

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

Факультет теорії та історії мистецтва

Кафедра теорії та історії мистецтва

**КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА  
освітнього рівня «бакалавр»**

на тему: **Розвиток сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві  
XVII-XVIII ст.**

**Виконала:** студентка V курсу бакалаврату,  
групи ЗТІМ, заочна форма навчання  
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
освітньо-наукової програми  
«Мистецтвознавство. Теорія та історія  
мистецтва»

**ДЕРЕВСЬКА ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА**

**Керівник:** ст. викладач, кандидат  
мистецтвознавства

**ОВЧАРЕНКО ОЛЕКСІЙ ІЛЛІЧ**

**Рецензент:** доцент, кандидат  
мистецтвознавства

**МАЗУР ВІКТОРІЯ ПАВЛІВНА**

**Київ - 2023**

**Анотація.** У роботі розглянуто розвиток іконографії Апокаліпсису в українському мистецтві XVII-XVIII ст. завдяки запозиченню сюжетів в першу чергу з реформаційних іконографічних джерел. Зображення стали більш оповідними, відповідними біблійному тексту, не розрахованими на поклоніння. Після цикл гравюр Прокопія (1646-1662) з'явився цілий ряд творів – стінописи, ікони, друкована графіка, декоративно-прикладне сакральне мистецтво, що зверталися до теми Апокаліпсису. Актуальність визначена відсутністю повних досліджень сюжету в українському мистецтві. Мета роботи - описати і узагальнити джерела та тенденції генезису іконографії Апокаліпсису у вказаний період як частину загальноєвропейського художнього і релігійного процесу, показати його міжконфесійне підґрунтя та заснованість на лютеранській іконографії. Основними методами в роботі були діалектичний та міждисциплінарний підходи, іконографічний аналіз із застосуванням елементів формально-стилістичного аналізу. Результат роботи – формування хронологічної картини розвитку сюжету, визначення іконографічних джерел, формулювання гіпотез для подальших досліджень.

**Abstract.** Introduction of the Reformation iconography into Ukrainian art of the XVII-XVIII centuries resulted in the development of new imagery plots for illustrating Apocalypse. Images showed more Bible narrative and became less devotional. Starting from Master Prokopii's series of Apocalypse (1646-1662), the Apocalypse theme was introduced into Ukrainian art in different forms: church wall paintings, icons, prints, objects of decorative arts. Novelty of the work is based on lack of profound researches of the plot. The aim of the research was to describe the chronology of the subject, its features and tendencies as a part of the European-wide process, to show multi-confessional environment and Lutheran imagery basis. The research methods included dialectic interdisciplinary approach, iconography and formal stylistics analysis. The research resulted in forming a chronological description of the Apocalypse plot development, tracing iconographic sources and proposing the hypothesis for further research.

## Зміст

|   |    |
|---|----|
| Вступ.....  | 5  |
| Розділ 1. Зображення сюжетів Апокаліпсису в українському мистецтві<br>2-ї пол. XVII ст. ....  | 9  |
| 1.1. Цикл «Апокаліпсису» гравера Прокопія та його значення для<br>українського мистецтва .....  | 9  |
| 1.2. Сюжети Апокаліпсису в церкві св. Юра в Дрогобичі (1678) .....  | 12 |
| 1.3. Зображення сцени з Апокаліпсису у стінописі церкви св. Трійці на<br>Сихові у Львові (1683) .....                                 | 16 |
| Розділ 2. Зображення сюжетів Апокаліпсису в українському мистецтві<br>XVIII – поч. XIXст. ....  | 22 |
| 2.1. Гравюри Н. Зубрицького і М. Синицького до Нового Заповіту<br>Чернігівської друкарні Іллінського Троїцького монастиря (1717) .... | 22 |
| 2.2. Гравюра Г. Левицького до «Апостола» (1738).....  | 51 |
| 2.3. Сюжети Апокаліпсису в Києво-Печерській лаврі.....  | 53 |
| 2.4. Зображення Апокаліпсису в Софійському соборі.....  | 60 |
| 2.5. Зображення Апокаліпсису в Андріївській церкві .....  | 65 |
| 2.6. Зображення Апокаліпсису у провінційних церквах.....  | 66 |
| 2.7. Апокаліпсис в монументальному живописі західноєвропейської традиції<br>у Львові XVIII ст. ....                                   | 68 |
| 2.8. Розписи Спасо-Преображенської Трапезної церкви Видубицького<br>монастиря .....   | 70 |
| Розділ 3. Ілюстрації до Апокаліпсису як основа для формування нових<br>іконографічних типів в українському мистецтві XVII-XIX ст..... | 73 |
| 3.1. Іконографія Апокаліптичної Богородиці .....  | 73 |
| 3.2. Іконографічний тип св. Івана Богослова на Патмосі .....  | 77 |
| 3.3. Іконографічне зображення Церкви Войовничої .....   | 80 |
| 3.4. Іконографія Всіх Святих.....   | 82 |
| Висновки .....  | 84 |



|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Список використаної літератури..... | 87 |
| Додаток. Ілюстрації .....           | 99 |

## Вступ

Предметом нашого дослідження упродовж останніх років є виникнення художньої традиції зображення Апокаліпсису як в західноєвропейському мистецтві, результатом чого стала наша курсова робота 2020-2021 рр. [17], так і власне в українському образотворчому мистецтві, на прикладі серії дереворитів гравера Прокопія 1646-1662 рр., результатом чого стала наша курсова робота 2021-2022 рр. [18], а також подальший розвиток зображення цього сюжету на наших теренах. Цікавою особливістю цієї теми є взаємне проникнення і змішування західних (як католицьких, так і протестантських) та східних (як православних, так і греко-католицьких) художніх та іконографічних традицій. Поява і популярність цього сюжету як цілісного комплексу зображень є безпосереднім проявом впливу загальноєвропейських реформаційних і постреформаційних явищ, які стимулювали постійний процес міжконфесійного запозичення іконографії, в результаті чого сформувалася оригінальне іконографічне розмаїття українського сакрального мистецтва, тому в ширшому сенсі об'єктом дослідження є вплив Реформації на українське мистецтво.

Як окрему тему ілюстрації до Апокаліпсису в українському мистецтві послідовно не досліджували, хоча роботи гравера Прокопія згадувалися в класичних довідкових працях Д. Ровинського [59], [42], П. Попова [57] тощо. Згадував приклади мистецького відображення теми Апокаліпсису в Україні в своїх творах П. Жолтовський [23]. Аналіз апокаліптичних сюжетів на українських хоругвах подано у монографії Р. Косів [39]. Невеликий, проте дуже важливий аналіз теми Апокаліпсису в українському мистецтві XVII ст. та зокрема стінопису з апокаліптичними сюжетами 1678 р. церкви св. Юра в Дрогобичі надано у праці Л. Міляєвої із співавторами [48], де згадуються і гравюри Прокопія. Важливо додати, що вплив Реформації на українське мистецтво як об'єкт нашого дослідження було свого часу схвалено Л. Міляєвою, яка в багатьох своїх текстах визначала важливість цієї теми, нею ж і було запропоновано нам ґрунтовно дослідити серію Апокаліпсису Прокопія.

В 2021 р., вже у процесі нашої роботи над дослідженням, вийшла публікація С. Оляніної [53], яке в першу чергу розглядає Апокаліпсис як нереалізований проект митрополита П. Могили, із аналізом здебільшого есхатологічного аспекту підготовки видання Апокаліпсису. Деякі аспекти згаданої статті потребують уточнення, це зокрема конкретні західноєвропейські іконографічні прототипи та обґрунтування їх авторства. Восени 2022 р. ми представили доповідь щодо іконографічних прототипів гравюр до Апокаліпсису Прокопія на 10-х Платонівських читаннях НАОМА. Тези доповіді опубліковані у збірнику Платонівських читань [19], також планується підготувати більш розгорнуту публікацію.

Продовжуючи попередні дослідження, в рамках підготовки дипломної роботи ми займалися вивченням, аналізом, систематизацією і порівнянням різних зразків українського мистецтва, що ілюструють сюжет Апокаліпсису. *Структура нашого дослідження* наступна. В 1 розділ цієї роботи включений стислий підсумок наших попередніх досліджень про цикл «Апокаліпсису» гравера Прокопія (1646-1662), розглянуті згадані вище розписи із сюжетами 1678 р. церкви св. Юра в Дрогобичі, а також використання цієї теми в стінописах церкви св. Трійці на Сихові у Львові (1683).

Важливою частиною розділу 2 нашого дослідження є детальне вивчення циклу гравюр Никодима Зубрицького, а також Макарія Синицького, до Нового Заповіту Чернігівської друкарні Іллінського Троїцького монастиря (1717). Також в цьому розділі розглядаються розписи Спасо-Преображенської Трапезної церкви Видубицького монастиря (1696-1701), поновлені пізнішим живописом ХІХ ст. Значний інтерес становлять гравюри Г. Левицького до «Апостола» (1738). Іншою частиною 2 розділу дипломної роботи є вивчення і узагальнення інформації про розписи ХVІІІ ст. на тему Апокаліпсису в Києво-Печерській лаврі (Троїцька надбрамна церква, Успенський собор), Софійському соборі, Андріївській церкві тощо.

Розвиток сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві проявився як в окремих роботах видатних майстрів (як В. Боровиковський), так і в установленні нових іконографічних типів, пов'язаних із зображенням Апокаліпсису. Серед них ми виділяємо такі іконографічні образи, як Апокаліптична Богородиця, св. Іван Богослов на Патмосі, Церква Войовнича, Собор всіх святих. В розділі 3 цієї роботи узагальнені наші міркування з приводу формування і розвитку цих типів в українському образотворчому мистецтві.

*Актуальність цього дослідження* полягає в цілісному узагальненні матеріалу досі недостатньо вивченої теми (це стосується як хронологічного розвитку сюжету в українському мистецтві, так і розвитку іконографії). Також актуальність дослідження полягає у визначенні іконографічних зразків ряду зображень сюжетів Апокаліпсису, творчо опрацьованих українськими митцями. Ще одним актуальним аспектом дослідження є демонстрація прикладів впливу Реформації на розвиток українського мистецтва. Нарешті, в роботі висунуто декілька мистецтвознавчих гіпотез, кожна з яких потребує окремого дослідження і може пролити світло на невідомі раніше факти історії українського мистецтва.

*Метою роботи* є аналіз особливостей іконографії Апокаліпсису в українському мистецтві після гравера Прокопія. *Завданням дослідження* є охарактеризувати і описати зразки зображень Апокаліпсису в українському мистецтві, з'ясувати ступінь впливу західних іконографічних джерел на художню творчість та уточнити ці джерела, прослідкувати тогочасні іконографічні тенденції та формування іконографічних типів зображення апокаліптичних сюжетів в українському мистецтві, зробити можливі узагальнення та категоризацію. *Об'єктом дослідження* є вплив Реформації на українське мистецтво. *Предметом дослідження* є розвиток сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві, *хронологічною межею дослідження* є період з 2 пол. XVII ст. до перших десятиліть XIX ст.

*Основними підходами* при написанні дипломної роботи були діалектичний та міждисциплінарний підходи. *Основним мистецтвознавчим методом дослідження* був іконографічний аналіз, із застосуванням елементів формально-стилістичного аналізу. *Наукова новизна одержаних результатів* полягає у формуванні вперше цілісної картини розвитку сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві XVII - XIX ст., а також цілому ряді проміжних науково нових результатів, викладених в тексті роботи та висновках. *Практичне значення одержаних результатів* полягає у можливості позбутися «білих плям» у цілому ряді питань українського мистецтва, а також у потенційній можливості візуальної гіпотетичної реконструкції на основі систематизації даних дослідження втрачених раніше пам'яток сакрального мистецтва. *Апробацією теми* є ряд наших публікацій, як наукових, так і науково-популярних, наведених у списку літератури, а також участь (як гостьова, так і в якості учасника) в ряді фахових наукових конференцій, а саме: Платонівські читання 2022 (учасник), Таранушенківські читання 2023 (учасник), міжнародна наукова конференція у Музеї Варшавської Архідієцезії «Культурна спадщина Східної України» (гість).

## Розділ I. Зображення сюжетів Апокаліпсису в українському мистецтві

### 2-ї пол. XVII ст.

#### 1.1. Цикл «Апокаліпсису» гравера Прокопія та його значення для українського мистецтва

Київський гравер Прокопій, спершу диякон, а потім ієрей Києво-Печерської лаври, створив свою найвідомішу роботу, цикл ілюстрацій до т. зв. Лицьового Апокаліпсису, у 1646-1662 рр. Ці 24 окремі гравюри-дереворізи, створені по типу європейських блочних книг, стали першим цілісним циклом ілюстрацій до Апокаліпсису в українському мистецтві. Цикл гравюр Прокопія до Апокаліпсису каталогізований Д. Ровінським [59], [42].

Проект, очевидно, замислювався митрополитом Петром Могилою як цілісний цикл біблійних ілюстрацій з коментарями (разом із гравюрами, створюваними гравером Іллею до Лицьової Біблії). З невідомих причин ілюстровані Біблія гравера Іллі та Апокаліпсис гравера Прокопія не були видані. Причиною цього могла бути смерть П.Могили, доба Руїни. Сам Петро Могила був цікавою постаттю, яка належала кільком світам: духовному - і світському шляхетському, європейському, а це його зв'язки в Речі Посполитій, Молдавському князівстві, - і українському. Грунтовний аналіз впливу митрополита П.Могили на художню українську культуру зроблений Л.С.Міляєвою [47], яка вважає, що саме реформаторські ідеї Могили в царині української освіти, мистецтва, культури змінювали час, і після його смерті обережні консервативні діячі вже не хотіли нововведень [47, с. 169]. С.Оляніна показує у своїй роботі, що саме з догматичних міркувань наступники Петра Могили зупинили цей його видавничий проект [53].

Потребувало уточнення питання безпосередніх іконографічних джерел гравюр Прокопія, що ми зробили у [18], де ми описали всі 24 гравюри циклу та розглянули їх можливі іконографічні прототипи. В цілому всі українські дослідники, що досліджували питання іконографічних зразків, мають рацію, проте оминають окремі важливі деталі. Як ми показали раніше [17], цикл

гравюр до Апокаліпсису А. Дюрера, увібравши в собі попередній багатостолітній досвід європейської ілюстрації Апокаліпсису, став класикою. На композиційні схеми Дюрера спиралися митці після нього. Проте художники і гравери, що співпрацювали з отцем Реформації М. Лютером, доводили ілюстрації сюжету до більш точної, ніж у Дюрера, відповідності тексту Об'явлення Івана Богослова, бо такою була принципова позиція і вимога М. Лютера. Видання Біблії М. Лютера ілюстрували багато художників, тому помилково називати автором ілюстрацій у всіх випадках Лукаса Кранаха Старшого, автора перших ілюстрацій починаючи з 1522 р. Деякі дослідники вживають формулювання "художники кола Лукаса Кранаха Ст." З огляду на інтенсивний розвиток видання Біблії в Німеччині і навколишніх країнах в постреформаційні часи (один Ганс Люффт у Віттенберзі видав 100 тис. копій!), враховуючи те, що старі кліше видавці продавали колегам в інші країни, як ми це показали [18], зрозуміло, що ця видавнича діяльність потребувала багато художників в різних містах.

Апокаліпсис ілюструвався як вертикальними, так і горизонтальними сюжетними композиціями, і при визначенні іконографічних джерел це слід враховувати. Європою (країни Центральної і Східної Європи, Голандія, Україна, Росія) розповсюджувалися саме іконографічні схеми Лютера (затвержені персонально ним самим), втілені у горизонтальних композиціях Майстра MS, вперше вміщених у Біблії Люффта 1534 р., а потім повторювані в багатьох віттенберзьких виданнях (перевиданнях), включаючи Біблію 1545 р., яку наші дослідники часто згадуть як окреме видання, хоча зображення там були ідентичні. Теми віттенберзьких видань Люффта з гравюрами Майстра MS ми торкалися в попередньому дослідженні [18]. Саме ці зразки стали прототипами і для гравюр Прокопія, що ми показали [19] на прикладі однієї з гравюр циклу «*И дана ми бысть трость...*» (Вимірювання Храму) (Рис. 1), (Рис. 2). Гравер очевидно користувався також іншими джерелами, передусім Біблією Піскатора [97] (Рис. 4), гравюри якої, втім, також являють собою перероблені і творчо доповнені різними художниками композиції

Майстра MS з лютеранською іконографією, як от гравюра з цим сюжетом Зебальда Бегама для франкфуртського Апокаліпсису Крістіана Егенольфа [85], що видавався з 1539 по 1558 рр. (Рис. 3).

