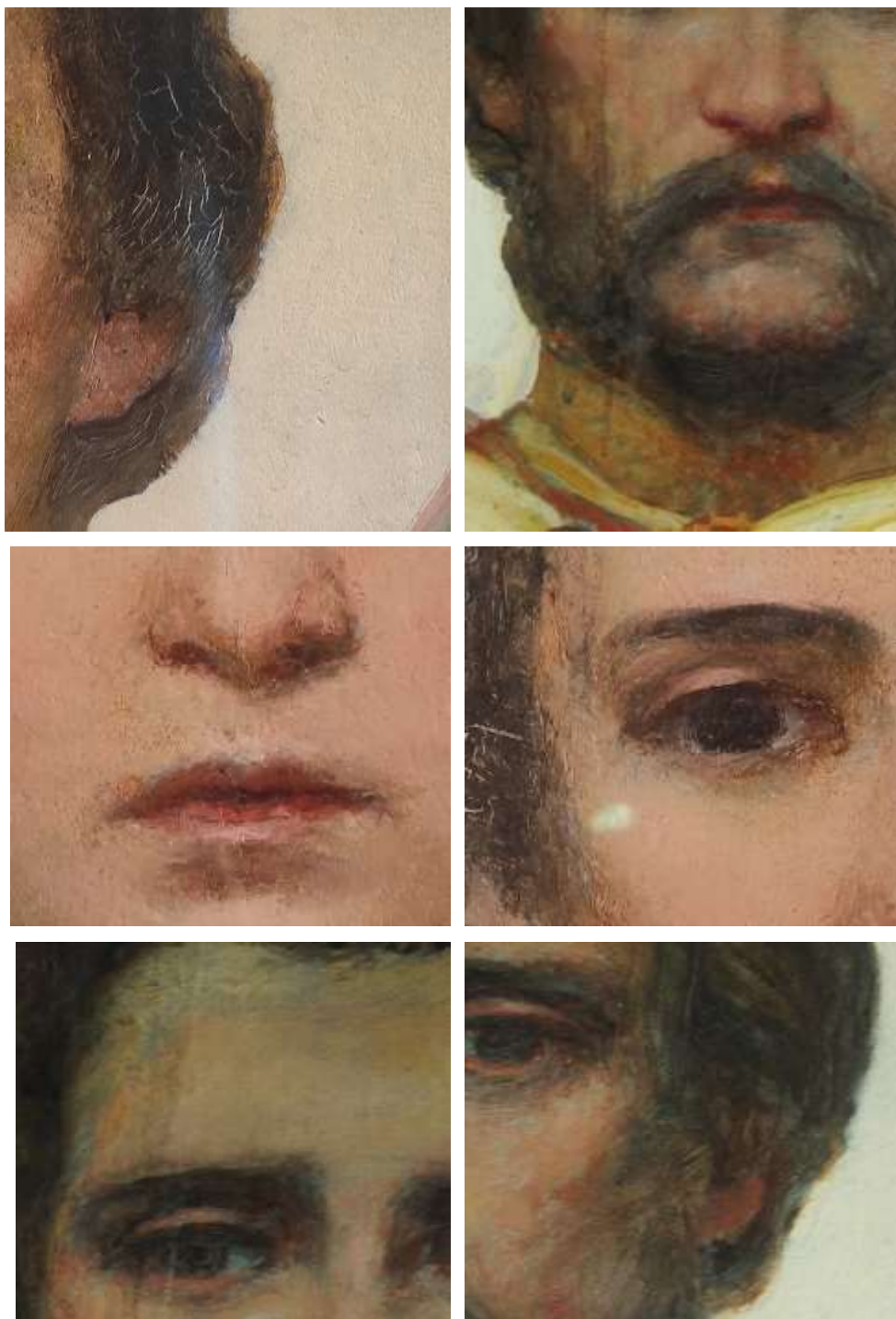
Фото: К. Коваль.

Іл. 218. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон» (руки).

Фото: К. Коваль.

Іл. 219. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (руки).

Фото: К. Коваль.



Іл. 220. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Пантелеймон». Розтріскування фарбового шару внаслідок надмірної кількості в'язучого в фарбовій суміші. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 221. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн». Патьоки лесувальної фарби. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 222, 223. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Св. Пантелеймон». Сліди підготовчого малюнку, що просвічуються в області вуст та ліній побудови форми. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 224, 225. Фрагменти ікони «Св. Іоанн Воїн». Сліди підготовчого малюнку, що проглядаються під живописним шаром та тонкий шар живопису в області волосся святого. *Фото: К. Коваль.*



Іл. 226. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (права рука). Сліди підготовчого малюнку, що проглядаються крізь тонкий шар живопису (рука) та підготовчий малюнок, залишений навмисно (лузга на обладунках).

Фото: К. Коваль.

Іл. 227. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Іоанн Воїн» (права рука). Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*



Іл. 228. І. Іжакевич. «Богоматір Несподівана Радість». 1947 р. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.
Фото: В. Цитович.



Іл 229. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість»
(Богоматір з немовлям). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.
Фото: К. Коваль.

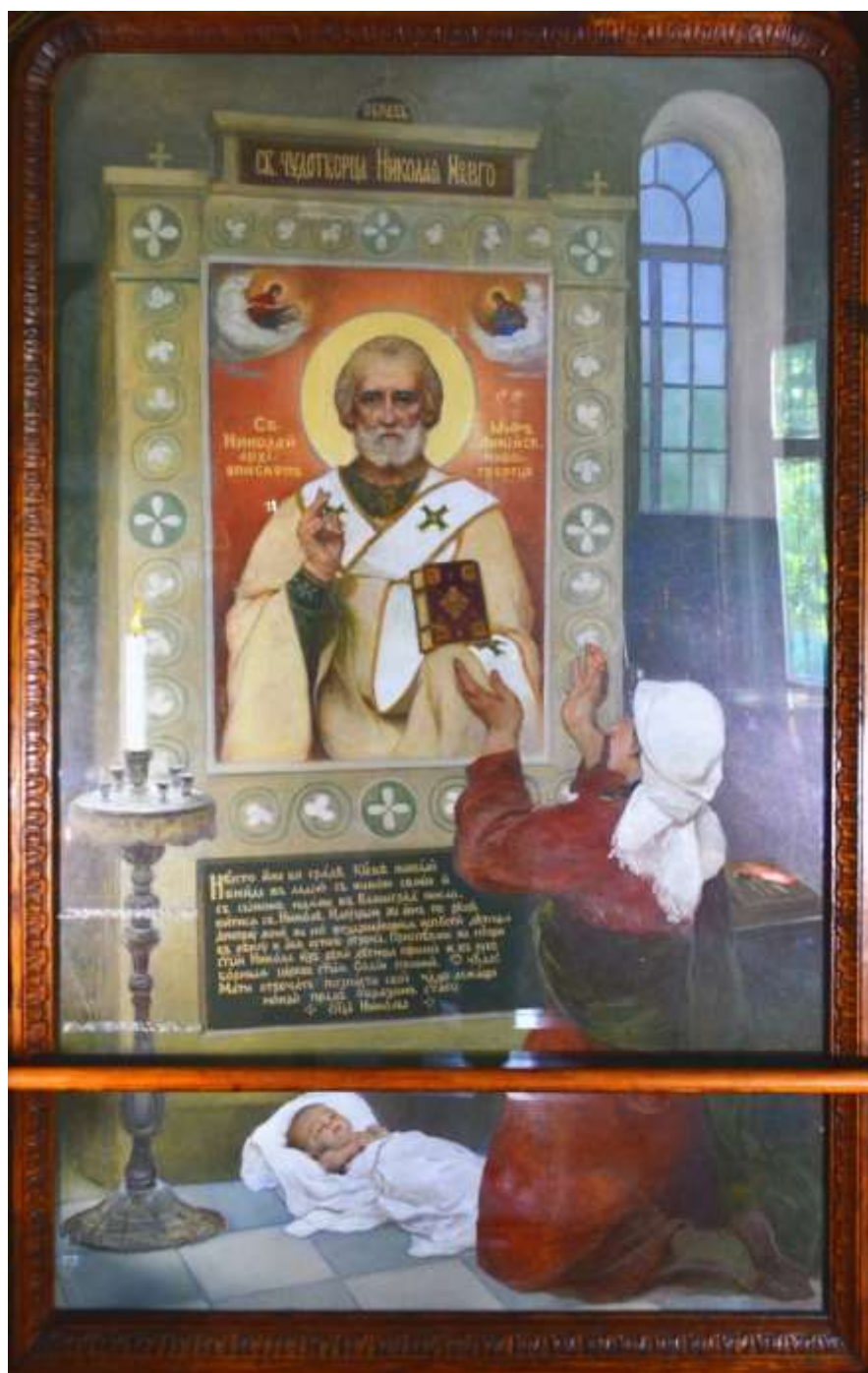


Іл. 230. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість» (зображення грішника). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.

Фото: К. Коваль.

Іл. 231. Фрагмент ікони «Богоматір Несподівана Радість» (зображення грішника). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ.

Фото: К. Коваль.

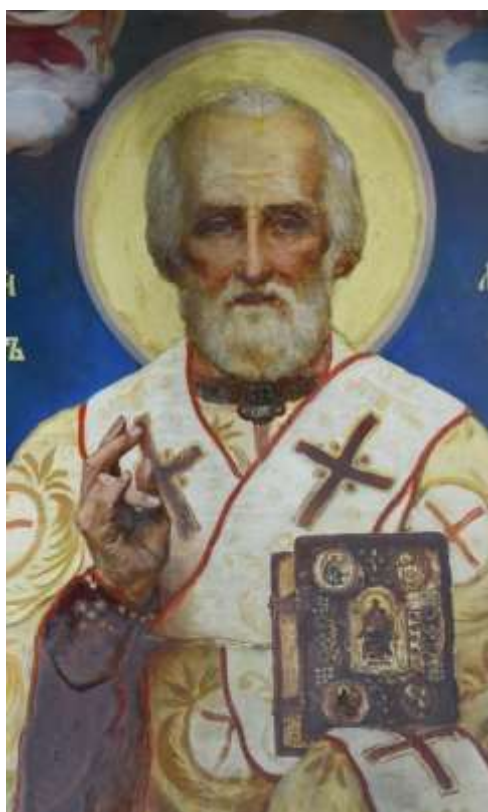
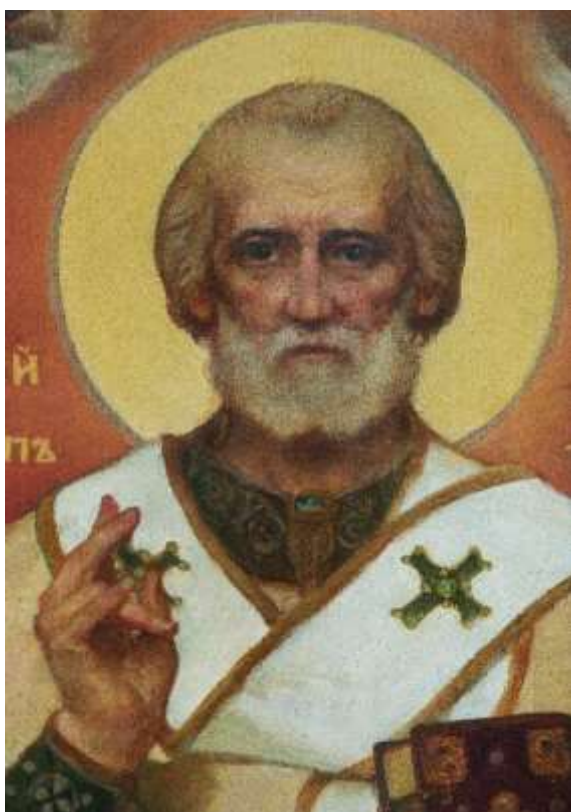


Іл. 232. І. Їжакевич. «Св. Микола Мокрий». 1940-ві рр. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Фото: К. Коваль.



Іл. 233. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий» (немовля). Свято-Макаріївський храм на Татарці. *Фото: К. Коваль*

Іл. 234. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий» (мати). Свято-Макаріївський храм на Татарці. *Фото: К. Коваль*



Іл. 235. І. Їжакевич. «Св. Григорій Богослов». Ескіз. З архіву ЦДАМЛІМ України.

Іл. 236. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай» (права рука). Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 237. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Микола Мокрий».

Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: К. Коваль.*

Іл. 238. І. Їжакевич. Фрагмент ікони «Св. Миколай». Храм Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці.

Фото: К. Коваль.



Іл. 239. І. Їжакевич. Св. Макарій. 1946 р. Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. *Фото: В. Цитович.*

Іл. 240, 241. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Св. Макарій» (макрофото). Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Особливості фактури авторського живопису І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*



Іл. 242, 243. І. Їжакевич. Фрагменти ікони «Св Макарій»
(макрофото). Різні типи фактури, притаманні авторській манері
І. Їжакевича. *Фото: В. Цитович.*



Іл. 244, 245. Зворотна сторона ікони «Св. Макарій». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ. Підпис І. Іжакевича.

Фото: В. Цитович.

Іл. 246. Підпис І. Іжакевича. Зворотна сторона ікони «Богоматір Несподівана Радість». Свято-Макаріївський храм на Татарці, м. Київ.

Фото: В. Цитович.



Іл. 247.Невідомий автор. «Св. Макарій». З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Приписується І. Їжакевичу.

Фото: В. Цитович.

Іл. 248.Невідомий автор. «Св. Феодор Освячений». З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Приписується І. Їжакевичу.

Фото: В. Цитович.



Іл. 249. Фрагмент ікони «Св. Макарій». Приписується І. Їжакевичу. З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ.

Фото: В. Цитович.

Іл. 250. Фрагмент ікони «Св. Макарій». Приписується І. Їжакевичу. З іконостасу Свято-Макаріївського храму на Татарці, м. Київ. Фото в ІЧ зоні спектру. *Фото: В. Цитович.*



Іл. 251. Невідомий автор. «Св. Варвара». 1940-ві рр.

Іл. 252. Невідомий автор. «Св. Миколай Мирлікійський». 1940-ві рр.

Іл. 253. Невідомий автор. «Св. князь Борис». 1940-ві рр.

Іл. 254. Невідомий автор. «Богоматір з немовлям». 1940-ві рр.

Всі – з іконостасу Свято-Макаріївського храму. Фото: К. Коваль.