Значення циклу Апокаліпсису гравера Прокопія для українського мистецтва визначається декількома аспектами. Гравер Прокопій першим створив саме цілісну серію зображень до Апокаліпсису у вітчизняному мистецтві (до нього в іконах, мініатюрах, гравюрах тощо використовувалися окремі елементи чи сюжети Апокаліпсису). Як частина грандіозного замислу митрополита П. Могили - створення повністю ілюстрованої Біблії – серія Апокаліпсису, хоч і не була опублікована в задуманому вигляді, проте була відомою, використовувалася і цим дала певний поштовх розвитку цього сюжету в українському мистецтві. Художні особливості цього циклу свідчать про проникнення протестантської (в першу чергу лютеранської) іконографії в українське мистецтво, тим самим про важливий вплив Реформації на нього, що проявилось у сюжетності, оповідності, детальній відповідності біблійному тексту. Аналіз гравюр Прокопія також свідчить про знайомство київських митців та їх замовників, а це інтелектуальна і духовна еліта українського суспільства XVII ст., одразу із багатьма зразками європейського мистецтва. Композиційні схеми та художні деталі гравюр свідчать не тільки про безпосереднє запозичення, але й про творче переосмислення Прокопієм західних зразків, а в окремих випадках і про прямий прояв в його роботах української художньої традиції.



## 1.2. Сюжети Апокаліпсису в церкві св. Юра в Дрогобичі (1678)

Одними з найстаріших відомих зображень на тему Апокаліпсису в українському мистецтві 2-ї пол. XVII ст. є стінописи в церкві св. Юра у Дрогобичі. Детально монументальний розпис церкви св. Юра дослідила Л. Міляєва разом із своїми співавторами, реставраторами О. Рішняком та О. Садовою. Унікально багатий монументальний живопис церкви св. Юра створений поетапно - у 1659-1666 рр., у 1678 р., у 1691 р. та у 1714 р.

У вівсянику наві храму розміщені 3 зображення сюжетів з Апокаліпсису, що були написані в 1678 р.

Північно-східна грань вівсяника наві ілюструє сюжет Розділу 12 Об'явлення і зображує Жінку, зодягнену в сонце (рис. 5). Мистецтвознавчий аналіз стінопису наводить Л. Міляєва [48, с. 112], ми ж відзначимо буквальну відповідність зображення тексту Апокаліпсису: «І з'явилась на небі велика ознака: Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяті зір» (Об'явл. 12:1), «І з'явилась інша ознака на небі, — ось змії червоноогняній, великий, що мав сім голів та десять рогів, а на його головах сім вінців. Його хвіст змів третину зір із неба та й кинув додолу. І змії стояв перед жінкою, що мала вродити, щоб з'їсти дитину її, коли вродить. І дитину вродила вона чоловічої статі, що всі народи має пасти залізним жезлом. І дитина її була взята до Бога, і до престолу Його» (Об'явл. 12:3-5), «І сталась на небі війна: Михаїл та його ангели вчинили зо змієм війну» (Об'явл. 12:7) [11, с. 1512]. Ми справді спостерігаємо Жінку із німбом з зірок та сяйвом у формі мандорли навколо фігури. Жінка стоїть на півмісяці, перед нею семиголовий змії з вінцями на головах та довжелезним хвостом, що сягає небес, а навколо хвоста проглядаються зірки. Вже народжена дитина, що має пасти народи (Ісус Христос – Добрий Пастир) летить до Бога (Саваота), що знаходиться в небесах (на престолі). Ми бачимо дуже детальну відповідність тексту Апокаліпсису, типову для лютеранської іконографії. Л. Міляєва вважає, що автор розпису міг бути знайомим із відповідною гравюрою Прокопія (Рис. 6), проте найбільшу схожість цей розпис демонструє із

відповідною гравюрою (Рис. 7) з видання Біблії Лютера 1563 р. у Франкфурті [48, с. 111-112]. Цю Біблію друкували починаючи з 1561 р. видавці Давид Цопфель та Йоганн Раш [96]. Цей фрагмент стінопису виконаний за гравюрою Віргіля Золіса (або його майстерні). Віргіль Золіс створював свою серію гравюр до Апокаліпсису починаючи з 1553. Ці гравюри видавалися як окремими ілюстрованими альбомами, так і як ілюстрації до Біблій. Він додав італійські мотиви (арабески, гротески) в орнаментальні рамки, проте зберіг композиційно традиційну іконографію Біблії Лютера, подану Майстром MS в Біблії 1534 р. (Рис. 8). На стінописі композиція дещо змінена, вона все ж таки більше вертикальна (у Золіса, як і у Майстра MS, горизонтальна). Існує тим часом гравюра, яка також може бути безпосереднім зразком стінопису з Жінкою, зодягненою в сонце, з церкви св. Юра в Дрогобичі. Це робота маловідомого у нас фламандського майстра Герарда ван Гронінгена<sup>1</sup> «Поява апокаліптичної жінки і семиголового дракона» (Рис. 13). Треба зауважити, що аналіз гравюр власне Герарда ван Гронінгена дає нам підстави зробити висновок про те, що він сам міг спиратися на Золіса, хоча загалом дослідники вважають, що одні його роботи наслідують Дюрера, а інші незалежні [92, с. 127-128], [86, с. 180]. Наостанок при розгляді дрогобицького стінопису хочеться також відзначити наявність традиційного для українського мистецтва, як пише О. Шевлюга [78, с. 100], уквітчаного позему: тут цей художній прийом реалізований кількома делікатними стеблинками.

На східній грані восьмерика нави церкви св. Юра у Дрогобичі зображений сюжет Попечатання Божих рабів (Об'явл. 7:1-9) (Рис. 9). Художні особливості розпису подала Л. Міляєва [48, с. 112]. Ми також можемо спостерігати в цьому сюжеті буквальну відповідність біблійному тексту, запозичену з лютеранської іконографії: зображення «чотирьох анголів, що

---

<sup>1</sup> Зустрічаються варіанти написання його імені як Gerard van Groeningen, Gerardum Groeninghen, Gerard P. Groenning, Gerrit van Groenwegen, Gerardo Gruningen, Gerard van Groeningen  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG29892?id=BIOG29892&page=2#page-top>

стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітри» (Об'явл. 7:1), фігуру «іншого ангола, що від схід сонця виходив, і мав печатку Бога Живого» (Об'явл. 7:2), цей ангел покладає печатки на рабів Божих (Об'явл. 7:3-8). Нарешті, «натовп великий, що ... стояв перед престолом і перед Агнцем, зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття» (Об'явл. 7:9) [11, с. 1507-1508]. Л. Міляєва зауважує [48, с. 111], що композиція дещо нагадує гравюру Прокопія (Рис. 10), проте за безпосередній зразок взято гравюру з попечатанням обраних (Рис. 11) з Франкфуртської Біблії Лютера [96]. Оскільки, як ми вже згадували, Віргіль Золіс наслідував композиції Майстра MS, то робота дрогобицького художника повторює більшість його композиційних прийомів в гравюрі Попечатання обраних (Рис. 12) і саме тому нагадує і роботу Прокопія. Знову можна припустити, що дрогобицький художник ймовірно надихався також аналогічною роботою згаданого Герарда ван Гронінгена «Чотири ангели стримують чотири вітри» (Рис. 14).

На південно-східній грані восьмерика нави церкви св. Юра у Дрогобичі розміщене зображення Царя Слави серед битви (Рис. 15). До цього ж сюжету відносяться такі назви, як Явлення Ісуса Христа, Цар над Царями, Христос Войовничий, Церква Войовнича. Це ілюстрація до 19 Розділу Апокаліпсису. Хотілося б наголосити, як точно дрогобицький майстер передає текст Об'явлення: «І ось білий кінь, а Той, Хто на ньому сидів, зветься Вірний і Правдивий, і Він праведно судить і воює» (Об'явл. 19:11), «на голові Його — багато вінців» (Об'явл. 19:12), «І зодягнений був Він у шату, покрáшену кров'ю» (Об'явл. 19:13), «А військá небесні, зодягнені в білий та чистий вісón, їхали вслід за Ним на білих кóнях. А з Його уст виходив гострий меч, щоб ним бити народи» (Об'явл. 19:14-15), «І Він має на шаті й на стéгнах Своїх написане ймення: „Цар над царями, і Господь над панами“» (Об'явл. 19:16) [11, с. 1519]. Мистецтвознавчий аналіз стінопису подано Л. Міляєвою [48, с. 111-112]. Вона ж вказує, що витoki цієї композиції присутні в А. Дюрера, але безпосереднім іконографічним зразком є гравюра з Франкфуртської Біблії Лютера (Рис. 16). На нашу думку, твердження про

запозичення в Дюрера дискусійне. Фрагмент із Царем-вершником з мечем є у Дюрера на гравюрі «Вавилонська блудниця» (Рис. 17). Дюрер стискав декілька сюжетів Об'явлення в одне зображення. Дюрер також не відзначався точністю у переданні біблійного тексту. Зокрема, на фрагменті дюрерівської гравюри (Рис. 18) можна побачити, що меч у царя в руці, а не виходить з вуст, вінців на голові не видно, як і напису на шатах і стегнах. Натомість у Віргіля Золіса, як і у Майстра MS (Рис. 19), меч виходить з вуст, головний убор на голові складається з вінців у кілька рядів, і у Майстра MS (приміром, в Біблії 1541 р.) одяг царя в плямах, що можна трактувати як «шату, покрашену кров'ю». Саме таку буквальну передачу тексту ми бачимо і у дрогобицького митця. На жаль, аналогічної гравюри у фламандця ван Гронінгена нам не вдалося відшукати (нам невідомо, чи така існує взагалі), щоб додатково проаналізувати шляхи запозичення іконографії.

Крім розписів восьмерика, в церкві св. Юра в Дрогобичі є стінопис із зображенням Церкви Войовничої (Об'явл. 19:11-15) на західній стіні галереї, біля входу у каплицю Введення Прсв. Богородиці до храму, яка розташована на емпорі (над бабинцем). Хронологічно він відноситься вже до початку XVIII ст.: створений у 1714 р. за датуванням Л. Міляєвої [48, с. 116] або між 1714 та 1718 рр. за датуванням Р. Косів [39, с. 127]. Збереглася також унікальна хоругва 1718 р., яка походить з церкви св. Юра в Дрогобичі і містить розгорнутий складний алегоричний сюжет, що також базується на сюжеті з Апокаліпсису (Об'явл. 19:11-15), проте розширеному і доповненому. Вважаємо за доцільне розглянути вказаний стінопис та хоругву окремо, у розділі 3, присвяченому формуванню нових іконографічних схем, що базуються на зображеннях Апокаліпсису.

### **1.3. Зображення сцени з Апокаліпсису у стінописах церкви св. Трійці на Сихові у Львові (1683)**

Церква св. Трійці в с. Сихів у Львові (нині район міста Львова) збудована, за наявними даними, у 1654 р. (хоча є припущення про будівництво її у 1600 р.) [15, с. 139]. Розписи храму створені в 1683 р., збереглися частково і були відреставровані в 1994 та 2008 рр. Основним джерелом інформації про стінопис є публікація О. Гордої-Цибко [15], яка брала участь у реставрації. Серед збережених зображень в церкві св. Трійці на Сихові, крім Страстей і Страшного Суду, являє інтерес власне апокаліптичний сюжет – ілюстрація до Розділу 17 Об'явлення, що зображує Вавилонську блудницю: «великої розпусниці, що сидить над багатьма водами. З нею розпусту чинили з'ємні царі, і вином розпусти її впивались мешканці землі. ... І побачив я жінку, що сиділа на червоній звірині, переповненій іменами богозневажними, яка мала сім голів і десять рогів. А жінка була одягнена в порфіру й кармазін, і приоздобрена золотом і дорогоцінним камінням та перлами. У руці своїй мала вона золоту чашу, повну гидоти та нечести розпусти її.» (Об'явл. 17:1-4) [11, с. 1516]. Сцена з блудницею Вавилону розміщена на західному парусі шатра церкви (Рис. 20).

Стислу характеристику зображення наводить О. Горда-Цибко: «Блудницю відтворено в образі гарної дівчини на семиглавому драконі. Із-за дерева виглядають п'ять царів, які здивовано поглядають на неї. Усі персонажі пишно вдягнені, на тлі – мальовничий гірський пейзаж із міською архітектурою» [15, с. 140]. На нашу думку, зображення Вавилонської блудниці має високо індивідуальні риси обличчя (рис. 21), ймовірно, що тут був зображений конкретний жіночий образ, який на момент створення уособлював для автора чи замовника богопротивні якості. Недоброю славою користувалася, приміром, королева Бона Сфорца (1494-1557). Можна висунути гіпотезу, що зображена на стінописі в образі Вавилонської блудниці саме вона. Певна схожість із прижиттєвим зображенням Бони Сфорци (Рис. 22) чи з зображенням королеви часів створення стінопису (Рис. 23) наявна.

Звичайно, що могла бути зображена інша історична особа, сучасниця автора стінопису, чи навіть місцева мешканка. Не виключено, що майбутні дослідження архівних історичних та візуальних джерел проллють світло на це питання.

О. Горда-Цибко, аналізуючи всі стінописи церкв св. Трійці на Сихові, відзначає знайомство художника, що їх створив, із різними іконографічними джерелами, як виданнями Києво-Печерської лаври, так і західноєвропейськими гравюрами [15, с. 143-144]. Зокрема, дослідниця висуває гіпотезу про взяття автором стінописів за зразок гравюру XVI ст., яка наведена в публікації як «гравюра невідомого німецького майстра XVI ст.» [15, с. 142]. Уточнимо, що науковиця, не вказавши автора, наводить гравюру вже згадуваного нами Віргіля Золіса з Франкфурської Біблії Мартіна Лютера (Рис. 24). На користь гіпотези про цей іконографічний прототип свідчать зображення саме п'яти «земних царів», і у Золіса, наявність на зображенні дерева, а також такий серйозний аргумент, як фактично одночасність створення цього стінопису із апокаліптичними стінописами в церкві св. Юра в Дрогобичі (різниця в 5 років), використанням в останній в якості іконографічного прототипу, як вже відзначалося вище, Франкфуртської Біблії та думкою П. Жолтовського про подібність апокаліптичних зображень в церкві св. Трійці на Сихові до зображень у церкві св. Юра в Дрогобичі [23, с. 96]. Втім, деякі деталі на стінописі церкви св. Трійці відмінні: це явне зображення водного простору, яке традиційно присутнє на іконографії Вавилонської блудниці, як-от у А. Дюрера – в правому нижньому куті (Рис. 17) чи у Майстра MS (Рис. 25), гравюри якого, що буквально наслідували догматику Мартіна Лютера із вимогою суворої відповідності тексту Біблії, теж були відомі на наших теренах, як ми вказували вище. Водний (морський) простір фактично був іконографічно усталеним в лютеранській традиції зображення Вавилонської блудниці, тому що «семиголова звірина з моря» (Об'явлення 13:1) [11, с. 1513] і «червона звірина, переповнена іменами богозневажними, яка мала сім голів і десять рогів» (Об'явл. 17:3) [11, с.

1516], на якій їхала верхи Вавилонська блудниця, є догматично однією й тою самою звіриною [8, с. 309]. В стінописі церкви св. Трійці цей водний простір зображений так само в традиційному правому нижньому куті – із вітрильником на ньому (Рис. 20). Ймовірно, водний простір також зображений за спиною блудниці. Це зближує стінопис церкви на Сихові із гравюрою вже згадуваного нами фламандського художника Герарда ван Гронінгена, схожість із гравюрами якого ми відзначали і на розписах церкви св. Юра в Дрогобичі. Схожими є і розворот фігури блудниці (Рис. 26), і силует двох гір за її спиною (Рис. 27). Ми вже згадували, що сам Герард ван Гронінген міг спиратися на Золіса.

Ще одним цікавим напрямком для дослідження зображення сюжету «Вавилонської блудниці» з Троїцької церкви на Сихові є зображення «земних царів». Офіційно Львівська єпархія до 1700 р. була православною. Львівське Успенське ставропігійне братство формально стало унійним лише у 1708 р. Але вже у 1676 р. уперше [84, с. 73-74], [4, с. 57-58], а 1681 р. удруге львівський єпископ Йосиф Шумлянський склав католицьке визнання віри [4, с. 119-120]. Йшов процес переходу в унію не без спротиву консервативної частини парафіян. Важливі аргументи на користь переходу були і в прихильників унії [70, с. 287-291]. Якщо зробити припущення, що замовник чи автор розписів були на момент їх створення противниками унії, то у групі «земних царів», що поклоняються блудниці, цілком ймовірно могли бути зображені їх опоненти. Традиційно християни всіх конфесій розглядають образ Вавилонської блудниці як відступницьку церкву, яка влаштовує гоніння на справжніх християн [73, с. 67], [8, с. 307-308]. В якості «земних царів», що поклоняються Вавилонській блудниці, на стінописі в церкві св. Трійці на Сихові могли бути зображені львівський єпископ Йосиф Шумлянський, перемиський єпископ Інокентій Винницький, архімандрит Унівського монастиря Варлаам Шептицький та ігумен Лиснянського монастиря Сильвестр Тваровський, що 1681 р. у Варшаві у присутності папського нунція прийняли унію [4, с. 119-120]. Ми розшукали не всі потретні

зображення цих історичних постатей, але, приміром, обличчя другого праворуч царя (Рис. 28), на нашу думку, має певну портретну схожість із портретом єпископа Йосифа Шумлянського – очі та набряки під ними, ніч, ніздрі, губи, підборіддя (Рис. 29). Подібним чином можна припустити, що перший праворуч цар є ніхто інший, як король Речі Посполитої (1674-1696) Ян III Собеський. Ян III Собеський був зацікавлений в Унії, з єпископом Шумлянським вони були старі бойові товариши, і саме король пришвидшував процес переходу в унію. На різних прижиттєвих портретах короля його ніс, форма бровей, форма вуха схожі на стінопис у Троїцькій церкві. Приміром, на гравюрі (Рис. 30) Пітера Стефані (він же Пітер Стевенс ван Гунст), виданою Ніколасом Вісхером, яка виконана в 1689р. [93], можна побачити ці характерні ознаки. Крайнім ліворуч персонажем серед «земних царів» може бути архімандрит Варлаам Шептицький: в Національному музеї м. Львова ім. А. Шептицького зберіглася копія його портрета, виконана в 1920-1930хх рр. із старовинного оригіналу художником Дмитром Якимовичем [81]. Цей портрет (Рис. 31) зображує чоловіка із характерним профілем, що нагадує профіль персонажа ліворуч на стінописі Троїцької церкви. Нарешті, «земний цар», зображений в центрі групи, нагадує світлину портрета перемиського єпископа Іннокентія Винницького (Рис. 32), яку подає в своїй книзі про рішення перемиських синодів репресований сталінським режимом єпископ перемиської єпархії Г. Лакота [40, с.6].

У нашому першому дослідженні [17] ми наводили приклад, коли за прямою вказівкою Мартіна Лютера його головні опоненти – папа, римо-католицька церква, імператор - зображувалися із портретною схожістю в ілюстраціях до Апокаліпсису як негативні персонажі. В ілюстрації Майстра MS до Розділу 13 Апокаліпсису (Рис. 34) звірину, що виходить з моря, зустрічає людина на колінах з борідкою, в імператорській короні та нашійному ордені Золотого Руна. Це пряма вказівка на те, що зображено імператора Карла V, як він виглядає на своїх портретах (Рис. 33). Поруч в тій же позі зображено клірика, можливо, кардинала. У зображенні Майстра MS



до Розділу 17 Апокаліпсису (Рис. 25) найближче до Вавилонської блудниці - та сама імператорська фігура з впізнаваними ознаками (корона, борідка, нашійний орден Золотої Руни). Сама блудниця увінчана потрійною короною – папською тіарою, так художник показує, що папа і є Антихрист, віровідступницька церква, антипод істинної Церкви. Додамо, що у нашому попередньому дослідженні ми показали, як православна церква використовувала пропагандистські прийоми лютеран, на прикладі зображення гравером Прокопійем Звірини (Сатани) у папській тіарі в його циклі гравюр до Апокаліпсису [19]. Наша гіпотеза персоналізованого зображення опонентів-уніатів на стінописі в церкві св. Трійці на Сихові у Львові також потребує окремого дослідження, але у випадку, якщо вона правильна, можна казати, що українське сакральне мистецтво систематично запозичало не лише живописні прийоми західноєвропейських художників, не лише лютеранські іконографічні композиції, але й методи лютеранської пропаганди.

Підсумовуючи розгляд матеріалу Розділу I, можна зробити висновки:

1. У другій половині XVII ст. активно залучалися в якості іконографічних зразків західні твори мистецтва, в першу чергу це гравюри, передусім ті, що використовувалися для створення лютеранської книжкової продукції.

2. Особливістю таких зразків і відповідно створюваного в цей період сакрального мистецтва було точне дотримання ілюстрацій біблійному тексту, що можна побачити при аналізі зображень (на нашому прикладі, образів Апокаліпсису).

3. Такі запозичення збагатили українське образотворче мистецтво не тільки новими сюжетами, але і новими мистецькими прийомами.

4. Специфіка доби, з її реформаційними і контрреформаційними явищами, полемікою і суспільними релігійними і політичними протистояннями, знайшла своє вираження у неординарній іконографії, яка доносила до своєї аудиторії не тільки ідеї авторів іконографічних програм,

але й мимоволі, через свої композиції і сюжетні ходи, також і ідеї отців Реформації, і особисті погляди та прихильності авторів живописних ідей/іконографічних програм, тобто йде мова про використання елементів лютеранської пропаганди.

5. Залишені нам у спадок історично-мистецтвознавчі загадки та висунуті у ході дослідження гіпотези варто розглядати за допомогою комплексного міждисциплінарного підходу (історичного, мистецтвознавчого, богословського, соціологічного тощо), із розумінням, що наше суспільство 350 років тому переживало трансформаційні явища, було відкритим для різноманітних впливів і само по собі не було однорідним, що знайшло своє вираження і в мистецтві тієї доби.

## **Розділ II. Зображення сюжетів Апокаліпсису в українському мистецтві**

### **XVIII ст.**

#### **2.1. Гравюри Н. Зубрицького і М. Синицького до Нового Заповіту Чернігівської друкарні Іллінського Троїцького монастиря (1717)**

Якщо окремі сюжети з Апокаліпсису у 2-й пол. XVII ст. після циклу гравера Прокопія ілюструвалися українськими художниками, як ми це показали у розділі I цього дослідження, то повноцінний новий цикл ілюстрацій до Апокаліпсису виник лише в 1717 р. як ілюстрація до книги Об'явлення Івана Богослова у виданні Нового Заповіту друкарні Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря [52]. С. Оляніна, приміром, згадані окремі зображення у розвитку сюжету не враховує і називає чернігівське видання «наступною спробою проілюструвати Апокаліпсис» [53, с. 162]. Історія та іконографічно-художні особливості цього справді важливого циклу зображень сюжету Апокаліпсису варті детального розгляду.

Станом на 1717 р. книгодрук в Чернігові існував (з перервами) вже більше 70 років. Відомо, що в 1646 р. в Чернігові в пересувній друкарні відомого українського православного і греко-католицького церковного діяча, поета, вченого, архімандрита Єлецького монастиря в Чернігові Кирила Транквіліона-Старовецького було видано збірку повчальних віршів «Перло многоцѣнное» [46]. Після смерті Старовецького-Транквіліона в 1646 р. книгодрук на Чернігівщині припинився і відновився в 1674 р. у заснованій архієпископом Лазарем Барановичем стаціонарній друкарні Новгород-Сіверського Спасо-Преображенського монастиря. За стислий період в 5 років ця друкарня видала 21 книгу. У 1679 р. Баранович переносить єпископську кафедру та друкарню у Чернігів. Остання спочатку фінансувалася коштом Барановича, а потім, як мінімум з 1685 р. – монастирським коштом. За перші 20 років свого існування чернігівська друкарня видала 46 книг. На початку XVIII ст. чернігівська друкарня стала третьою за розміром в Україні після київської та львівської. Тут в різні роки працювали такі видатні українські гравери, як Іван Щирський, Леонтій

Тарасевич, Никодим Зубрицький [62]. Працював тут і Макарій Синицький. Саме двоє останніх митців, а також невідомий монограміст С.Х. і створили цикл гравюр, які ілюстрували Апокаліпсис у Новому Заповіті, виданому в друкарні Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові в 1717 р.

Окрему публікацію, присвячену цьому стародруку, представив В. Векленко [14]. В каталозі стародруків Я. Запaska та Я. Ісаєвича відображена загальна інформація та посилання на літературу, яка теж є довідковою чи оглядовою [26, с. 31]. Само по собі видання чернігівське видання Нового Заповіту 1717 р. є ледь не першим українським виданням Святого Письма із коментарями. Коментарі ці склав Герман Кононович, спочатку вчитель Чернігівського колегіуму, заснованого у 1700 р. чернігівським архієписком Іваном Максимовичем, відомим пізніше як Йоан Тобольський. З 1714 р. Герман Кононович - архімандрит Чернігівського Троїцького Іллінського монастиря. Як настоятель цього монастиря Герман був начальником і друкарні, що існувала при монастирі, а ктитором монастиря і відповідно особистим добродійцем архімандрита був гетьман Іван Скоропадський. Схоже на те, що було два видання Нового Заповіту, одне з присвятою гетьману І. Скоропадському, також з його гербом, а інше – без присвяти та герба, можливо, тому, що гетьман профінансував лише перше видання з підготовчими роботами. Коментарі Кононовича мали за мету «підкріплення немічного людського розуму і пам'яті» і запозичалися ним з книг різних церковних вчителів і богословів [14, с. 165], [55], [63, с. 111]. В публікації О. Травкіної до 300-річчя видання чернігівського Нового Заповіту, яка включає певні історичні дані та здебільшого текстологічний аналіз, вказано, що коментарі до Апокаліпсису були більш розширеними, ніж до інших частин Нового Заповіту, вони були розміщені не тільки на берегах видання, але в деяких місцях зверху та знизу аркуша. Основним джерелом коментарів сам Кононович називає Теофілакта, архієпископа Болгарського, а також інших православних отців церкви. Дослідниця припускає, що автор міг користуватися й іншими джерелами, наявними у бібліотеці, зокрема

католицькими [69, с. 298-299]. Дослідниця вказує на те, що архімандрит притримувався деяких католицьких догматів, як, наприклад, те, що Богородиця вільна від первородного гріха [69, с. 300]. Не виключено, що до створення коментарів могли залучатися і протестантські джерела. В чернігівському осередку засуджували протестантів, проте тим не менше вивчали і протестантські праці. Серед видань Чернігівської друкарні часів Максимовича були такі праці, як «Царській путь креста господня» (1709) – переклад «Regia via Crucis» (1635) бенедиктинця Бенедикта Хефтена, «Іліотропійон» (1714) – переклад «Heliotropium, seu conformatio humanae voluntatis cum divina» єзуїта Єремії Дрекеля (1627), і два видання «Богомыслия» (1710, 1711) – переклад «Meditationes sacrae» (1606) Йоганна Гергарда. Йоганн Гергард був найвпливовішим лютеранським ортодоксальним догматиком XVII ст., а його «Meditationes sacrae», «Священні роздуми», перекладена різними мовами і видається досі<sup>2</sup>. Цікаво, що перше чернігівське видання цього ортодоксально лютеранського за духом твору було присвячено перекладачем, Максимовичем, митрополиту Стефану (Яворському), зятютому противнику лютеранства, місцеблюстителю московського Патріаршого престолу [54, с. 44]. Проте це не допомогло, і в 1720 р. у книзі побачили «многую люторскую противность» (тобто лютеранські ідеї) та заборонили її указом Синоду [54, с. 45], а оскільки це виявилось вже під час керівництва друкарнею Германа Кононовича (на доданок з'ясувалося, що друкували ще й літературу для старообрядців), то архімандрита оштрафували [55]. Саме видання, призначене для широких кіл читачів, і священнослужителів, і мирян, було, як відзначає О. Травкіна, здійснене, найвірогідніше, під впливом європейських видань Святого Письма, насамперед, реформаційних, аналогічних видань ні в київській друкарні, ні московській на той час не було [69, с. 300]. В світлі наявності міжконфесійного обміну теологічними думками в час створення Нового

---

<sup>2</sup> Про це, наприклад, тут: <http://ukrlc.blogspot.com/2012/08/blog-post.html> і також тут: <https://www.monergism.com/sacred-meditations-ebook>

Заповіту 1717р. більш детальне міждисциплінарне дослідження цього стародруку було б доцільним. Стародрук зустрічається в бібліотеках – приміром, тільки у НБУВ є цілих 12 екземплярів видання<sup>3</sup>. Ми ж перейдемо до розгляду гравюр до Апокаліпсису, вміщених у ньому.

У зв'язку із вимушеною роботою над дослідженням лише в дистанційній формі через ускладнення військового стану, досліджувати зображення ми змогли за 20 електронними фотографіями окремих сюжетів Апокаліпсису, люб'язно наданими завідувачкою стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки ім. Вернадського Н. Бондар. Ще одне зображення присутнє в публікації В. Векленка [14, с. 169]. Таким чином, в нашому розпорядженні наявні 21 зображення. З цих 21 зображень із сюжетами Апокаліпсису мають підписи, що відносяться до авторства Никодима Зубрицького, 16 гравюр. 3 гравюри мають підписи, що вказують на авторство Макарія Синицького. Одна гравюра підписана ініціалами СХ. Одна гравюра без підписів. В каталозі стародруків Я. Запаса та Я. Ісаєвича вказано, що всього є 32 зображення з 31 дошки (тобто одне зображення вміщено двічі) [26, с. 31]. Ровінський [59, Т.1, с. 266-267] та Попов, який його доповнює [57, с.42], обидва подають кількість гравюр Євангелія як 9 (це 4 зображення євангелістів та 5 зображень апостолів). Виходить, що на Апокаліпсис припадає  $31-9=22$  зображення. Існують також відомості, що в Апокаліпсисі чернігівського видання Нового Заповіту є 23 ілюстрації.<sup>4</sup> Ровінський та Попов обидва вказують на те, що в Апокаліпсисі 17 гравюр Никодима Зубрицького і 3 гравюри Макарія Синицького [59, Т.1, с. 266-267], [59, Т.2, с. 592-593], [57, с.42], [57, с.102]. Відповідно гравюра без підпису з наявних у нас зображень може як належати різцю Н. Зубрицького, так і бути гравюрою іншого майстра: приміром, Запаско та Ісаєвич перелічують авторів ілюстрацій до видання, як «КГ, Никодим [Зубрицький], КК, Макарій

<sup>3</sup> Кир.476; Кир.47 ; Кир.478; Кир.2053п; Кир.2054п; Кир.2055п; Кир.2056п; Кир.2057п; Кир.2058п; Кир.2059п; Кир.5478п; Кол. Попова 29.

<sup>4</sup> Приміром, повідомлення на аукціоні:

[https://www.lot-art.com/auction-lots/1717-1717-497-35-32-9-23-17-14/4-redkoe\\_illustr-05.6.19-wednesday](https://www.lot-art.com/auction-lots/1717-1717-497-35-32-9-23-17-14/4-redkoe_illustr-05.6.19-wednesday)

Синицький, СХ» [26, с. 31]. Це питання потребує вдумливої роботи із декількома примірниками видання в оригіналі, що планується автором у майбутньому. Проаналізуємо гравюри у порядку відповідно до тексту.