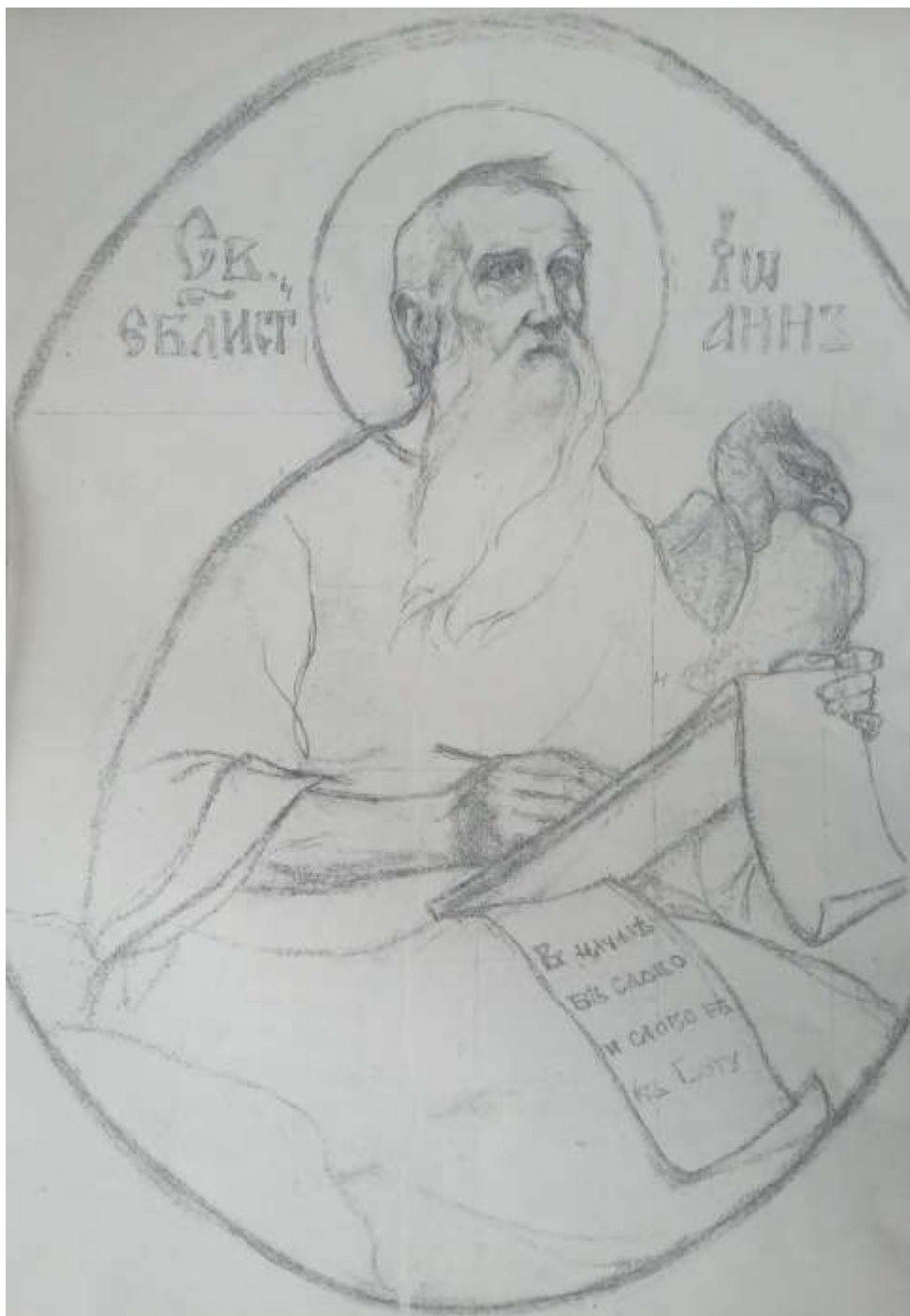
Іл. 255. І. Їжакевич. «Борис і Гліб». Ескіз. 1900-ті рр. З архіву ЦДАМЛІМ України.



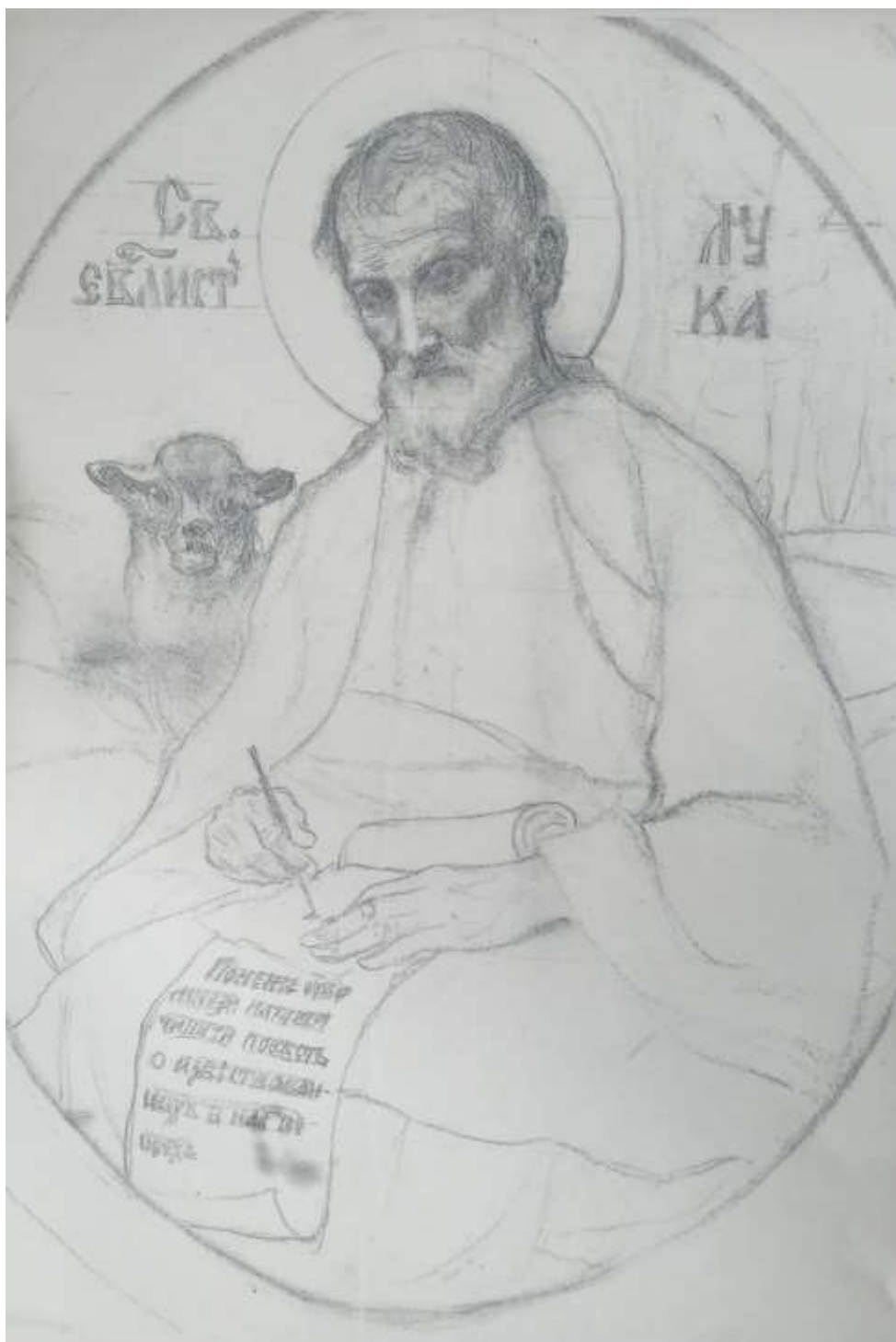
Іл. 256, 257, 258, 259. І. Їжакевич. «Св. евангеліст Іоанн», «Св. евангеліст Матвій», «Св. евангеліст Марк», «Св. евангеліст Лука». З пандативів Свято-Покровської Подільської церкви. Фото: В. Лабзін.



Іл. 260. Ікона «Покрова» з апсиди Свято-Покровської Подільської церкви, приписується І. Їжакевичу та Л. Спаській. *Фото: Д. Назаренко*
Іл. 261, 262. Розписи Л. Спаської в Свято-Феодосійській церкві м. Луцьк. 1970-1980 рр.