1. Перша хронологічно наявна для розгляду гравюра авторства Никодима Зубрицького, яка зображує сюжет Видіння семи світильників (Рис. 35), ілюструє Розділ 1 Об'явленні Івана Богослова: «І я оглянувся, щоб побачити голос, що говорив зо мною. І, оглянувшись, я побачив сім світильників золотих» (Об'явл. 1:12) [11, с. 1502]. Ініціали N Z гравера – у правому нижньому куті. Композиція гравюри: поза Господа, нахил голови, розведення рук, розставлені не по боках, а колом світильники – нагадують відповідну гравюру Майстра MS (Рис. 36), за виключенням того, що композиція не горизонтальна, а вертикальна. Також дуже важливий нюанс: Іван Богослов не «до ніг йому впав, немов мертвий» (Об'явл. 1:17) [11, с. 1502], а сидить чи напівсидить. Проте і ранню іконографію із вертикальними композиціями гравюра Зубрицького не наслідує: там Іван Богослов переважно лежить, склавши руки перед собою. Найбільше ця поза вже нагадує композицію з Біблії Піскатора (Рис. 37), досить пізню, проте популярну ланку у наслідуванні лютеранської іконографії, таку, що вже не дотримується суворої відповідності Слову. Відзначимо вже згадувані промальовані декоративні стеблинки позему, властиві суто українському сакральному мистецтву: на європейській гравюрі, якщо трава присутня, виглядає вона по-іншому. Д. Степовик відзначає, що Н. Зубрицький виробив оригінальну образну систему: складні речі він зображував просто, але не надто спрощено, в дереворізах (а сакральні сюжети він створював переважно саме в цій техніці, хоча досить рано став застосовувати мідьорити, здебільшого для світських сюжетів, також володів офортом) уміло застосовував попередні досягнення української гравюри, орієнтувався на український тип облич. Дослідник порівнює художній стиль Никодима Зубрицького із фантастичним реалізмом [65, с. 87].

2. Наступна гравюра (Рис. 38), теж авторства Никодима Зубрицького, представляє Божий престол з царями на колінах перед ним. В правому нижньому куті підпис НИКОДИМ. Названа (підписана) гравюра як Розділ 5 (кириличними цифрами), проте зображені на ній події і Розділу 4, і Розділу 5. “І зараз у Дусі я був. І ось престол стояв на небі, а на престолі Сидячий “ (Об’явл. 4:2) [11, с. 1502]. У верхній частині, на небесах, зображено Престол із Господом-Вседержителем, що сидить. У Господа трикутний німб, як і на гравюрі Майстра MS (Рис. 39). Цікаво, що на гравюрі Прокопія 1653 р. цей німб круглий (Рис. 40). Це ймовірно різні трактування іпостасі відповідно як Бога-Отця та Бога-Сина. Він тримає на правому коліні розкриту книгу, з її нижнього краю звисають сім печаток. Ліва рука відведена у напрямку від Агнця, що розкриває книгу. Перед Господом на основі престолу шестикрилий лев і бик, позаду Господнього престолу шестикрилий орел і херувим (чотири апокаліптичні істоти). Обабіч престолу, на хмаринках, постають старці, що стоять на колінах. На відміну від сюжетів Майстра MS та Прокопія, де старці ліворуч і праворуч мають різні атрибути: одні покладають свої корони перед Христом, інші тримають чаші, де куриться фіміам, і гусла, а на гравюрі Зубрицького всі старці тримають гусла. По центру внизу гравюри Св. Іван Богослов, але не на хмарі над морем і не стоїть на колінах, а невимушено приліг на клаптику землі, схожому на острівець (власне, це і зображене Видіння на острові Патмос). На цьому острівцеві дерево, книга чорнильниця з пером, і знову витончено декоративні стеблинки позему. Цікавою деталлю тут є те, що на попередніх гравюрах сюжет обмежувався 24 старцями. У Майстра MS в хмаринках над Богом-Отцем ще проглядають голівки херувимів. А у Зубрицького ліворуч і праворуч від Сидячого на Престолі, вгорі, - сонм святих. Композиційно подібне є у Золіса (Рис. 41) і у ван Гронінгена (Рис. 42) - вгорі обабіч голови Господа продовжуються ряди тих самих 24 старців. Але у Зубрицького старці розміщені внизу, окремо, а це саме сонм святих. Собор всіх святих – це іконографічний сюжет, який прямо витікає з Об’явлення Івана Богослова, проте вже з Розділу 7, де описане



поклоніння Агнцю, Розділу 11, де описано Царство Боже по сьомій сурмі, а також Розділу 14, де описаний Агнець на Сіонській горі. Прекрасною ілюстрацією останнього згаданого розділу є гравюра Яна Саделера I за малюнком Йоса ван Вінге «Двадцять чотири старці та обрані на колінах перед видінням Святого Агнця» (Рис. 44), з якою міг бути знайомий український художник. У Зубрицького змішуються різні сцени з Об'явлення. Можна зробити припущення, що Зубрицький, який працював і був висвячений на ієромонаха в Києво-Печерській лаврі, де іконографічна схема «Собор всіх Печерських святих» (Рис. 43) в цей час вже формувалася, додав гравюрі такого знайомого саме для київського сакрального мистецтва звучання.

3. Наступна за текстом гравюра – також робота Никодима Зубрицького, яка зображує сюжет із Чотирма вершниками Апокаліпсис (Рис. 45). В правому нижньому куті ініціали N Z. Гравюра спирається на вірші Розділу 6 Об'явлення: «І я глянув, — і ось кінь білий, а той, хто на ньому сидів, мав лука. І вінця йому дано, і він вийшов, немов переможець, і щоб перемогти» (Об'явл. 6:2). «І вийшов кінь другий, — червоний. А тому, хто на ньому сидів, було дано взяти мир із землі та щоб убивали один одного. І меч великий був даний йому» (Об'явл. 6:4). «І я глянув, — і ось кінь вороний. А той, хто на ньому сидів, мав вагу в своїй руці» (Об'явл. 6:5). «І я глянув, — і ось кінь чалій. А той, хто на ньому сидів, на ім'я йому Смерть, за ним же слідом ішов Ад» (Об'явл. 6:8) [11, с. 1507]. Зображені чотири коня з вершниками, що мчаться над хмарами. Досить нетрадиційне для цього сюжету розташування вершників попарно по два вгорі і внизу. Навіть на вертикальних композиціях (німецькі гравери, московська Біблія Василя Кореня) зазвичай художники розміщували вершників по діагоналі чи однією групою. Праворуч вгорі кінь білий з вершником у короні на голові, в руках у нього лук та стріла, витягнуті вперед. За ним слідує кінь рудий з вершником, що тримає в руках піднятий догори меч. Третій вершник на вороному коні, внизу праворуч, тримає в руці ваги. Цікаво, що він вбраний у тюрбан. О. Травкіна наводить цікаве

пояснення: коментуючи образ білого коня з вершником і луком з Апокаліпсиса, автор коментарів до цього видання, Герман Кононович вказував, що “...иніи чрезъ коня бледаго разумеют секту махометанскую, чрезъ смерть самага Махомета, чрезъ адъ все множество бесов, еже махометов..? на Христіанъ возараеть и много различне оубиваетъ”. Тобто автор концепції видання тлумачив цей образ, виходячи з сучасних йому реалій нещодавньої загрози від турків [69, с. 299], і очевидно художник виконував це замовлення. Ліворуч внизу, на четвертому блідому коні вершник на ім'я Смерть з косою в руках. Внизу ліворуч паща Звіра, «вуста пекла», під яким люди, вражені гнівом Божим. Можна зробити припущення, що при створенні зображення ймовірно могла використовуватися за зразок гравюра з Франкфуртської Біблії із ілюстраціями Віргіля Золіса (Рис. 46). Проте зразки творчо перероблені, створений власний авторський образ, де ми знову бачимо і знайомі рослини на поземі (навіть у сюжеті вершинків Апокаліпсису!), і певну казковість, декоративність, властиву українському мистецтву.

4. Наступною є ілюстрація до Розділу 7 Апокаліпсису із сюжетом Ангели, що стримують вітри, і попечатання обраних, створена Макарієм Синицьким (Рис. 47). Ми вже наводили у підрозділі 1.2. нашого дослідження цитати з Об'явлення, які описує ця гравюра. Внизу гравюри по центру підпис МАКАРИ. Ровинський вказує, що гравюри Макарія Синицького до чернігівського Апокаліпсису запозичені з Апокаліпсису гравера Прокопія [59, Т.2, с. 592-593]. На жаль, ми маємо у розпорядженні електронне зображення саме цієї гравюри не в найкращій якості, проте за ним можна судити, що композиція розташування обраних, яких попечатує ангел, утворює цілісний «на́товп великий» (Об'явл. 7:9), як то зображено у Прокопія (Рис. 10), а не довгу чергу, як у Майстра MS (Рис. 12) чи Віргіля Золіса (Рис. 11). Виглядає, що Макарій Синицький «вирізав» у непрямому сенсі частину гравюри Прокопія, наблизив точку зору художника та заповнив цією сценою весь наявний простір гравюри. Д. Степовик зауважує, що у творах ряду майстрів, зокрема і М. Синицького, «виявилася безперечна майстерність рисунка,

штриха, світлотіні, але в монастирських друкарнях їм найчастіше доручалося або копіювати давні гравюри, або виготовляти власні в старожитньому дусі, що, безумовно, стримувало творчу ініціативу. Вони працювали в добу запровадження й розквіту на Україні гравюри на металі, були близькі до передової на той час школи О. Тарасевича ..., але металогравюри не опанували, нових тем і сюжетів не розробляли. В деревориті<sup>5</sup> ж позитивні моменти їх творчих індивідуальностей на повну силу не розкрилися» [65, с. 84-85].

5. Наступне зображення з циклу гравюр до Апокаліпсису з чернігівського Нового Заповіту 1717 р. – це сюжет Розкриття сьомої печатки, створений Никодимом Зубрицьким. В правому нижньому куті підпис НИКОДИ. Ілюстрація описує події Розкриття сьомої печатки (Об'явл. 8:1-4): «І коли сьому печатку розкрив, німа тіша настала на небі десь на півгодини. І я бачив сімох анголів, що стояли перед Богом. І дано було їм сім сурем. І прийшов другий ангол, та й став перед жертівником із золотою кадильницею. І було йому дано багато кадила, щоб до молитов усіх святих додав на золотого жертівника, що перед престолом. І знявся дим кадильний з молитвами святих від руки ангола перед Богом» [11, с. 1508-1509]. Власне, Никодим Зубрицький це і зображує (Рис. 48). Бог возсідає в ореолі зі світла із трикутним нимбом на престолі перед жертівником, що стоїть на хмарах. Господь тримає в обох піднятих догори руках сурми, що роздаються ангелам. Ангелів навколо Господа сім, шестеро стоять на хмарах обабіч престолу з жертівником, сьомий вже відлітає від престолу донизу. Восьмий ангел стоїть перед Богом з кадильницею, з якої йде дим. Всі ангели мають гарні, повновиді, «барокові» обличчя, так властиві українському образотворчому мистецтву, в них швидше серйозний, задумливий чи навіть лагідний вигляд. Нижню частину гравюри займає природний пейзаж. Коріння цієї схеми також лежать у гравюрі Майстра MS (Рис. 49). Дивовижно, але на гравюрі Зубрицького немає міста, як воно є у Майстра MS, Золіса (Рис. 50) чи

---

<sup>5</sup> Тут автором мається на увазі все ж таки техніка дереворізу.

Прокопія (Рис. 52). Не зображує Зубрицький і покарання морських створінь і кораблів (Об'явл. 8:9), як це робить ван Гронінген (Рис. 51). Тільки перші пучки вогню падають на мирний лісовий пейзаж, і сполоханий кінь вже відчув небезпеку та скаче геть, стеблинки позему ще не спалені. Лише один наляканий чоловік лежить на землі, коло нього впала його сокира. Схоже, що це селянин, що прийшов по дрова. Ми знову бачимо тут «поетичність, поєднану з тверезим аналізом», яку зауважив у творчості Никодима Зубрицького Д. Степовик [65, с. 87].

6. Далі хронологічно йде ще одна гравюра Никодима Зубрицького. Авторство визначається підписом НИКОДИ в правому нижньому куті (Рис. 53). Ця ілюстрація зображує такі події сюжету Розкриття сьомої печатки, як Сурмлення ангелів: «І засурмів перший ангол, — і вчинилися град та огонь, перемішані з кров'ю, і впали на землю. І спалилась третина землі, і згоріла третина дерев, і всіяка зелена трава погоріла. І засурмів другий ангол, — і немов би велика гора, розпалена огнем, була вкинена в море. І третина м'оря зробилася кров'ю, і померла третина морського створіння, що мають життя, і загинула третина кораблів. І засурмів третій ангол, — і велика зоря спала з неба, палаючи, як смолоскіп. І спала вона на третину річок та на водні джерела. А йм'ення зорі тій Полін. І стала третина води, як полін, і багато з людей повмирали з води, бо згіркла вона. І засурмів ангол четвертий, — і вд'арено третину сонця, і третину місяця, і третину зір, щоб затьмілася їхня третина, щоб третина дня не світила, так само ж і ніч. І бачив, і чув я одного орла, що летів серед неба і клікав гучним голосом: „Горе, горе, горе тим, хто живе на землі, від голосів сурмовіх позоставих трьох анголів, що мають сурміти!“» (Об'явл. 8:7-13) [11, с. 1509]. Ми справді бачимо ангела, який літає над спаленою землею, без дерев; бачимо кам'яну брилу, охоплену вогнем, посеред моря. Поруч в агонії вигинається «морське створіння, що має життя», величезна риба. Люди на кораблі вдалині у жесті відчаю здійсмають руки: просто перед їх очима поруч із брилою інший корабель, глядач бачить його лише частково і здогадується з реакції мореплавців, що цей другий

корабель потопав. Ми бачимо зловісну зорю Полин, що падає на ріки і джерела. Орла на зображенні нема. але присутня його цитата: „Горе, горе, горе тим, хто живе на землі». Знову спостерігаємо буквальну точність у передачі візуальними засобами біблійного тексту. За іконографічний зразок тут безперечно взято гравюри Майстра MS (Рис. 54), (Рис. 55), творчо перероблені Прокопієм (Рис. 56), (Рис. 57). При цьому Никодим Зубрицький складає сюжет з двох гравюр в одну, та ще й замінює композицію з горизонтальної на вертикальну. В результаті лаконічна, не переобтяжена зайвими деталями гравюра тим не менше, несе смислове навантаження двох гравюр. Зробити таке потребувало великої майстерності, і Никодим Зубрицький з цим блискучо впорався.

7. Наступна гравюра виконана майстром, який ховається за ініціалами СХ у лівому нижньому куті роботи (Рис. 58). Про цього художника фактично мало що відомо: каталог стародруків Запаса та Ісаєвича згадує його один раз, власне в зв'язку із Новим Заповітом 1717 р. Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря [26, с. 31]. Схоже, що це був не дуже відомий майстер, якому доручали прості роботи, більше пов'язані із копіюванням зразків, ніж творчістю. На обговорюваній гравюрі зображений сюжет Сурмлення п'ятого ангела, це ілюстрація до дуже цікавого уривку з Розділу 9 Об'явлення, де описується падіння зорі з неба, яка відкрила ключем бездонну криницю, з якої повалив дим. З цього диму вийшла на землю сарана, але поїдати стала не рослини, а безбожних людей, причому не смертельно, а мучила упродовж п'яти місяців. Сарана та виглядала як коні в панцерах, із людськими обличчями, довгим волоссям і в коронах (Об'явл. 9:1-10). Зауважимо, що детальна точність ілюстрації Майстра MS в Біблії Лютера (Рис. 59) була збережена і в зображенні Віргіля Золіса (Рис. 60), і в зображенні гравера Прокопія (Рис. 61). Проте в цьому разі найуважнішим до тексту виявляється невідомий гравер СХ, який зобразив ще й ключ. Ілюстрації до цього сюжету, де ключ був би зображений буквально, майже відсутні, ми зустріли лише один середньовічний рукопис, де у колодязі не

просто ключ. а цілі двері разом із ключом. Схоже, що це була єдина творча деталь у гравюрі. Втім, можливо, що на ключі якимось наголосив упорядник і автор коментарів, Герман Кононович, і що це саме він дав доручення зобразити ключ, наявність коментарів видна на зображенні. Повторимо, що вважаємо доцільним більш детальне міждисциплінарне дослідження цього видання. Порівняння наведених зображень робить очевидним той факт, що первісним джерелом композиції знову є Біблія Лютера із гравюрами Майстра MS з віттенберзьких видань Люффта з 1534 по 1546 рр.