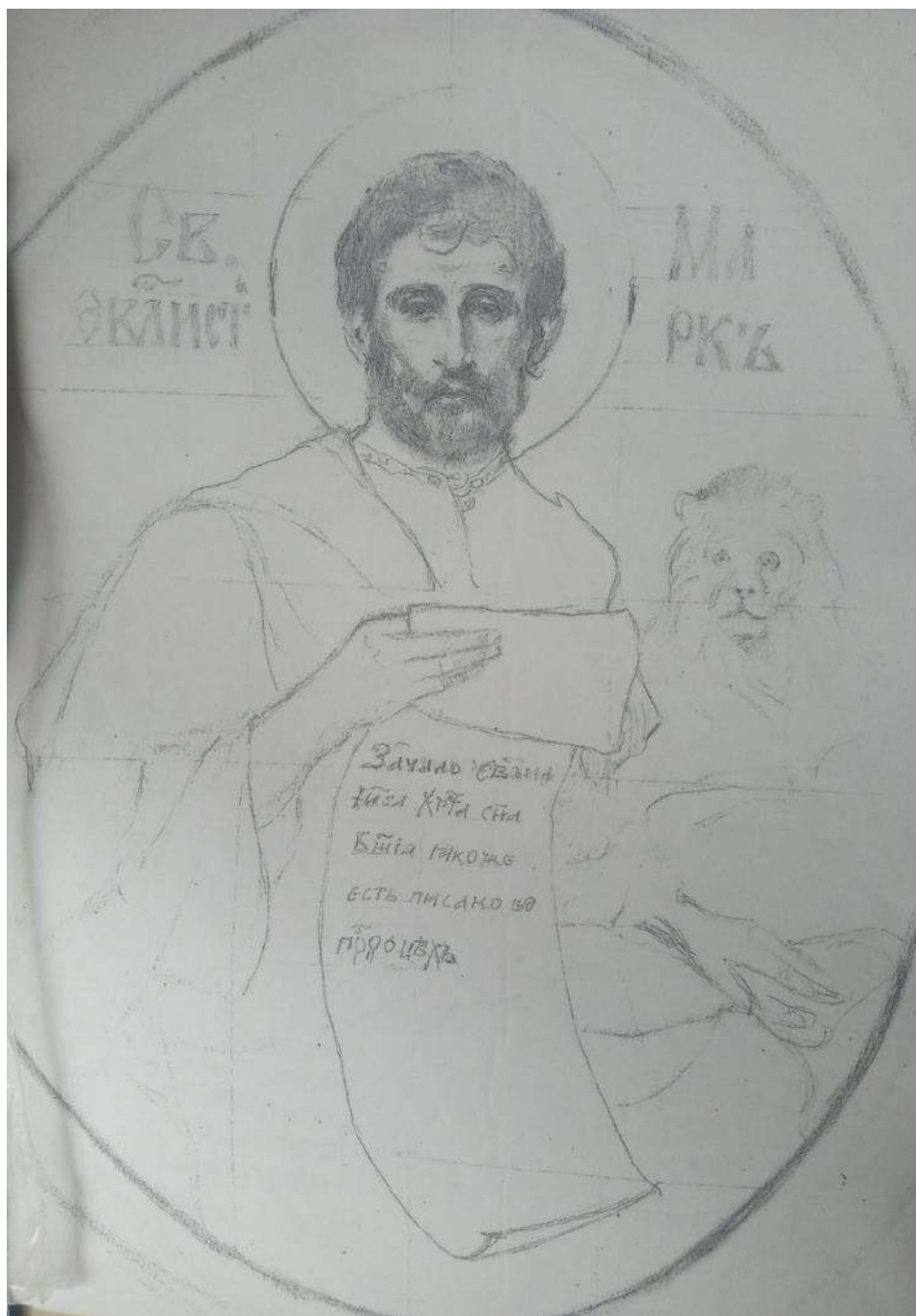
Іл. 263. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Іоанн». 1912 р. (уточнено, ймовірно – сер. XX ст.). Ескіз з ЦДАМЛІМ України.



Іл. 264. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Лука». 1912 р. (уточнено, ймовірно – сер. ХХ ст.). Ескіз з ЦДАМЛІМ України.



Іл. 265. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Матвій». 1912 р. (уточнено, ймовірно – сер. XX ст.). Ескіз з ЦДАМЛІМ України.



Іл. 266. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». 1912 р. (уточнено, ймовірно – сер. ХХ ст.). Ескіз з ЦДАМЛІМ України. (уточнено – автор, ймовірно – Ф. Коновалюк)



Іл. 267. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». 1900-ті рр. Ескіз з ЦДАМЛМ України.

Іл. 268. І. Їжакевич. «Св. євангеліст Марк». 1912 р. Фрагмент ескізу з ЦДАМЛМ України, поч. XX ст. (уточнено, сер. XX ст., автор, ймовірно – Ф. Коновалюк).



Іл. 269. Ігуменя Серафима за реставрацією/поновленням розписів І. Їжакевича, в Троїцькому соборі в Дніпрі, 1950-ті рр.

3 українського життя.

Виставка малюнків українських художників. У Києві 10-го декабря відкрилася виставка українських художників у горькоському музеї. Виставка містить у собі до 300 №№ малювання, архітектури й різьбарства (скульптури). У виставці беруть участь художники: Афанасьєв, Баллиевський, Бурачок, Васильєвський, Генюк, Дробляко, Дідченко, Жлаха, Жук, Іжакевич, Каленик, Копадлуц, (?), Коновалюк, Красицький, Кричевський В., Кричевський Ф., Кульницька, Левницька, Моголевська, Макушенко, Мадленіков, Менюра, Опанький, Орлов, Панамаренко, Рівниченко, Сердюк, Середи, Судомора, Теремець, Тимошенко, Тимошук, Тришльська, Холодний, Чувруненко, Шульц, Яремичю і Яремич. 27-го грудня відбулося перше засідання журі з приводу виставки. На цьому засіданні відімалися розмови про заснування товариства постійних українських виставок, про широкую статистику і легалізацію своєї діяльності.

Пам'ятники на могилі Миколи Дмитрієва у Полтаві. Микола Дмитрієв, що помер три роки тому назад, був вірним та ширим сином України й свого народу. В особі його Україна втратила ідейного робітника на шлях своєї культурно-просвітньої роботи. Українське громадянство, щоб вшанувати пам'ять одного з найкращих своїх робітників, постановило видати книжку, присвячену біографії Мих. Дмитрієва; де які матеріали, уже зібрано, колись буде і книжка, а поки захована дружиною небіжчика Галин Тимофіївни постановлено пам'ятника—надгробка. Цей пам'ятник, збудований з сірого граніту, має штору сажнів до три або й чотирі. На гранітному постаменті поставлено бронзове погруддя Миколи Андрійовича Дмитрієва. У інші ж пам'ятника надпис:

То — воли Господа!.. Голіть,
Смиріться, моліться Богу
— І гадайте один другого:
Свою Україну любіть.

Кобзарь Т. Шевченка, стр. 321.

Будинки в українському стилі. В ст. Новомихнській (сільського oddілу) а весни почнуть будувати нову школу в українському стилі по проекту відомого українського архітектора сев. Сердюка. Цікавий будинок має бути з цегли, одноповерховий і коштуватиме до 13000 рублів.

Селянський хор. В Ягтушкві, Подільської губ., Моголевського повіту, зоргані-

зувався кілька років тому селянський хор. В році 1908, дякуючи заходам вмілого регента, цей хор почав систематично вчити одну за другою українські пісні, і коли репертуар хору значно побільшився, хор вступив прилюдно, упорядканим концерт в залі двохкласної школи м. Ягтушкова. Після великого успіху, який мали виконавці цього концерту в Ягтушкві, а потім в Новій-Ушиці, цей самий хор ввирядив концерти що по других селах та містечках. Цей хор складається з 65 душ і виконує такі речі, як «Прометей», «Думи мої, думи», «Закушала ти сина воуля», «Сон», «Прощай світе», сл. Шевченка, та багато інших пісень, як народних, так і переложених Лисенком, Пещенським та другими композиторами. Той успіх, який скрізь має цей хор, і та цікавість, яку він викликає серед селянства, а особливо серед міщанства та провінційальної інтелігенції, показують, що нова таких хорів це є потреба часу, і чим більше їх буде, тим краще буде йти справа культурно-національного життя на Україні.

Вселяюдна початкова освіта. Думська комісія по народній освіті недавно обговорювала справу про початкові школи. Суперечки повстали з приводу статті про навчання в іноземських школах місцевою мовою. Члени комісії Голєвський та Хоминський визнавали за потрібне для такої школи навчати тільки тріх російською мовою. Проти обовязкового навчання російською мовою в іноземських школах говорили Ізвольський та Паричкін. Інші члени комісії визнавали потребу навчання в іноземських школах місцевою мовою, але стояли на тому, щоб навчання провадилося в цих школах переважно російською мовою. При балотировці виявилось, що більшість стоїть за те, щоб російську мову в іноземських школах визнавали за головну.