8. Наступне зображення – робота Никодима Зубрицького, в правому нижньому куті знаходяться ініціали N Z (Рис. 62). Ця робота підписана на гравюрі як ілюстрація до Розділу 9, проте було важко визначити конкретне місце. Приміром, церковнослов'янський текст нижче говорить: «И оуподобленіа пругвѣвъ подѣбна конемъ оутотѣвленымъ на бранѣ: и на главахъ ихъ ѡкв вѣнцы оуподоблени [злату, и лица ихъ ѡкв лица челоѡѣческа]» («А вигляд сарані був подібний до коней, на війну приготованих; а на головах у неї — немов би вінки, подібні [на золото, а обличчя її — немов людські обличчя]») (Об'явл. 9:7). Проте на гравюрі очевидно зображена не сарана, а ангели. Набагато більше підходить рядок: «І були порозв'язувані чотири Анголі, приготѡвані на годину, і на день, і на місяць, і на рік, щоб убили третину людей» (Об'явл. 9:15) [11, с. 1510] , тобто це сюжет Сурмлення шостого ангела. Тут за прототип взято фактично гравюру Майстра MS (Рис. 63), як і в Біблії Золіса (Рис. 64) та у гравера Прокопія (Рис. 65). Деякі елементи (приміром, фігура ангела) вирішені як на гравюрі Піскатора (Рис. 66). Зображення укрупнене, обрізане, за рахунок формату, престол з Сидячим відсутній, а натомість один з ангелів має атрибути Архангела Михаїла, як він зображується в українському мистецтві того часу, приміром, на іконі Івана Рутковича «Архангел Михаїл» з церкви Різдва Богородиці у Жовкві (Рис. 68) або на фрагменті ікони Успіння Богородиці, створеній у майстерні Києво-Печерської лаври (Рис. 67). Це шолом з пір'ями в декоративно-античному стилі, металеві обладунки, з-під яких визирає

коротка туніка, високі чоботи, меч, плащ. Никодим Зубрицький, який народився, як вважається, на Львівщині і якийсь час там працював, а потім працював в т.ч. у Києво-Печерській Лаврі [43], звичайно, знав ці іконографічні особливості.

9. Наступну гравюру створив Макарій Синицький. Про це свідчать ініціали М:Σ. Вони розташовані у правому нижньому куті трохи вище горизонтального краю, коло ліктя персонажу, що лежить (Рис. 69). Зображує ця ілюстрація продовження попередньої гравюри Никодима Зубрицького, а саме сюжет наступних рядків Об'явлення (9:16-19): «А число кінного війська — двадцять тисяч раз по десять тисяч; і я чув їхнє число. І так бачив я коней в видінні, а на них верхівців, що панцери мали огняні, і гіяцінтови, і сірчані. А голови в коней — немов голови лев'ячі, а з їхнього рота виходив огонь, і дим, і сірка. І побита була третина людей від цих трьох поразок, — від огню, і від диму, і від сірки, що виходили з їхніх ротів. Сила бо коней була в їхнім роті та в їхніх хвостах. А хвості їхні подібні до вужів, що мають голови, і ними вони шкоду чинять» [11, с. 1510]. Безпосередні зображення вершників на конях із лев'ячими головами, з чийх ртів виходить вогонь, а хвости схожі на змії, зустрічається в мистецтві. Наявні такі зображення у середньовічних манускриптах, блокових книгах. У ранньомодерних гравюрах ці зображення вже винесені з переднього плану вбік, на задній план, і їх іноді важко роздивитися. Такі вершники на вогнедихаючих конях представлені і на гравюрі Майстра MS, яку ми раніше наводили (Рис. 63), у збільшеному вигляді фрагмент з вершниками представлений окремо (Рис. 70). На гравюрі Золіса (Рис. 64) вершники на конях з лев'ячими головами теж присутні (Рис. 72). Присутні вершники на конях з лев'ячими головами на гравюрі з Біблії Піскатора (Рис. 66), доцільно довести в збільшеному вигляді і цей фрагмент (Рис. 73). Є вони і на гравюрі Прокопія (Рис. 65), наведемо в збільшеному вигляді цей фрагмент (Рис. 71). Нарешті, є ці вершники і на фрагменті гравюри Герарда ван Гронінгена (Рис. 74), яку ми не наводили, бо її загальне композиційне рішення зовсім не схоже на попередню гравюру Н.

Зубрицького. Ці фрагменти нам демонструють дві речі. По-перше, всі ці художні рішення вершників запозичені з гравюри Майстра MS в Біблії Лютера. Є вони і у Дюрера<sup>6</sup> в його циклі Апокаліпсису, але їх там усього п'ять чи шість, вони розташовані окремо і вирішені у вишуканому дюрерівському графічному стилі. Навпаки, художнє рішення Майстра M.S. демонструє нам чітку відповідність біблійному слову: «число кінного війська — двадцять тисяч раз по десять тисяч» (Об'явл. 9:16), це монолітні одноманітні шеренги, які наводять жах вже однією кількістю, не кажучи про інші страхіття. Ці самі шеренги перенесли в свої роботи і художник Біблії Піскатора, і гравер Прокопій. Віргіль Золіс теж переніс їх, прикрасивши і одночасно прикривши химерним димом. Герард ван Гронінген затулив ці шеренги масштабними фігурами караючих ангелів, проте при перенесенні уваги на задній план вони стають помітними. Але Макарій Синицький зробив зовсім по-іншому. Він знову, як і в обговорюваній раніше гравюрі з Попечатанням обраних (Рис. 47), масштабує зображення, робить головними героями саме цих численних верхівців на конях. І це оригінальне художнє рішення – друге, що треба відзначити. Як і Никодим Зубрицький, Макарій Синицький прикрашає гравюру живописними традиційними стеблинками на поземі, розташовує кущик по центру чи деревце збоку, акцентує увагу глядача на співзвучних рослинному декору пір'їнках на шоломах вершників у центрі. Вміле чергування різнонаправлених штрихів різця, разом із продуманою композицією, робить цей запозичений і іконографічно традиційний сюжет справжнім витвором мистецтва.

10. Наступною в нашому аналізі є гравюра Никодима Зубрицького на сюжет Пізнання ангелової книжки. Авторство встановлюється за ініціалами N Z в правому нижньому куті гравюри (Рис. 75). Гравюра буквально зображує такі слова Розділу 10 Апокаліпсису, як «І бачив я іншого потужного Ангола, що сходив із неба. Був одягнений в хмару, і над його головою веселка була, а обличчя його — немов сонце, а ноги його — як стовпі огняні, і мав у руці

---

<sup>6</sup> В гравюрі «Чотири ангели смерті».



своїй книжку розгórнену. І він поставив свою праву ногу на море, а ліву — на землю» (Об'явл. 10:1-2), «Ангол, що я бачив його, як стояв він на морі й землі, зняв до неба правицю свою» (Об'явл. 10:5), «І я взяв з руки Ангола книжку» (Об'явл. 10:10) [11, с. 1510]. Таке буквальне дотримання буквального тексту в зображенні є лютеранською традицією в іконографії, і на таких буквальних прикладах ми бачимо через запозичення іконографії вплив Реформації. До речі, саме в гравюрі Зубрицького є помилка: ангел здійсмає до неба не «правицю», а ліву руку. З того, що ми бачимо на наведених зразках – роботи Майстра М.С. (Рис. 76), Віргіля Золіса (Рис. 77), Герарда ван Гронінгена (Рис. 78), художника з Біблії Піскатора (Рис. 79) та роботи гравера Прокопія (Рис. 80), в першу чергу нюансу з правою/лівою рукою – в даному випадку Зубрицький міг наслідувати Біблії Піскатора (Рис. 74), хоча в цілому всі перелічені зображення мають в основі композицію Майстра М.С. (Рис. 71).

11. Наступною є гравюра Накодима Зубрицького, яка являє собою ілюстрацію до розділу 11 Об'явлення Івана Богослова, де описується сюжет Вимірювання Храму, яке доручено було зробити Івану Богослову, а також Скатування Звіром Апокаліпсису, тобто дияволом, Антихристом, двох свідків, та їх подальше воскресіння й піднесення на небо. Підпис автора зазначений у правому нижньому куті – НИКОД (Рис. 81). Гравюра описує значну частину Розділу 11 Апокаліпсису: ««І дано тростіну мені, подібну до палиці, і сказано: „Устань, і змиряй храма Божого й жертівника, і тих, хто вклоняється в ньому» (Об'явл. 11:1), «І звелю Я двом свідкам Своїм, і будуть вони пророкувати тисячу двісті й шістьдесят день, зодягнені в волосяницю» (Об'явл. 11:3), «А коли вони скінчать свідоцтво своє, то звірина, що з безодні виходить, із ними війну поведе, — і вона їх переможе та їх повбиває. І їхні трупи полишить на майдані великого міста, що зветься духовно Содом і Єгипет, де й Господь наш був розп'ятий. І багато з народів, і з племен, і з мов, і з поган будуть дивитися півчверта дні на їхні трупи» (Об'явл. 11:7-9), «А по півчверта днях дух життя ввійшов у них від Бога, — і вони

повставали на ноги свої» (Об'явл. 11:1), «І почули вони гучний голос із неба, що їм говорив: „Зійдіть сюди!“ І на небо зійшли вони в хмарі» (Об'явл. 11:12) [11, с. 151]. Щоб проаналізувати гравюру, треба розуміти витoki її іконографії. Питання запозичення іконографії цього сюжету ми розглядали у своєму виступі на конференції Платонівські читання 2022 [19] на прикладі роботи гравера Прокопія, де переконливо показали, що це суто лютеранська іконографія. Стисло викладемо основні моменти доповіді, щоб продовжити аналіз сюжету вже на прикладі гравюри Н. Зубрицького. Сюжету вимірювання Храму і скатування двох свідків у Дюрера, який вважається зачинателем ранньомодерної іконографії Апокаліпсису, нема взагалі. Ранні ілюстратори Біблії Лютера першими (для тиражної друкованої продукції, яка стала поширюватися, і сюжети відповідно ставати відомими) розробили класичні композиції сюжету. Лукас Кранах Ст. в 1522 р. (Рис. 82) ввів сюжет вимірювання у приміщенні Храму і зустріч двох свідків із Звіриною, Майстер MS у 1534 р. (Рис. 2) ввів горизонтальну композицію, об'єднав простір Храму з містом, тобто виніс сюжет вимірювання на площу, але найголовніше, що його робота особисто редагувалася Мартіном Лютером і саме він розробив найпоширенішу лютеранську іконографію з такими особливостями, як точне наслідування тексту (приміром, вогонь з вуст Свідків), а також гостру конфесійну спрямованість ілюстрації (на прикладі його зображення – це потрійна корона, тобто папська тіара, на голові Звірину натяк на те, що Папа Антихрист). Зебальд Бегам в 1539 р. (Рис. 3), здається, першим для тиражної графіки запропонував зображення скатування двох свідків на площі, знаходження їх тіл на площі, сходження їх після воскресіння на хмару та руйнування міста, духовного Содому. Віргіль Золіс (Рис. 83) в 1553 р. і далі ввів у німецьку гравюру італійські мотиви (арабески, гротески), остаточно розширив простір композиції Майстра MS до повноцінного виду міста, проте зберіг лютеранську іконографію. До видання Біблії Мелантріха в 1570 р. створено нові маньєристичні ілюстрації, ймовірно авторства Франческо Терціо (Рис. 84), де і у Майстра MS, і очевидно у Зебальда Бегама взято

ключові моменти. Апокаліпсис 1580 р. і Біблії 1579 та 1585 рр. видавця Герарда де Йоде включали роботи понад 20 майстрів, які були творчим переосмисленням попередньої іконографії. Біблія Піскатора (перше видання в 1639 р.) фактично використала гравюри Біблії Йоде, розширивши і доповнивши їх. Гравер Прокопій (Рис. 1) в 1656 р. в своєму сюжеті Вимірювання Храму спирався в першу чергу на гравюру Майстра MS (Рис. 2), проте використовував і інші зразки, ймовірно, Біблію Піскатора (Рис. 4) [19]. Тепер повернемося до гравюри Никодима Зубрицького. Ми бачимо тут запозичення як з лютеранської іконографії, можливо, у Віргіля Золіса (сюжет вимірювання Храму, форма корони на голові Звірини, дуже схожа на папську тіару, але без потрійного вінця), так і, ймовірно, у Біблії Піскатора (розширений простір міста, два свідки, що забрані на хмару). Найцікавішими є введені Зубрицьким очевидно власні елементи: ліворуч престол із Царем-Антихристом, що сидить, тримаючи в руці меч, ноги в нього звірині, із кігтями. Можна лише здогадуватися, кого зобразив гравер, адже в Розділі 11 не описується Антихрист. Це може бути як алегоричний символ диявола, так і натяк на цілком конкретного його земного слугу. Як варіант, того ж Карла XII. З принад гравюри відзначимо гарно зображену бароково-класицистичну архітектуру та вже звичний для нас у гравюрах Нового Заповіту делікатно уквітчаний позем.

12. Наступна гравюра також належить різцю Никодима Зубрицького. Про це свідчить підпис НИКОДИМ в правому нижньому куті (Рис. 85). Зображення ілюструє сюжет Розділ 12 Об'явлення про Жінку, зодягнену в сонце. Композиція Зубрицького практично повністю ідентична стінопису із цим сюжетом в храмі св. Юра в Дрогобичі (Рис. 5). Найпростіший варіант, що і автор стінопису, і Зубрицький обидва брали за зразок гравюру Золіса з Франкфуртської Біблії (Рис. 7). Втім, є й певні відмінності: на стінописі один ангел, який бореться із Звіриною, на гравюрі Зубрицького войовничих ангелів троє і вони мають зовнішній вигляд, близький до іконографії архангела Михаїла, про яку ми згадували вище. З точки зору зображувальної техніки

все ж таки нам здається, що Зубрицький був вправнішим художником, ніж автор стінопису в Дрогобичі. Гідним уваги також є факт, що сам Зубрицький походив із Львівщини, відповідно ймовірно міг бачити цей стінопис і надихнутися. Більш того, по датах років створення стінопису (1683р.) та відомих нам роках роботи Зубрицького на Львівщині (найраніша відома дата 1688р.) можна зробити припущення, що молодий Н. Зубрицький теоретично міг навіть бути у групі художників, що прикрашали храм розписами. Це, звичайно, лише один з варіантів причин вражаючої схожості композицій стінопису в церкві св. Юра в Дрогобичі (1683) та гравюри Н. Зубрицького «Жінка, зодягнена в сонце» (1717), і гіпотеза про спільне джерело запозичень може бути більш ймовірною.

13. Далі за текстом йде гравюра Никодима Зубрицького, яка оповідає про сюжет семиголової Звірини з моря. Авторство гравюри визначається підписом НИКОДИ у лівому нижньому куті гравюри (Рис 86). Це ілюстрація до таких віршів Розділу 13 Об'явлення: «І я бачив звіріну, що виходила з моря, яка мала десять рогів та сім голів, а на рогах її було десять вінців, а на її головах богозневажні іменá. А звіріна, що я її бачив, подібна до ри́ся бу́ла, а но́ги її — як ведме́жі, а па́ща її — немов лев'яча па́ща. І змі́й дав їй свою силу, і престо́ла сво́го, і владу велику. А одна з її голів була ніби забита на смерть, але рана смерте́льна її вздорóвилась. І вся земля дивувалась, слідкуючи за звіріною! І вклонилися змієві, що дав владу звіріні. І вклонились звіріні» (Об'явл. 13:1-4), «І бачив я іншу звіріну, що вихóдила з землі. І вона мала два роги, подібні ягня́чим, та говорила, як змі́й» (Об'явл. 13:11) [11, с. 1513]. Композиція має класичні джерела запозичення – як гравюру Майстра MS (Рис. 34), так і гравюри Золіса (Рис. 87) та з Біблії Піскатора (Рис. 88). Знову можна відзначити, що тут вже нема антипапської спрямованості, як в лютеранських зображеннях (Майстер MS, Золіс), проте знову, як і на гравюрі із чотирма вершниками Апокаліпсису, тут присутнє зображення двох магометан (Рис. 89). Не треба дивуватися візуальній схожості магометанина на українського козака. Адже саме так в цей час і було, носити шаровари і

оселедці, голитися козацтво стало лише в з середини XVIII ст., а до того такий образ асоціювався переважно з турками, про що є ряд публікацій як сучасних з історії костюму, так і класичних мистецтвознавчих праць з візуальними джерелами: можна порівняти «Портрет Василя Дуніна-Борковського» 1701-1703 рр. [9, с.100], «Портрет Спиридона Ширая з синами» поч. XVIII ст. [9, с.104] та парні портрети братів Якова та Івана Шияна 1784 р. [9, с.124-127]. Знову бачимо запозичення іконографічних методів Мартіна Лютера - використання зображень до релігійних текстів в якості пропаганди. Дотриманий також лютеранський принцип буквальної відповідності біблійному тексту. З художньої точки зору гравюра, як і інші роботи Никодима Зубрицького до Апокаліпсису, являє собою зразок прекрасно виконаної композиції, де лаконічний пейзаж, суворі форми якого майстерно показані за допомогою вміло накладених у різних напрямків штрихів різця, прикрашений виразними скелями, кущиком та традиційними стеблинками на поземі.