Лекції по хліборобству. На Кубанщині в Незамєвській станиці була улаштована лекція по хліборобству, яку учений агроном викладав українською мовою, дякуючи чому лекція дуже зацікавила слухачів селля, розбивши ту криву недовіри, з якою взагалі відноситься селянство до ачених лекцій про хліборобство.

Шевченкові свята. Недавно в городі Вацках на Харківщині місцевий гурток влаштував вечір, присвячений пам'яті Шевченка. Чистий прибуток з цього вечора пішов на пам'ятник Шевченкові. Такий же самий вечір незабаром улаштують у Полтаві.

Українські кобзарі у Полтавщині. Пол-

Іл. 270. 3 українського життя. *Дніпровські хвили*. 1912. №1, С. 17.
Інформація про виставку творів художників, серед яких І. Іжакевич та його учні Ф. Коновалюк та О. Судомора.



Іл. 271. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною». 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ.



Іл. 272. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Зустріч Енея з Дідоною». 1948 р.
Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава.
Фото: Т. Тимченко



Іл. 273. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Штурм фортеці». 1948 р.
Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава.
Фото: Т. Тимченко.



Іл. 274. І. Їжакевич, Ф. Коновалюк. «Штурм фортеці» (фрагмент). 1948 р.
Літературно-меморіальний музей І. Котляревського в м. Полтава.
Фото: Т. Тимченко.



Іл. 275, 276. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною» (фрагменти) (використання графітного олівця по просохлій фарбі з метою виділення необхідних деталей). 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. *Фото: А. Шашкова.*



Іл. 277. І. Їжакевич. «Зустріч Енея з Дідоною» (фрагмент) (продавлення по непросохлому шару фарби тупим тонким вістря бгенок одягу, контурів форми віяла). 1948 р. Національний художній музей України, м. Київ. *Фото: А. Шашкова*

ДОДАТОК Б
Таблиці

Табл. 1. Перелік ікон, що належать пензлю І. Іжакевича (храм Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка), Свято-Макаріївський храм (Татарка) та Свято-Покровська Подільська церква)

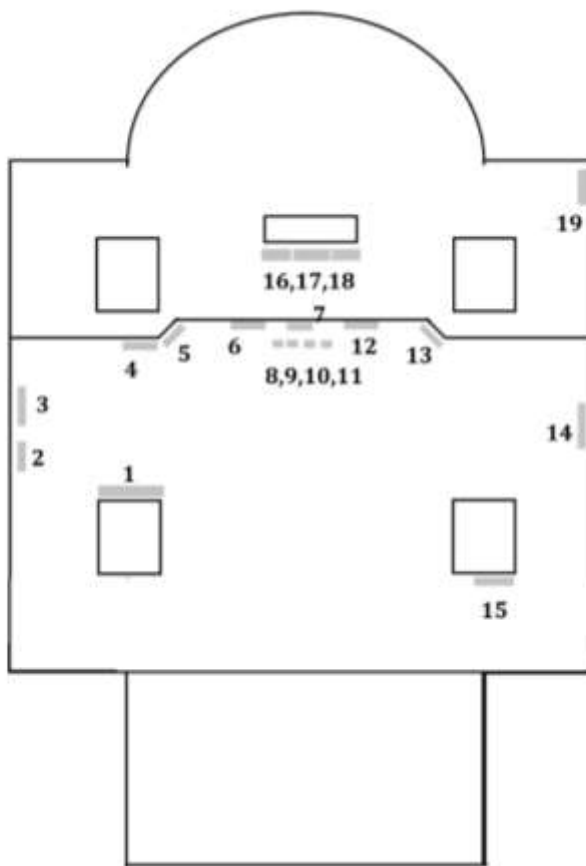
Храм Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка), м. Київ					
№	Назва твору	Розмір (см.)	Матеріал	Місцезнаходження	Загальні відомості
1	Покрова Пресвятої Богородиці	330x170 см	метал, оля	лівий приділ, крайній до іконостасу лівий стовп	1943 р.; у 2017 р. пройшла консерваційно- реставраційні заходи на КТРТМ НАОМА
2	Покрова Пресвятої Богородиці	156x82 см	дерево, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
3	Богоматір з немовлям	137,5x60 см	фанера, паволока, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
4	Спас на престолі	137,5x60 см	фанера, паволока, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
5	Святий Миколай	136x79,5 см	фанера, оля	іконостас, лівий приділ	1940-ві роки
6	Преображення Господнє	156x82 см	фанера, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
7	Тамна вечеря	----- -	фанера, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
8	Св. євангеліст Марк	34x21 см	фанера, оля	іконоста, центральний приділ	1940-ві роки

9	Св. євангеліст Лука	34x21 см	фанера, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
10	Св. євангеліст Іоанн	34x21 см.	фанера, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
11	Св. євангеліст Матвій	34x21 см	фанера, оля	іконостас, центральний приділ	1940-ві роки
12	Жінки- Мироносиці	71x53,3 см	фанера, паволока, оля	лівий приділ храму, стіна	1940-ві роки
13	Богоматір Несподівана Радість	79,7x59,5 см	фанера, паволока, оля	лівий приділ храму, стіна	1940-ві роки
14	Всіх скорботних Радість	81x61 см	фанера, паволока, оля	правий приділ храму, стіна	1940-ві роки
15	Святий Трифон	94,7x68,7 см	метал, оля	правий приділ храму, крайній до притвору правий стовп, кіот	1940-ві роки
16	Богоматір Троєручиця	-----	дерево, оля	алтарна частина, дияконник	1940-ві роки
17	Різдво Христове	90x30 см	фанера, оля	жертвник в алтарній частині	1945 р.
18	Розп'яття	90x50 см	фанера, оля	жертвник в алтарній частині	1945 р.
19	Молитва про Чашу	90x30 см	фанера, оля	жертвник в алтарній частині	1945 р.

Свято –Макаріївський храм (Татарка), м. Київ					
№	Назва твору	Розмір(см.)	Матеріал	Місцезнаходження	Загальні відомості
1	Св. Іоанн Воїн	147x67 см	метал, олія	лівий приділ, кіот	1940-ві роки
2	Св. Пантелеймон	147x67 см	метал, олія	правий приділ, кіот	1940-ві роки
3	Микола Мокрий	160x99 см	метал, олія	лівий приділ, кіот	1940-ві роки
4	Богоматір Несподівана Радість	160x99 см	метал, олія	правий приділ, кіот	1947 р.
5	Св. Макарій	26,3x21,5 см	дерево, олія	алтарна частина	1946 р.

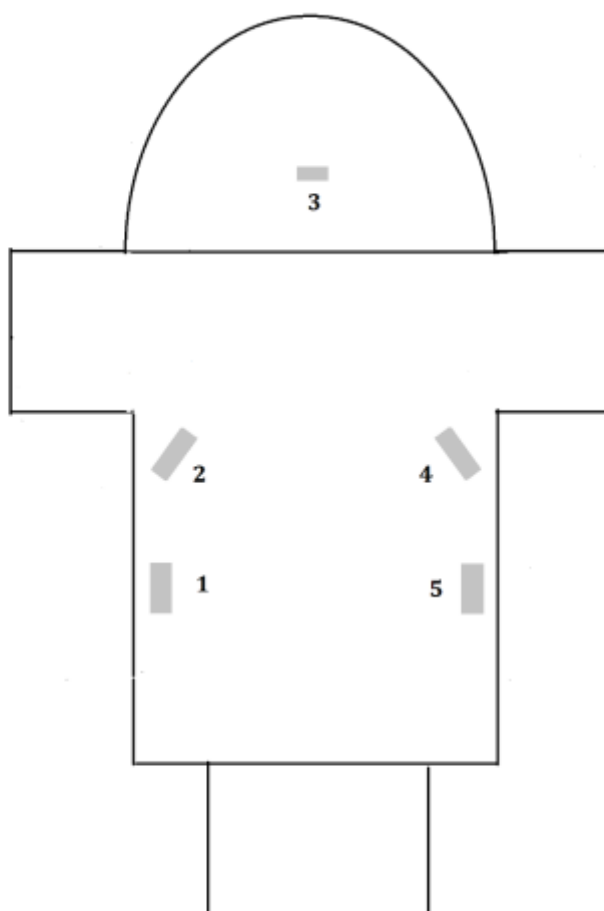
Свято –Покровська Подільська церква, м. Київ					
№	Назва твору	Розмір (см.)	Матеріал	Місцезнаходження	Загальні відомості
1	Св. євангеліст Марк	----- --	полотно, олія	пандативи	1950-ті роки
2	Св. євангеліст Лука	----- ---	полотно, олія	пандативи	1950-ті роки
3	Св. євангеліст Іоанн	----- --	полотно, олія	пандативи	1950-ті роки
4	Св. євангеліст Матвій	----- --	полотно, олія	пандативи	1950-ті роки