14. Наступна гравюра Апокаліпсису з Нового Заповіту Троїцько-Іллінського Чернігівського монастиря 1717 р. зображує сюжет Настання години суду Божого. Це події Розділу 14 Об'явлення: «І я глянув, — і ось Агнець стоїть на Сіонській горі, а з Ним сто сорок чотири тисячі, що мають Ім'я Його й Ім'я Отця Його, написане на своїх чолах» (Об'явл. 14:1), «І побачив я іншого ангола, що летів серед неба, і мав благовістити вічну Євангелію мешканцям землі, і кожному людові, і племені, і язїку, і народові» (Об'явл. 14:6), «А інший, другий ангол *летів* слідом і казав: „Упав, упав Вавилон, місто великий, бо лютим вином розпусти своєї він напоїв усі народи!“» (Об'явл. 14:8) [11, с. 1513-1514]. Слова останнього ангела вказані і на самій гравюрі: «падє вавѣ[лѣнѣ градѣ великій, занє ѿ] вінѣ [а рости] любодѣніѣ [своєгѣ напоѣ всѣ ѣзѣки]». Автором цієї гравюри є Никодим Зубрицький, його підпис НИКОД у правому нижньому куті гравюри (Рис. 90). У верхній небесній сфері в центрі хмарного саява стоїть на горі Агнець, навколо гори безліч душ («сто сорок чотири тисячі», як сказано у тексті) з

ім'ям Отця Бога на чолі. Внизу фігура св. Івана, що стоїть на колінах, перед ним лежить розкрита книга та чорнильниця. Св. Іван підняв голову, слухаючи небесне видіння. Композиційний прототип цієї гравюри є витягнута по вертикалі гравюра Прокопія (Рис. 91), яка, в свою чергу, є видозмінням гравюри з Біблії Піскатора (рис. 93) – Сидячий на престолі виведений з кадра, Агнець поставлений у центр. Гравюра Піскатора повторює композицію Майстра MS (рис. 92). Зубрицький повернув на гравюру падіння Вавилону та ангелів, які є у Майстра MS та в Біблії Піскатора, та прибрав традиційний український уквітчаний позем Прокопія з Сіонської гори, де стоїть Агнець (проте залишив його на власне поземі - землі, де знаходиться Іван Богослов).

15. Наступна гравюра Апокаліпсису роботи Никодима Зубрицького, про що свідчать ініціали N Z у правому нижньому куті (Рис. 94), ілюструє розвиток сюжету Настання години суду Божого, закінчення Розділу 14 Об'явлення. Гравер зображує події і персонажів буквально за текстом: «біла хмара, а на хмарі сидить подібний до Людського Сина. Він мав на Своїй голові золотого вінця, а в руці Його гострий серп» (Об'явл. 14:14). Перед ним ангели, що отримують серпи від Людського Сина і чинять жатву на землі: «І інший ангол вийшов із храму, і гучним голосом кликнув до Того, Хто на хмарі сидів: „Пошли серпа свого й жни, бо настала година пожати, дозріло бо жніво землі!“ І Той, Хто на хмарі сидів, скинув додолу серпа свого, — і земля була вижата» (Об'явл. 14:15-16). В правому верхньому кутку храм, з якого по черзі виходять ангели, останній з них виходить з вогнем від жертівника і закликає Господа зібрати грона гніву: «І інший Ангол вийшов із храму, що на небі, — і він мав гострого серпа. І інший ангол, що мав владу над огнем, вийшов від жертовника. І він гучним голосом клікнув до того, що мав гострого серпа, говорячи: „Пошли свого гострого серпа, і позбирай грона земної виноградини, бо грона її вже доспіли“ » (Об'явл. 14:17-18). Нарешті, внизу розгортаються основні події: «І ангол кинув додолу серпа свого, і зібрав виноград на землі, і вкинув в велике чавіло Божого гніву. І потівчене було чавіло за містом, і потекла кров із чавіла аж до кінських вуздечок, на

тисячу шістсот стадій» (Об'явл. 14:19-20) [11, с. 1514-15]. 1600 стадій дорівнюють близьно 320 км, це образний опис неминучого Божого суду, який відбудеться над всією землею, яка буде залита кров'ю. Іконографічним прототипом для Зубрицького, на нашу думку, була в першу чергу гравюра Майстра MS (Рис. 96), адже у Золіса і у Піскатора, як і у Прокопія, нема зображення храму, з якого виходять ангели. Можливий ще один зразок для наслідування, це гравюра на дереві Матіаса Герунга (Рис. 95), який в 1544-1558 рр. проілюстрував «Коментарі та сатиричні алегорії Церкви до Апокаліпсису» (1531) бернського проповідника Себастьяна Майера [86, с. 164], проте це було маловідоме видання. Найцікавішим у Зубрицького є зображення лицаря в обладунках верхи на коні, який вже по шию занурився у потік крові. Цього зображення нема на прототипах. Зображення коней і навіть лицарів на конях бувають присутні в цьому сюжеті – в ілюмінованих рукописах, гобеленах (найвідоміший з яких Анжерський апокаліпсис, який був відомим джерелом іконографії Апокаліпсису, як ми це вказували раніше [17]). Відомо, що, наприклад, в рукописних книгах старообрядців XVII ст. існували такі зображення [3, с. 28], вони збереглися в лицьових старообрядчеських апокаліпсах до XIX ст. [2, с.147-150]. При цьому Чернігівська друкарня виконувала замовлення старообрядців на друк літератури, це була одна з формальних причин сенатського указу Петра I 1720 р. про заборону друку будь-чого без затвердження російською цензурою [30, с. 251]. Нам не вдалося знайти зразків саме друкованої тиражної графіки з таким зображенням, проте ймовірно, що в бібліотеках Києво-Печерської лаври, Троице-Іллінського Чернігівського монастиря, в Чернігівському колегіумі, у замовників-старообрядців, з якими працював Никодим Зубрицький, - цілком могли існувати такі іконографічні зразки. Це питання потребує подальших пошуків. Серед художніх особливостей гравюри знову відзначимо риси традиційного українського мистецтва: стеблинки на поземі, розташовані по спіралі виноградні лози, що нагадують декор барокових іконостасів.

16. Наступною є гравюра невідомого художника (підпису немає) із зображенням Ангелів, що спустошують чаші гніву (Рис. 97). Це ілюстрація до подій Розділу 16 Апокаліпсису, де описується зображене буквально: як один з ангелів виливає чашу на землю, яка підписана «ЗЕМЛЯ» («І пішов перший ангол, і вилив на землю чашу свою» (Об'явл. 16:2)), як ще один виливає чашу у напрямку напису «МОРЕ» («А другий ангол вилив свою чашу до моря» (Об'явл. 16:3)), як другий праворуч ангел виливає чашу туди, де написано «р'їки» («Третій же ангол вилив чашу свою на річки та на водні джерела» (Об'явл. 16:4)). Ще один ангел жбурляє свою руку із фіалом у напрямок сонця: «А ангол четвертий вилив свою чашу на сонце» (Об'явл. 16:8). П'ятий ангел виливає чашу на престол із Звіриною: «А п'ятий ангол вилив чашу свою на престола звірини» (Об'явл. 16:10). Всі ці дії супроводжуються відповідними покараннями людей: зображені фігурки вдалині у позвах страждань. На першому плані основна сцена: «Шостий же ангол вилив чашу свою на річку велику Ефрат, — і вода її висохла, щоб приготувати дорогу царям, які від схід сонця. І я бачив, що виходили з уст змія, і з уст звірини, і з уст неправдивого пророка три дүхи нечисті, як жаби, — це духи дїмонські, що чинять ознаки. Вони виходять до царів усього світу, щоб зібрати їх на війну того великого дня Вседержителя Бога» (Об'явл. 16:12-14). Звірина ліворуч на престолі, на яку вилив чашу п'ятий ангел, видуває з пащі полум'я, на ньому три жаби-демони, вони прямують до групи багато вбраних людей, хтось з них у короні, це «царі зусього світу». За їх спиною ріка, на якій написано «Євфратъ». «Сьомий же ангол вилив чашу свою на повітря» (Об'явл. 16:17) – ця сцена у верхньому правому куті гравюри, там же підпис «воздоухъ». Ми знову бачимо дуже буквально дотримання лютеранських принципів іконографії, чіткої відповідності тексту [11, с. 1515-16]. Композиційно гравюра дуже схожа на одноіменну гравюру вже згаданого Матіаса Герунга 1547 р. (Рис. 98). Але знову постає питання, що ці гравюри були малопоширені. Є схожа гравюра і в Біблії Піскатора (Рис. 99). Всі подібні сюжети робилися за зразком зображення з Біблії Лютера у виконанні



Майстра MS (Рис. 100), велика кількість деталей співпадає: декоративно намальоване антропоморфне сонце, особливості пейзажу, винесення на перший план власне сцени із Звіриною. Корона на голові Звірини є лише у Майстра MS та невідомого майстра чернігівського Нового Заповіту.

17. Наступною є гравюра Никодима Зубрицького на сюжет Розділу 17 Апокаліпсису, що зображує Вавилонську блудницю (Рис. 101). Про авторство свідчать ініціали N Z внизу по центру гравюри. Одразу кидається в очі, як ця робота Зубрицького своєю нижньою частиною схожа на розпис церви св. Трійці на Сихові у Львові (Рис. 20). Ми вже обговорювали можливі іконографічні прототипи: гравюри Віргіля Золіса з Франкфурської Біблії Мартіна Лютера (Рис. 24), Майстра MS з Віттенберзької Біблії Мартіна Лютера видання Люффта (Рис. 25), Герарда ван Гронінгена (Рис. 26). Наведемо також аналогічну гравюру з Біблії Піскатора (Рис. 102). Кожна з них має певні деталі, схожі і несхожі із роботою Зубрицького. Ймовірно, що чернігівський майстер знав декілька прототипів і вміло створював композиції, які не були новаторськими, проте були художньо оригінальними. Верхня частина зображує слова «І прийшов один із семи анголів, що мають сім чаш, і говорив зо мною, кажучи: „Підійди, — я покаж́у тобі засудження великої розпусниці» (Об’явл. 17:1), ми бачимо постаті Івана Богослова та ангела на фоні лісового пейзажу. Подібне рішення є на мініатюрі Матіаса Герунга 1532 р. з Біблії Отто Генріха (Рис. 103), проте виникає запитання, яким чином дорогий манускрипт королівського дому міг стати відомим, чи могли його перемальовувати і поширювати? Ймовірно, що навпаки, в цьому випадку Матіас Герунг взяв за прототип гравюру Ганса Бургкмайра (Рис. 104) з його серії з 21 дереворізу до Апокаліпсису, виданого С. Отмаром в Аугзбургу в 1523 р. В праці Ф. Кері вказується щодо Бургкмайра: «багато його дереворізів [...] вирізняються своїм драматичним, новаторським стилем. Митець, безумовно, створив новаторські підрішення окремих тем. Однак його зображення лишаються принципово лютеранськими за своїм близьким тлумаченням тексту» [86, с. 148]. Таким чином, і гравюра Никодима

Зубрицького з Апокаліпсису в Новому Заповіті 1717 р. Чернігівської друкарні Троїцько-Іллінського монастиря несе лютеранську іконографію. А за своїми художніми особливостями вона являє собою прекрасний зразок українського традиційного мистецтва, того «фантастичного реалізму» Никодима Зубрицького, вже згадуваного нами раніше: ретельно виконаний лісовий пейзаж з ялинами та листяними деревами, все ті ж декоративні тендітні квітки і стеблинки на поземі, лагідні повновиді обличчя персонажів і щемна лисичка вдалині, що зупинилася і дивиться на сцену із Звіриною та Вавилонською блудницею. Проте лисиця присутня там не просто так: в православній традиції це символ хитрості. Клирик Острозький писав в кінці XVI ст. про «хитрого лиса, який підступно до них примилується» [36]. Іноді лисицю в Біблії ототожнюють з шакалом, твариною, яка поїдає мертвечину [68]. Можливо, Зубрицький застосував алегорію, і лисиця, що спостерігає за земними царями, що вклоняються Вавилонській блудниці, вже відчуває, що на них чекає скоро загибель?

18. Авторство наступної гравюри, що ілюструє Розділ 19 Апокаліпсису, належить Макарію Синицькому, про що нам говорить підпис МАКАРІ СІНЦЬКІ: (Рис. 105). Це зображення Царя Слави серед битви, як написано на гравюрі: «црѣ царѣмъ и гдѣ господѣмъ» (І Він має на шаті й на стѣгнах Своїх написано ймення: „Цар над царями, і Господь над панами“) (Об’явл. 19:16). До цього ж сюжету відносяться такі назви, як Явлення Ісуса Христа, Цар над Царями, Христос Войовничий, Церква Войовнича. Відзначимо, що гравюра дуже схожа на стінопис на південно-східній грані восьмерика нави церкви св. Юра в Дрогобичі з таким же сюжетом. Всі висновки, зроблені щодо стінопису, що він наслідує гравюру Золіса з Франкфуртської Біблії Лютера (Рис. 16), лишаються справедливими і для гравюри М. Синицького. З художньої точки зору гравюра, мабуть, найкраща з трьох робіт Макарія Синицького для Апокаліпсису 1717 року. Цікаво відзначити, що всі три роботи подають скупчення людських тіл, що це все масові сцени, з яких 2 – фактично батальні. Зображення сюжету Церкви Войовничої вирішене

Макарієм Синицьким композиційно чітко, і заслуга цілковито його: запозичивши схему іконографії, художник наповнив цю схему власними героями, з яскравими індивідуальними рисами, з увагою до деталей. Приміром, Христове військо має візуальні ознаки – зачіски, недовгі бороди, довгі жупани або каптани – місцевих, православних, українців (слов'ян). Ми вже згадували, що козацтво на той час носило ще бороди. Військо прихильників звірини має явні атрибути, що видають іноземців: капелюхи різної форми, тюрбани, уніформа з шнурівкою, підстрижені «іспанські» борідки. Коні в центрі – це гарно вирізані, могутні коні, з завитими хвостами, міцними корпусами, здатними нести вершника крізь жорстоку битву, і зупинити їх може тільки поранення чи смерть: Синицький зображує одного з коней, який вже впав і схилив свою могутню шию, цей фрагмент дуже реалістичний. Інший, навпаки, деворативний: приміром, «птахи, що серед неба літали» (Об'явл. 19:17) – це хижі птахи, які мають за текстом рвати тіла ворогів, але центральна пташка нагадує тих, що вирізали на формах для вибійки чи пряників, це традиційна пташка українського народного декоративного мистецтва. Битва відбувається на хмарах, а під ними, поруч з місцем, де горить полум'я і куди падає звірина та її прихильники, - знову заквітчаний позем, на якому відбувається діалог Івана, що стоїть на колінах, із ангелом. Обличчя цих двох лагідні, урочисті, натхненні. Дивовижно, як художнику вдається передавати настрій такою консервативною технікою, як дереворіз. Гравюра ще раз підтверджує характеристику Макарія Синицького як «безперечного майстра рисунка, штриха, світлотіні» [65, с. 84-85].

19. Наступна гравюра, яку ми розглянемо, - це твір Никодима Зубрицького. Підпис N Z (остання літера віддзеркалена) розташований в лівому нижньому куті гравюри (Рис. 107). Гравюра описує події Розділу 20 Апокаліпсису, Останнього Суду. Тут подана вибіркова, але буквальна ілюстрація рядків Об'явлення. Никодим Зубрицький зображує Христа, який возсідає високо в центрі гравюри (Рис. 106) : «І я бачив престола великого білого, і Того, Хто на ньому сидів» (Об'явл. 20:11). Поруч з Христом святі: «І

бачив я престоли та тих, хто сидів на них, — і суд їм був даний, — і душі стятих за свідчення про Ісуса й за Слово Боже, які не вклонились звіріні, ані образіві її, і не прийняли знамєна на чόла свої та на руку свою. І вони ожилі, і царювали з Христом тисячу рόків» (Об’явлення 20:4) В першому реєстрі гравюри обабіч Христа – типовий чин Моління, Богородиця з Іваном Хрестителем, за кожним група ангелів. В другому реєстрі гравюри по центру, перед Христом, розташований Престол уготований, грецька назва для нього Етимасія. Це відсилання до Старого Заповіту: «Та буде Господь пробувати навіки, Він для сүду поставив престола Свого» (Пс.9:8) [11, с. 670]. Обабіч Престолу уготованного сидять ще святі, тут традиційно зображені апостоли. Перший ліворуч від глядача апостол Петро зі своїм атрибутом - ключем, перший праворуч від глядача – апостол Павло із мечем та книгою (Посланнями). На престоли лежить книга, зазвичай вона зображується закритою: «І я бачив в правиці Того, Хто сидить на престоли, книгу, написану всередині й назовні, і запечатану сімомá печатками. І бачив я потужного ангола, який гучним голосом кликав: „Хто гідний розгорнути книгу, і зламати печатки її?“ І не міг ніхто ні на небі, ні на землі, ані під землею розгорнути книги, ані навіть зазирнути в неї» (Об’явл. 5:1-3). Але коли настане Останній Суд, книгу буде розкрито, всіх мертвих будуть судити, це і зобразив Зубрицький: «І бачив я мертвих малих і великих, що стояли перед Богом. І розгорнулися книги, і розгорнулась інша книга, — то книга життя. І сүджено мертвих, як написано в книгах, за вчинками їхніми. І далό море мертвих, що в ньому, і смерть і ад дали мертвих, що в них, — і сүджено їх згідно з їхніми вчинками. Смерть же та ад були вкинені в озеро огняне. Це друга смерть, — озеро огняне. А хто не знайшовся написаний в книзі життя, той укинений буде в озеро огняне » (Об’явл. 20:12-15). В нижньому реєстрі вогненне озеро, в ньому вкинуті всі грішники: «А диявол, що звόдив їх, був укинений в озеро огняне та сірчане, де звіріна й пророк неправдивий. І мучені будуть вони день і ніч на вічні вікі ». (Об’явл. 20:10) [11, с. 1520]. Додаткові деталі, про яких не сказано в Об’явленні (чи іншому місці Біблії), – це знаряддя страстей

коло престолу, власне хрест (на якому розіп'яли Христа), спис Лонгина (римського сотника, яким той пронизав бік розіп'ятого Христа) та інший спис із губкою з оцтом, якою протирали губи Христа. Остання небіблійна, проте традиційна для українського майстра деталь – невеликий горбок уквітчаного позему (Рис. 107). Ми бачимо, що тут Зубрицьким взята традиційна іконографія, але при цьому відображений виключно біблійний текст. Треба сказати, що іконографія Страшного Суду склалася в Україні ще в домонгольський період, ми наводили, зокрема, фреску «Страшний Суд» останньої третини XII ст. з Кирилівської церкви в Києві в попередньому дослідженні [18]. Поширення реформаційної іконографії, на нашу думку, сприяло наближенню до буквральності і точності ілюстрування біблійного тексту. Ось як описує ці зміни традиційної композиції Страшного Суду дослідниця М. Федак: «Іконографія перегукується зі західноєвропейськими творами, де все дійство відбувається на тлі сірих купчастих хмарах без чіткого лінійного поділу композиції. Усталеним смисловим центром композиції постає Христос-суддя, котрий сидить на хмарному півкрузі, а всі інші персонажі стоять, сидять чи клячуть на хмарах, заповнюючи тим самим майже увесь простір. Сонм праведників розміщений по обидві руки Христа. Сцена пекла обмежується зображенням вогню» [74, с. 189]. М. Федак наводить пізніший приклад такої іконографії Страшного Суду - ікону «Страшний Суд» 1754 р. зі Скорик (Рис. 108).

20. Передостання гравюра з серії Апокаліпсису Нового Заповіту видання 1717 р. – робота Н. Зубрицького, що зображує Новий Єрусалим (Рис. 109). Про авторство роботи свідчать ініціали N Z в центрі нижнього краю роботи. Тут відображені події Розділу 21 Об'явлення. Святий Іван був перенесений ангелом на високу гору, звідки він побачив Новий Єрусалим. «І прийшов до мене один із семи анголів, що мають сім чаш, наповнених сімомá останніми карами, та й промовив до мене, говорячи: „Ходи, покажú я тобі невісту, жону Агнца“. І заніс мене духом на гóру велику й високу, і місто велике мені показав, — святий Єрусали́м, що сходив із неба від Бога»

(Об'явл. 21:9-10). На гравюрі бачимо праворуч порослу різноманітними деревцями круту гору, на краю якої ангел вказує св. Івану на місто, що парить перед ними. Місто це в ореолі променів: «світлість його подібна до каменя дорогоцінного, як каменя ясписа, що блищить, як кришталь» (Об'явл. 21:11). Точно відображено художником, що «Мур воно мало великий і високий, мало дванадцять брам, а на брамах дванадцять анголів» (Об'явл. 21:12), рівні пропорції – на гравюрі вони дещо витягнуті через ракурс і формат: «А місто чотирикутне, а довжинá його така, як і ширинá» (Об'явл. 21:16). В центрі міста стоїть Агнець: «А храму не бачив я в ньому, бо Господь, Бог Вседержитель — то йому храм і Агнець» (Об'явл. 21:22). Тут описано, що після Страшного Суду і Воскресіння мертвих вже не буде потреби у Храмі як фізичній споруді, де буде Бог, як було у скинії в пустелі, - в Новому Єрусалимі Бог перебуватиме зі своїми людьми всюди [8, с. 404-405]. «І місто не має потреби ні в сонці, ні в місяці, щоб у ньому світили, — слава бо Божа його освітила, а світильник для нього — Агнець. І народи ходитимуть у світлі його, а зéмні царі принесуть свою славу до нього. А брами його зачиняться не будуть удень, бо там нóчі не буде» (Об'явл. 21:23-25) [11, с. 1521-1522]. Небесний Єрусалим, Церква Христова як Божий храм, здавна був улюбленим сюжетом християнських художників. В українському мистецтві це, приміром, зображення Софії Премудрості Божої у мініатюрі Київського Псалтиря 1397 р., як показано в нашій статті [20, с. 20]. Заслуга Н. Зубрицького в тому, що він, користуючися західноєвропейськими прототипами – це ймовірно могла бути гравюра Матіаса Герунга 1547 р. (Рис. 110), яка має дуже схожий вертикальний формат і ракурс, і гравюра Майстра MS 1534 р. (Рис. 111), чії композиційні і сюжетні рішення копіювали численні європейські видання, в т.ч. і Біблія Піскатора (Рис. 112) – створив одне з перших (якщо не перше) безпосередньо основане на біблійному тексті зображення Нового Єрусалиму. При цьому воно було створене в дусі української художньої культури, з її традиційним замилюванням красою оточуючого світу, як природного, так і рукотворного, з увагою до деталей – травинок, квіточок, зламаних буревієм

чи міцних, звивистих чи прямих стовбурів дерев, і до останньої кізоньки, що лізе горою.

21. Нарешті, остання гравюра серед наявних у нас – це гравюра Н. Зубрицького із сюжетом про Ріку живої води і дерево життя (Рис. 113). Підпис автора, ініціали N Z, з лівого краю гравюри, трохи вище воріт. Гравюра ілюструє такі рядки з Об'явлення: «І показав він мені чисту ріку живої води, яснї, мов кришталь, що випливала з престолу Бога й Агнця. Посеред його вулиці, і по цей бік і по той бік ріки — дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносьючи плід свій. А листя дерев — на вздорівлення народів. І жодного прокляття більше не буде. І буде в ньому престол Бога та Агнця, а раби Його будуть служити Йому» (Об'явл. 22:1-3) [11, с. 1522]. Художник дуже точно зобразив тут і ріку, і дерево життя на обох берегах ріки, і престол із Богом та Агнцем. Подібний сюжет досить рідкісний серед зображень Апокаліпсису. Нам поки вдалося знайти лише один схожий сюжет, зображення розділу 22 Апокаліпсису з так званої Ілюстрованої Біблії Мортьє, *Historie des Ouden en Nieuwen Testaments*, що була опублікована в 1700 р. у двох частинах амстердамським видавцем Пітером Мортьє (Рис. 114). Ілюстрації для видання робили відомі на той час художники: Бернар Пікар, Ян Луйке та Герард Хут [94]. Якщо Зубрицький користувався прототипами саме для цього зображення, то це очевидно були інші зразки. Питання іконографії сюжету Ріки живої води і дерево життя потребує подальшого вивчення.

Таким чином, ми детально розглянули важливий цикл з 21 гравюри (ймовірно, всього їх може бути 22) до Апокаліпсису у чернігівському Новому Заповіті 1717 р. авторства Н. Зубрицького, М. Синицького, майстра С. Х. і, ймовірно, іншого невідомого майстра. На відміну від циклу гравюр до Апокаліпсису гравера Прокопія 1646-1662 рр., які не були видані повноцінно, а використовувалися частково [59, с. 809-810], чернігівський цикл ілюстрацій до Апокаліпсису 1717 р. став досить поширеним. Травкіна відзначає, що ним «користувалися у навчальних закладах, у сільських церквах, навіть за межами

України, в Росії, у бібліотеці Московської духовної семінарії, у Троїцькій церкві с. Помялова Петербурзької губернії і навіть на Афоні» [69, с. 300-301]. Відповідно поширювалася і іконографія сюжетів Апокаліпсису, створена українськими майстрами під впливом лютеранської іконографії.



## 2.2. Гравюра Г. Левицького до «Апостола» (1737)

В 1737 р. в типографії Києво-Печерської лаври було видано малоформатне видання Апостола, де були надруковані декілька мідьоритів видатного українського гравера Григорія Левицького [30, с. 258]. В каталозі стародруків [26] це видання вміщено за №1270. Серед мідьоритів – портрети євангелістів і апостолів, зокрема св. Івана. Наступного 1738 року Києво-Печерська лаврська друкарня видала ще один Апостол, також із гравюрами Г. Левицького, серед яких зображення Євангеліста Івана. В каталозі стародруків [26] це друге видання вміщено за №1309. Ці гравюри ми ще згадаємо окремо в Розділі III нашого дослідження, де розглянемо іконографію образу св. Івана на Патмосі. Найбільший інтерес для нас в рамках розгляду розвитку сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві являє гравюра «Явлення Ісуса Христа Іоаннові Богослову» (Рис. 115) Апостола 1737 р. (назва вказується за роботою В. Фоменко [76, с. 70]. Автор подає розлогий мистецтвознавчий аналіз гравюри [76, с. 70-73], який, однак, потребує певних доповнень. В. Фоменко вказує, що цей сюжет не новий в українському мистецтві, і згадує зображення з подібним сюжетом з «Тлумачення на Апокаліпсис Андрія Кесарійського», виданого друкарні Києво-Печерської Лаври в 1625 р. Дослідник має на увазі гравюру майстра Т.Т. (Рис. 116). Л. Міляєва пише, що гравер Т.Т. для цієї ілюстрації «трохи відкоригував гравюру А. Дюрера» [48, с. 111]. С. Оляніна правильно вказує першоджерело запозичення (Віттенберзька Біблія Люффта)<sup>7</sup>, проте помилково приписує авторство Лукасу Кранаху [53, с. 156, с. 157, с.159-160]. Насправді, як ми це показали в [19], в художній майстерні Києво-Печерської Лаври для ілюстрацій Апокаліпсису в першу чергу копіювали гравюри Майстра М.С. (або інших майстрів, які в свою чергу перед тим наслідували

---

<sup>7</sup> Як ми вже вказували, Біблія Мартіна Лютера видавалася у Віттенберзі Гансом Люффтом з 1534 по 1546 рр. Більшість ілюстрацій до цього видання зроблені так званим Майстром М.С. (іноді його ж називають Монограміст М.С., проте в останньому разі треба не плутати з іншим художником, відомим як Монограміст М.С.). Саме його роботу перевіряв і затверджував особисто М. Лютер, вимагаючи повній відповідності Біблії. С. Оляніна подає гравюру з видання 1545 р. Всі ілюстрації видань Біблії Люффта з 1534 по 1546 рр. ідентичні. Докладніше про це ми писали в [18], [19].

Майстра М.С.) Зокрема саме цей сюжет і гравером Т.Т. з книги «Тлумачення на Апокаліпсис Андрія Кесарійського» (1625), і Г. Левицьким в Апостолі (1737) запозичений з гравюри Майстра М.С. Є певна різниця між цими двома гравюрами, створеними для друкарні Києво-Печерської Лаври з різницею в більш ніж 100 років: якщо на зображенні гравера Т.Т. все чітко відповідає текст Об'явлення, зокрема, св. Іван лежить: «І коли я побачив Його, то до ніг Йому впав, немов мертвий» (Об'явл. 1:17) [11, с. 1502], то у Григорія Левицького св. Іван стоїть (чи лежить) навколішки, тобто явно не в позі мертвого. Бачимо тут відхід від лютеранського принципу іконографічної точності. Надалі ми будемо дедалі частіше зауважувати, що стали минати часи, коли лютеранська іконографія у зображенні Апокаліпсису активно впроваджувалася (і цьому сприяли і 2 серії циклів ілюстрацій, гравера Прокопія в 1646-1662 рр. та художників Троїцько-Іллінського Чернігівського монастиря, в першу чергу Н. Зубрицького і М. Синицького, в 1717 р.). Буквальність і точність відповідності тексту Біблії в іконографії буде зменшуватися. Проте впровадження іконографії Реформації, яка принесла зміни в українське мистецтво, залишить важливий слід.

### 2.3. Сюжети Апокаліпсису в Києво-Печерській лаврі

Києво-Печерська лавра, як найзначніший духовний, культурний і мистецький центр України і один з найважливіших подібних осередків в Східній Європі загалом, не була осторонь богословських і художніх інтерпретацій теми Апокаліпсису, адже саме тут видавалися твори - згадане «Тлумачення на Апокаліпсис» («Толкованіє на Апокаліпсис») Андрія Кесарійського (1625), тут створений (і лишився незавершеним) цикл Апокаліпсису гравера Прокопія (1646-1662). Автор більшості ілюстрацій до чернігівського циклу Апокаліпсису (1717), Никодим Зубрицький, багато років до того працював саме у Києво-Печерській лаврі. В кужбушках Києво-Печерської Лаври 1728-1760 рр. ми знаходимо апокаліптичні сюжети – Церква Войовнича, Апокаліптична Богородиця в сюжеті «Непорочне зачаття», Жнива Господні, Одкровення апостола Івану на Патмосі, просто Апокаліптична Богородиця [22, с. 99, 105, 242, 251-252, 268]. Звісно, що використовували сюжети Апокаліпсису і для ікон та стінописів самої Лаври. Після пожежі в Лаврі 22 квітня 1718 р. було створені розписи 1720-1730х рр.