Табл. 2. Схема розміщення ікон І. Їжакевича в храмі Покрова Пресвятої Богородиці (Пріорка), м. Київ



1. Покрова Пресвятої Богородиці
2. Жінки-Мироносиці
3. Богоматір Несподівана Радість
4. Святий Миколай
5. Преображення Господнє
6. Богоматір з немовлям
7. Таємна вечеря
8. Св. євангеліст Матвій
9. Св. євангеліст Марк
10. Св. євангеліст Лука
11. Св. євангеліст Іоанн
12. Спас на престолі
13. Покрова Пресвятої Богородиці
14. Всіх скорботних Радість
15. Святий Трифон
16. Різдво Христове
17. Розп'яття
18. Моління про Чашу
19. Богоматір Троєручиця

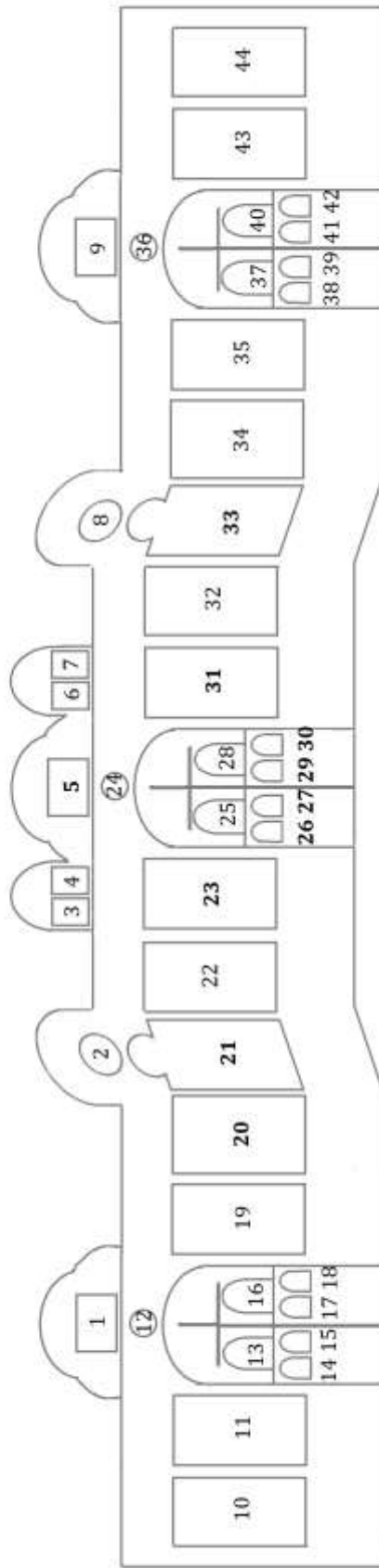
Табл. 3. Схема розміщення ікон І. Їжакевича в Свято-Макаріївському храмі (Татарка), м. Київ



1. Св. Іоанн Воїн
2. Св. Микола Мокрий
3. Св. Макарій
4. Богоматір Несподівана Радість
5. Св. Пантелеймон

Табл. 4.

Схема розміщення ікон в іконостасі Церкви Покрова Пресвятої Богородиці

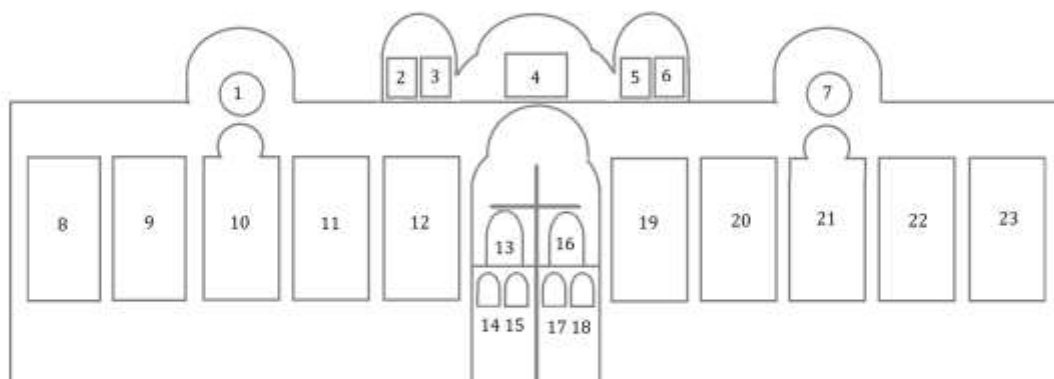


1. Тасмна вечеря
2. Спас Нерукотворний
- 3, 4. Стрітення Господнє (діптих)
- 5. Тасмна вечеря (І. Їжакевич)**
6. Різдва
7. Вознесіння
8. Господь Саваоф
9. Євхаристія
10. Архангел Рафаїл
11. Богоматір з немовлям
12. Спас Нерукотворний
- 13, 16. Благовіщення (діптих)
- 14, 15, 17, 18. Євангелісти Матвій, Марк, Лука, Іоанн
19. Спас
- 20. Св. Миколай (І. Їжакевич)**
- 21. Преображення Господнє (І. Їжакевич)**

22. Архангел Гавриїл
- 23. Богоматір з немовлям (І. Їжакевич)**
24. Святий Дух
- 25, 28. Благовіщення (діптих)
- 26, 27, 29, 30. Євангелісти Матвій, Марк, Лука, Іоанн (І. Їжакевич)**
- 31. Спас на престолі (І. Їжакевич)**
32. Архангел Михаїл
- 33. Покрова (І. Їжакевич)**
34. Св. Дмитро Солунський та св. Георгій Звитяжець
35. Богоматір з немовлям
36. Ускіновення голови Іоанна Хрестителя
- 37, 40. Благовіщення (діптих)
- 38, 39, 41, 42. Євангелісти Матвій, Лука, Марк, Іоанн
43. Спас
44. Архангел Селафіїл

Табл. 5.

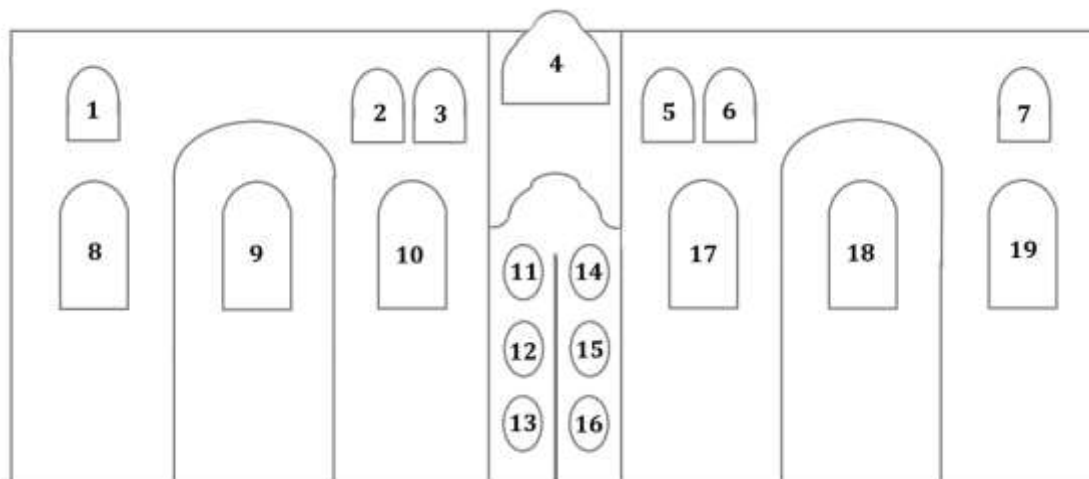
Схема розміщення ікон в іконостасі Свято-Макаріївської церкви



1. Св. Антоній Печерський
2. Покрова
3. Воскресіння Христове
4. Тайна вечеря
5. Преображення Господнє
6. Вознесіння
7. Св. Феодосій Печерський
8. Св. Георгій Звитяжець
9. Св. Варвара
10. Св. Миколай
11. Св. Борис
12. Богоматір з немовлям
13. Архангел Гавриїл, 16. Богоматір – сцена Благовіщення
14. Св. Матвій, 15. Св. Марк, 17. Св. Лука, 18. Св. Іоанн – Євангелісти
19. Спас на престолі
20. Св. Гліб
21. Св. Макарій
22. Св. Феодор Освячений
23. Жінки Мироносиці

Табл. 6.

Схема розміщення ікон в іконостасі домашньої церкви митрополичої резиденції (нині в приміщенні Патріархії діє Парафія Святого Філарета Милостивого)



1. Препод. Феодосій Печерський (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
2. Св. священномуч. Макарій Митрополит Київський (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
3. Св. рівноапостольна Ольга Вел. Княгиня Київська (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
4. Спас (авт. **І. Їжакевич**)
5. Св. рівноапостольний Володимир Вел. Князь Київський (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
6. Св. Михаїл перший митрополит Київський (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
7. Препод. Антоній Печерський (авт. **І. Їжакевич**) (37x23 см.)
8. Св. Апостол та Євангеліст Іоанн Богослов (авт. **І. Їжакевич**) (68x28 см.)
9. Св. мученик архідиякон Лаврентій (авт. **І. Їжакевич**) (68x28 см.)
10. Богоматір з немовлям (авт. **І. Їжакевич**) (68x28 см.)
- 11, 14. Благовіщення
- 12, 13, 15, 16. Євангелісти
17. Спас на престолі (авт. **І. Їжакевич**) (68x28 см.)
18. Св. першомуч. архідиякон Стефан (авт. **І. Їжакевич**) (68x28 см.)
19. Св. праведний Філарет (68x28 см.)

ДОДАТОК В

Термінологія дослідження

У даному дослідженні застосовано різноманітну термінологію, що пояснюється застосованими методами (описаними вище). Тому вважаємо необхідним роз'яснення як техніко-технологічної, так і мистецтвознавчої та реставраційної термінології, яку ми використовуємо. Термінологію дослідження для зручності поділено на три частини за заявленими темами, а терміни розміщено в алфавітному порядку.

Мистецтвознавча термінологія

Авторські правки – зміни у творі мистецтва, внесені автором через певний проміжок часу після його завершення, з метою уточнення малюнку чи колірного вирішення або відновлення втрачених з часом властивостей фарби.

Авторський варіант – повторення автором власного твору, в якому він, при збереженні сюжету й композиції, не намагається зробити точну копію, а навпаки, може змінювати окремі деталі, розташування другорядних предметів, кольорове рішення, а також формат.

Атрибуція – встановлення автора, місця, часу створення художнього твору. Дане поняття застосовується лише в мистецтвознавстві та в історії матеріальної культури. Атрибуція нерідко пов'язана з експертизою (матеріалознавчою перевіркою); причому на думку деяких дослідників, експертиза має передувати проведенню атрибуції [206, 225]. Атрибуція традиційно базується на стилістичному аналізі та порівнянні з відомими роботами або пам'ятками, прийнятими за еталон для даного майстра або ширше – для кола, часу, напряму і т.п. [206, с. 85]

Експертиза – під цим поняттям зазвичай розуміють дії фахівців, спрямовані на встановлення достовірних, об'єктивних фактів, що мають відношення до предмету зацікавлення. У широкому сенсі під експертизою також розуміють набір знань фахівця, який дозволяє здійснити відповідні дії. [206, с. 10–11]

До переліку завдань експертизи художніх творів належать: встановлення автентичності (чи відповідає твір заявленим часу, місцю створення та автору); визначення питання, чи є твір оригіналом, копією, стилізацією, імітацією, фальсифікатом; «з'ясування стану збереженості, зокрема, наявності пізніших привнесень та переробок; з'ясування відповідності чи невідповідності технології та техніки твору гіпотетичним атрибутивним ознакам; накопичення базових знань про технологію творів мистецтва» [206, с. 11].

Копія – (від лат. *copia* – запас, велика кількість) повторення обраного зразку (*оригіналу*) з метою точного його відтворення. Копія може мати на меті візуальну та навіть матеріальну подібність до оригіналу (підбір максимально подібних матеріалів, з яких виготовлена пам'ятка), втім, ніколи не може вважатися тотожною йому. Навмисне видавання копії за оригінал вважається підробкою. Як зазначає Т. Тимченко: «У копіях, створених з метою навчання, намагаються максимально відтворити колір ґрунту, послідовність шарів, особливості авторської техніки. Копії, які виконано з метою тиражування або комерційною, зазвичай, є спрощеними й відтворюють лише видимий верхній живописний шар, не враховуючи послідовність виконання оригіналу» [206, с. 72].

Оригінал – (від лат. *originalis* – первісний) – те, що є основою для відтворення, копіювання, переробки і т. ін.; первопис, першотвір, взірець» [144, с. 133].

Пізнi реставраційні втручання – неавторські втручання в матеріальну структуру пам'ятки через певний проміжок часу після її створення з метою поліпшення її зовнішнього вигляду або відновлення втрачених якостей.

Співавторство – це наявність в межах одного художнього твору (а саме художньої його частини, що не включає підготовчі технологічні процеси) авторських ознак (особливостей малюнку, живописної манери, індивідуального почерку тощо), характерних для двох чи більше виконавців.

Термінологія, що стосується техніки та технології станкового живопису

Авторська манера – особливості процесу роботи над твором, послідовність та добре помітні особливості застосування обраних (живописних, графічних тощо) методів та технік.

Живописний почерк – найбільш індивідуальні та специфічні риси техніки живопису того чи іншого майстра. Живописний почерк не усвідомлюється автором і виявляється на глибинному психофізичному рівні [206, с. 60].

Основна відмінність манери від живописного почерку полягає у тому, що ознаки манери є добре помітними, *«тому працювати «у манері» іншого автора цілком можливо. Однак мимовільно художник виявлятиме власний живописний почерк, і тому при порівнянні з еталонними роботами будуть спостерігатися суттєві відмінності»* [206, с. 60].

Кінетика мазку (від грецького kinetikos – той, що приводить в рух) – у живописних творах – особлива структура живописного мазку, його графічний відбиток, що передає особливості манери митця, живописної школи, яку він засвоїв, та, найголовніше, – темперамент та характер автора, що неможливо підробити. Аналіз кінетики мазка – важлива складова в атрибуції живопису.

Лесування (від нім. *Lasierung* – глазур), глизаль чи глейз (від англ. *Glaze* – глазур, глянець) – техніка в живописі, при якій шляхом нанесення напівпрозорих фарб на основний фарбовий шар (основний пропис) чи ґрунт отримують ефекти поглиблення та збагачення тону нижнього шару. Протилежність – *пастозний живопис*.

Пастозний (корпусний) живопис – (від іт. *pastoso* – тістоподібний) – техніка живопису щільними, непрозорими, покривними шарами фарби. При роботі в цій техніці мазки фарби зазвичай створюють рельєфну поверхню (синонім: корпусний живопис). Протилежність – *техніка лесування*.

Фактура живопису – (від лат. *factura* – оброблення, побудова, вигляд, від *facio* робити [44, с. 66]) визначається, за О. Рибніковим, як «видима поверхнева побудова картини, залежно від сукупності всіх її технічних матеріалів, як-от полотна, ґрунту, фарб, лаку (...). Фактура є певною технічною, постійною, світловою ознакою класичної картини» [206, с. 58].

Реставраційна термінологія

Реставрація – міждисциплінарний вид діяльності, який перебуває в постійному розвитку. Разом з усвідомленням важливості наукового підходу в реставраційній практиці, виникає розуміння необхідності формування її теоретичної складової. Адже зовсім недавно реставрація сприймалась виключно як практична діяльність. Різноманітність теоретичного обґрунтування робить неможливим забезпечення основної функції реставрації (збереження пам'яток культури та їх вивчення) й повертають реставрацію до архаїчного, стихійного, нерегульованого процесу, що суперечить сучасним завданням.

В своєму дослідженні ми використовуємо реставраційні термінологічні поняття, розроблені реставраторами-дослідниками В. Цитовичем [224] та Т. Тимченко [201] в статтях, що є проектом термінологічного словника, а також статтю Т. Тимченко «*Термінологічні варіації як відображення парадигми реставраційної діяльності*» [208].

Автентичність – за визначенням В. Белозерової, центральна категорія ціннісних критеріїв наукової реставрації, означає авторську константну визначеність пам'ятки, що забезпечує її тотожність самій собі у часі. [224, с. 133–134].

Видалення – різновид розкриття, коли той чи інший неавторський (пізній) елемент вилучається повністю [201, с. 140].

Втрата – відсутній внаслідок руйнації фрагмент одного або кількох шарів [201, с. 140].

Втручання – будь-які дії, наслідком яких є зміни фізичного стану та зовнішнього вигляду пам'ятки. Основні історичні види В. у пам'ятку – дії з її пристосування та поновлення (зміна розмірів або формату, змісту або функції) [224, с. 134].

Ґрунт – 1.(авторський) Тонкий шар спеціальної суміші, що наноситься на поверхню *основи* твору з метою надання їй певних технологічних властивостей. 2.(реставраційний) – суміш як правило (крейди та клею), якою заповнюють втрати авторського [201, с. 140].

Консервація – забезпечення оптимальної фізичної збереженості пам'ятки, з урахуванням можливих консерваційних дій у майбутньому [224, с. 135].

Основа (твору живопису) – нижній шар пам'ятки (полотна, дерева, металу, картону та ін.), що несе на собі послідовно накладені всі інші шари – проклейки, ґрунту, фарби, покриття [201, с. 144].

Реставрація – (від лат. *restauratio*) сучасна наукова дисципліна в системі охорони пам'яток культури пов'язана з безпосереднім втручанням в їх матеріальну структуру. Завданням Р. є: 1) Забезпечення оптимальної міри збереженості пам'ятки (консервація); 2) звільнення (вибіркове або повне) пам'ятки від неавторських (історичних) елементів і нашарувань (розкриття); а також 3) забезпечення мінімально достатньої міри естетичної реінтеграції пам'ятки, яка дає можливість сприймання глядачем (у випадку наявності її вираженої естетичної функції) [224, с. 136–137].

Реставраційний метод дослідження – це неруйнівний метод дослідження вузького спрямування, що застосовується професійними реставраторами в дослідженнях творів мистецтва, являє собою безпосередньо візуальні дослідження (натурні) та фотофіксацію. Р.М.Д. має векторну та превентивну функції, тобто допомагає правильно визначити подальший план дій, і тим саме запобігає зайвому невинновданому втручанням в історичні шари пам'ятки.

Поновлення – 1. У давнину – реставрація в цілому (в іконописному середовищі). З часом (приблизно з 1920-х років) термін набуває негативного відтінку для позначення непрофесійних втручань. 2. Записи [201, с. 142]. В даному дослідженні застосовується розрізнення на *типи*: за часовим проміжком між створенням оригінального (першого) зображення та виконанням правок; за виконавцем: авторські та неавторські; за метою: доопрацювання (покращення) створеного попередньо зображення або відновлення втраченого вигляду або частин (реставраційні).

Потемніння – 1. Процес зменшення прозорості *покриття захисного*, а також послаблення світлосили фарб унаслідок технологічних вад або

зовнішніх впливів. 2. Зміни з часом у тоні й кольорі реставраційних тонувань [201, с. 144].

Покривний шар (покриття захисне) – верхній (завершальний) шар у структурі твору живопису, що наноситься автором на просохлий фарбовий шар з метою захисту його від зовнішнього середовища [201, с. 144].

Превентивна консервація – вид консервації, що включає профілактичні заходи спрямовані на запобігання руйнування пам'ятки та забезпеченням необхідних умов для її зберігання чи експонування.

Розкладання – процес деструкції у лаковому покритті чи в'язиві фарб, що призводить до їх помутніння або побіління [201, с. 144].

Фарбовий шар – основний матеріальний складник художнього образу й історичної інформації про пам'ятку, носій зображення твору живопису, що являє собою сполучення фарб і залишків розріджувачів [201, с. 147].

Стан збереженості пам'ятки – 1. Міра неушкодженості (ушкодженості) автентичної (первинної, авторської) частини твору. 2. У більш широкому значенні – відсутність або наявність активних руйнувань пам'ятки як агрегату, створеного автентичними та різночасовими історичними частинами пам'ятки [224, с. 135].

ДОДАТОК Г

**Список публікацій за темою дисертації та відомості щодо апробації
результатів дослідження**

Публікації у наукових фахових виданнях України за темою дисертації:

1. Шашкова А. О. Живописна техніка ікон І. С. Їжакевича «Спас на престолі» та «Богоматір з немовлям» (Покровська церква на Пріорці). Проблема авторських та неавторських поновлень. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2019. № 28. С. 170–179.

2. Шашкова А. О. Типологія авторських правок в іконах церкви Покрови на Пріорці (у період творчості І. С. Їжакевича 1943–1945 рр.). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. №. 16(2). С. 122–134.

3. Шашкова А. О. Проблематика атрибуції ікон І. С. Їжакевича «Євангелісти» (Церква Покрови Пресвятої Богородиці, Пріорка м. Київ). *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2020. №34(Т. 5). С. 70–81.

Публікації у міжнародних наукових виданнях Європейського Союзу за темою дисертації:

4. Шашкова А. О. Особливості іконописної манери І. Їжакевича середини ХХ століття на прикладі ікони «Святий Трифон». *Грааль науки* : наук. зб. за матер. І Міжнародної наук.-практ. конференції «An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary». (Вінниця, UKR - Відень, AUT, 19 лютого 2021 р.). 2021. № 1. С. 505–515.

5. Шашкова А. О. Особливості живописної манери І. Їжакевича в період творчості 1940–1950-х років. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Люблін, 2021. № 3(39). С. 74–85.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено на 6 конференціях:

1. Шашкова А. О. Атрибуція та техніко-технологічні особливості ікони «Покрова Пресвятої Богородиці» з діючого Покровського храму на Куренівці. *П'яті платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2018. С. 32–33.

2. Шашкова А. О. Типи поновлень та авторських правок в іконах Покровського храму на Пріорці (за результатами досліджень за допомогою макрофотозйомки). *Шості платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2019. С. 50–51.

3. Шашкова А. О. Ікона Святий Трифон як зразок еталонного живопису І. С. Їжакевича церкви Покрова на Пріорці. *Сьомі платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2020. С. 55–56.

4. Шашкова А. О. Реставраційний метод дослідження та його застосування для вивчення іконопису в умовах діючих храмів. *Integration of new knowledge, research and innovation across Europe*: наук. доп. І Міжнар. наук. – практ. конф. Київ: ДУТ, 2020. С. 189–191.

5. Шашкова А. О. До питання атрибуції ікон жертovníка Церкви Покрова Пресвятої Богородиці. (Пріорка, м. Київ). *Восьмі платонівські читання пам'яті академіка П. Білецького*: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ: Людмила, 2021. С. 53–54.