Що стосується головного храму Лаври, Успенського собору, то його розписи, створені в 1729 р., оновлювали вже у 1772–1777 рр., про що збереглися рукописи з описом сюжетів. Один з них був опублікований М. Істоміним в 1898 р.[28], інший, більш докладний, ні, але він доступний у бібліотеках для дослідників. Нам важливо, що там присутній перелік розписів, які виконувалися начальником іконописної майстерні Захарієм Голубовським із помічниками. В ХІХ ст. ці розписи оновили вже олійними фарбами, і цей процес спочатку курував сам Голубовський. В архівних документах не подаються відомості про зміну іконографічної програми, тому дослідники вважають, що вона не змінювалася і сюжети визначаються за описом. Були ще кілька етапів поновлень і змін, та сюжети, які нас цікавлять, були представлені, ймовірно, у первісному задумі [7, с.2-4]. Як відомо, собор було підірвано 3 листопада 1941 р., і розписи на тему Апокаліпсису Успенського собору не збереглися. Ми знаємо, що у вівтарі св. архангела

Михайла Успенського собору розписи були присвячені ангельському циклу зі сценами апокаліпсиса. Зокрема, судячи з опису та супровідним цитатам з церковнослов'янського тексту Об'явлення, там були зображені:

1) сцена з Розділу 22 Об'явлення, коли св. Іван намагається поклонитися ангелу, а той заперечує: «І я, Іван, чув і бачив оце. А коли я почув та побачив, я впав до ніг ангола, що мені це показував, щоб вклонитись йому. І сказав він до мене: „Таж ні! Бо я співслуга твій і братів твоїх пророків, і тих, хто зберігає слова цієї книги. Богові вклонися!“ (Об'явл. 22:8-9) [11, с. 1522] ;

2) сцена з Розділу 8, Розкриття сьомої печатки: «І знявся дим кадильний з молитвами святих від руки ангола перед Бога» (Об'явл. 8:4) [11, с. 1509];

3) сцена з Розділу 14, Настання години Божого суду: «І побачив я іншого ангола, що летів серед неба, і мав благовістити вічну Євангелію мешканцям землі, і кожному людові, і племені, і язїку, і народові. І він говорив гучним голосом: „Побійтеся Бога та славу віддайте Йому, бо настала година суду Його, і вклоніться Тому, Хто створів небо, і землю, і море, і водні джерела!“ (Об'явл. 14:6-7) [11, с. 1514];

4) сцена з розділу 18, Загибель Вавилону: «Після цього побачив я іншого ангола, що сходив із неба, і що владу велику він мав. І земля освітілась від слави його. І він гучним голосом кликнув, говорячи: „Упав, упав великий Вавилон!“ (Об'явл. 18:1-2) [11, с. 1517];

5) сцена з Розділу 19, де всі радіють загибелі Вавилону і ангел закликає всіх на Божу вечерю: «І сказав він мені: „Напиши: Блаженні покликані на весільну вечерю Агнця!“ (Об'явл. 19:9) [11, с. 1519];

б) далі в описі вказано, що зображена сцена з Розділу 11, проте нам це здається помилкою, адже опис ангела, який жбурляє в море камінь і каже, що так буде зруйнований Вавилон, знаходиться у Розділі 18: І один сильний ангол узяв великого каменя, як жорно, і кинув до моря, говорячи: „З таким розгоном буде кинений Вавилон, місто велике, — і вже він не знайдеться! (Об'явл 18:21) [11, с. 1518];

7) Сцена Попечатання обраних з Розділу 7: А по цьому я бачив чотирьох алголів, що стояли на чотирьох кúтах землі та тримали чотири земні вітрі, щоб вітер не віяв на землю, ані на море, ані на жодне дерево. І бачив я іншого ангола, що від схід сонця виходив, і мав печátку Бога Живого. І він гучним голосом крикнув до чотирьох алголів, що їм да́но пошкодити землі та морю, говорячи: „Не шкодьте ані землі, ані морю, ані дереву, аж поки ми покладемо печátки рабам Бога нашого на їхніх чо́лах!“ (Об’явл. 7:1-3) [11, с. 1507-1508];

8) Сцена Пізнання ангелової книжки з Розділу 10 Апокаліпсису – тут наведений повний опис відомої нам сцени (вона є і у Прокопія, і у Зубрицького) і цитата: „Піди, та візьми розго́рнену книжку з руки Ангола, що стоїть на морі й землі“. (Об’явл. 10:8) [11, с. 1510];

9) Сцена з розділу 14 Апокаліпсису, що зображує Початок суду Божого: «І я глянув, — і ото біла хмара, а на хмарі сидить подібний до Лю́дського Сина. Він мав на Своїй голові золотого вінця́, а в руці Його гострий серп. І інший ангол вийшов із храму, і гучним голосом кликнув до Того, Хто на хмарі сидів: „Пошли серпа свого й жни, бо настала година пожати, дозріло бо жні́во землі!“» (Об’явл. 14:14-15) [11, с. 1514];

10) Сцена з Розділу 12 Апокаліпсису, коли Архангел Михаїл скидає змія на землю: «І сталась на небі війна: Михаїл та його анголі вчинили зо змієм війну́. І змій воював та його анголи, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі. І скінений був змій великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана́, що зводить світ, і скинений був він додолу, а з ним і його анголі були скинені. І я почув гучний голос на небі, який говорив: „Тепер настало спасі́ння, і сила, і царство нашого Бога, і вла́да Христа Його» (Об’явл. 12:7-10) [11, с. 1512];

11) Сцена з Розділу 20, коли ангел скутує Сатану: «І бачив я ангола, що сходив із неба, що мав ключа від безодні, і кайдáни великі в руці своїй. І схопив вїй змія, вужа́ стародавнього, що диявол він і сатана́, і зв’язав його на тисячу ро́ків, — та й кинув його до безодні, і замкнув його, і печатку над ним

поклав, щоб народи не зводив уже, аж поки не скінчиться тисяча років» (Об'явл. 20:1-3) [11, с. 1520];

12) Сцена з Розділу 21, коли ангел показує св. Івану Новий Єрусалим: «„Оце оселя Бога з людьмі“» (Об'явл. 21:3) [11, с. 1521], [28, с.52-53].

Ми бачимо, що практично всі сцени відомі в українському мистецтві. Деякі розділи ілюструвалися по-іншому. Ймовірно новаторською для наших теренів є сюжет, коли св. Іван намагається поклонитися ангелу, а той це заперечує з Розділу 22.

Також у приділі святих ангелів в іконостасі, по правому боці, на третьому бляті<sup>8</sup>, був зображений собор святих архангелів, дев'ять хорів, збоку сім предстоячих і св. архангел Михаїл посередині. Далі іде посилення на Розділ 2 Апокаліпсису і цитату про сім ангелів, що стояли навколо престолу. Безпосередньо такої цитати в тексті Об'явлення нема. Незрозуміло, що мав автор на увазі, адже сім ангелів присутні у багатьох розділах. В Розділі 2 через автора Бог звертається до семи ангелів церков. Очевидно, це продовження метафори з Розділу 1, де сім зір – то сім ангелів церков, а сім світильників, що стояли перед Богом, – то самі сім церков (Об'явл. 1:20). На томбі<sup>9</sup> було зображено битву ангелів з демонами: «І сталась на небі війна: Михаїл та його анголі вчинили зо змієм війну. І змій воював та його анголі» (Об'явл. 12:7) [11, с. 1512], [28, с.74].

У приділі св. Івана Богослова в іконостасі на томбі під третім блятом з Іваном Богословом була зображена сцена з ангелом, що показує св. Івану з високої гори (очевидно, що показує Новий Єрусалим), а сам при цьому говорить слова, які наведені в описі як «виждь ныклерит (?) твой есмь». Очевидно, що це помилково написана цитата із Апокаліпсису

---

<sup>8</sup> Блят, -ту, м. 1) Пластинка (металлическая); доска деревянная для писання на ней масляными красками... Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко : в 4-х т. — К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. Том 1, ст. 77.

<sup>9</sup> Ймовірно, тут мається на увазі «тумба» як підставка під блят. Побутувало значення: Томб tombe f. един. Надгробный камень. Исторический словарь галлицизмов русского языка. - М.: Словарное издательство ЭТС [http://www.ets.ru/pg/r/dict/gall\\_dict.htm](http://www.ets.ru/pg/r/dict/gall_dict.htm). 2010.

церковнослов'янською мовою: «вѣждь, нѣ: клеврѣтъ бо твоѣ ѣсмь»<sup>10</sup> („Таж ні! Бо я співслуга твій») (Об'явл. 22:9) [11, с. 1522], тобто ангел забороняє поклонятися собі, а пропонує поклонятися лише Богу. На північних вратах в цьому приділі був зображений ангел з кадильницею з Розділу 8 Апокаліпсису: «І знявся дим кадильний з молитвами святих від руки ангола перед Бога» (Об'явл. 8:4) [11, с. 1509]. На південних вратах був сюжет із Пізнанням ангелової книжки з Розділу 10 Апокаліпсису. [28, с.80]. Також на одному (першому) бляті іконостасу був зображений Страшний Суд фактично в розумінні Розділу 20 Апокаліпсису [28, с.81]. На шостому бляті було зображення двох олив, з цитатою з 11 Розділу Апокаліпсису про двох свідків: «Вони — дві оливки [і два світильнікі], що стоять перед Богом землі» (Об'явл. 11:4) [11, с. 1511], [28, с.82]. На восьмому бляті зображені два канделябри і повторена попередня цитата, але в розрізі світильників: «Вони — [дві оливки і] два світильнікі, що стоять перед Богом землі» (Об'явл. 11:4) [11, с. 1511], [28, с.84].

Крім Успенського собору, сюжети Апокаліпсису також присутні у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври. Це єдиний цілісно збережений ансамбль барокового живопису Києво-Печерської іконописної школи. Живопис було виконано, як і у випадку із Успенським собором, після великої пожежі 1718 р., в 1720-1730 рр. Апокаліптична тематика розписів починається одразу після входу до споруди. У центрі верхньої частини склепіння притвору зображений Господь Саваоф на хмарах, коло нього чотири ангели із сурмами, на стінах на землі серед дерев і проти неба - процесія з кількох багатофігурних груп святих: діви та юнаки, царі та чернецтво (Рис. 117-121). Цей сюжет супроводжується написом: «Збере обраних своїх від чотирьох вітрів». Це зображення подій Розділу 7 Апокаліпсису, де говориться, як св. Іван «бачив чотирьох алголів, що стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітрі , щоб вітер не віяв на

---

<sup>10</sup> Всі цитати церковнослов'янською наводяться за відповідним розділом за посиланням: <https://azbyka.ru/biblia/?Apok.22&utfcs>

землю, ані на море, ані на жодне дерево» (Об'явл. 7:1). Люди, що стоять – це обрані, яких відзначено печатками Божими на чолах: «І почув я число попечатаних: сто сорок чотири тисячі» (Об'явл. 7:4), «натовп великий» (Об'явл. 7:9). Це праведники, «вони перед Божим престолом, і в храмі Його день і ніч Йому служать» (Об'явл. 7:15) [11, с. 1507-1508].

П. Жолтовський характеризує ці образи як піднесені, тріумфальні, прекрасними зовні, повними благородної і спокійної самоповаги, такими, що виражають ідеальний тип краси в національному розумінні, при цьому деякі персонажі несуть явне портретне сходство із сучасними творцям розписів діячами. Типажі облич персонажів, їх жести та пози, вбрання, колористична гама, особливості побудови композиції виражають квінтесенцію творчої манери Києво-Печерської іконописної школи 1-ї пол. XVIII ст. [37, с. 36], [23, с. 31]. Для повного розуміння ідеї стінопису треба було знати не тільки текст Апокаліпсису, але й тексти тодішніх відомих авторів: Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського та інших, що формували засади мистецтва українського бароко [32, с. 142]. З іконографічної точки зору тут вже нема наслідування гравюрам; хоч сюжет і відповідає тексту Апокаліпсису, проте він набуває барокової алегоричності, складності і навіть (в термінології епохи постмодернізму) інтертекстуальності. Л. Міляєва називає ансамбль Троїцької надбрамної церкви найбільш гармонійним серед усіх барокових живописних ансамблів України і відзначає, що йому наслідували не тільки в Україні, але й за кордоном, зокрема на Балканах, в Сербії [45, с. 316].

Ще один яскравий сюжет на тему Апокаліпсису в Троїцькій надбрамній церкві – сюжет Поклоніння старців і ангелів Агнцю на склепінні і південній стіні південної нави (Рис. 122). Це зображення Розділу 4 (24 старці перед престолом із Сидячим та Агнцем, 4 тварини по краях престолу та 7 світильників) і Розділу 5 Апокаліпсису (останній проявляється у згадці гусел та чаш із пахощами, у книзі з сімома печатками). Іконографія Поклоніння старців на той час була вже добре розроблена, існувало достатньо багато варіацій, як в Європі, так і в Україні, і в Росії, тому важко сказати, який



конкретно прототип залучався безпосередньо. Частина дослідників вказують на Біблію Піскатора чи ще більш пізню Біблію Вайгеля 1695 р<sup>11</sup>. [66, с. 37], [48, с. 112]. Ми бачимо певну схожість і з гравюрою Н. Зубрицького (Рис. 38). Як ми вже відзначали, всі ці іконографічні прототипи повторюють в різних варіантах лютеранську іконографію. Дотримання буквальної відповідності тексту тут збережене. Живопис цієї композиції також урочистий, бароковий. Подібний образ Бога-Отця, Саваофа, незважаючи на неодноразові заборони його використовувати в іконах, користувався популярністю тривалий час, особливо в народному сакральному мистецтві.

---

<sup>11</sup> В доступному в електронному вигляді виданні Біблії Вайгеля (згідно бібліографії Л. Міляєвої) [https://archive.org/details/gri\\_33125014521914/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125014521914/mode/2up) нам не вдалося знайти гравюри до Апокаліпсису. Наші дослідники посилаються на екземпляр з Інституту рукопису НБУВ. Можливо, він має відмінності. Це питання потребує уточнення.

## 2.4. Зображення Апокаліпсису в Софійському соборі

Перші відомості про відновлення Софійського собору після руйнувань військами Батия в 1240 р. та численних нападів кримських татар у XV ст. припадають на час діяльності митрополита Петра Могили, коли він заснував при Софійському соборі монастир св. Софії в 1633 р. Павло Алеппський (Павло Халебський, Булос аль-Халябі), син антиохійського патріарха Макарія, мандрівник, письменник, архідиякон, автор твору «Подорож патріарха Макарія», в якому міститься дуже цінний матеріал очевидця про Україну середини XVII ст. П. Алеппський побачив в 1654-1656 рр. і залишив описи живопису в київському Софійському соборі. При вході була фрескова композиція, яка, судячи з усього, була одною з варіацій сюжету Церква Войовнича (Цар Слави серед Битв, Цар над Царями). П. Алеппський пише: «З полудневого боку маємо п'ятеро дверей в ряд, з північного — тепер двоє, одні з них — вхідні для всіх. Над ними — фреска Святої Софії: Христос, промені Духа Його Святого сходять на церкву; диявол із сарацинами в серпанкових тюрбанах натягують луки й вицілюються стрілами в церкву, ляхи з гарматами й рушницями її облягають» [77, с. 165]. Подібною на стінопис була й ікона в іконостасі Софійського собору, чий опис П. Алеппський також наводить: «У ліву руку від ікони Господа стоїть ікона Святої Софії, роботи мудрого й досвідченого умільця; посередині зображено церкву з колонами, своєрідним склепінням на підмурівку; над церквою Ісус Христос, його Дух Святий сходить на неї в сяйні; внизу змальовано гієн; довгоносий диявол з луком і стрілами в руці, коло нього велика кількість бусурманів у серпанкових тюрбанах стріляють з луків стрілами в церкву; юрмисько ляхів у капелюхах і шатах стріляють з рушниць і гармат, усі вони воюють проти неї» [77, с. 168]. Те, що Алеппський описує, вельми схоже на іконографію Церкви Войовничої, яка являє собою більш чи менш близьку візуальну інтерпретацію подій Розділу 19 Апокаліпсису, як на розглянутому нами в Розділі I стінописі південно-східній грані восьмерика нави церкви св. Юра у Дрогобичі. Ми повернемося до цього сюжету більше детально в Розділі III. Судячи з сюжету,

ці композиції були створені саме в часи Петра Могили, але значна частина собору все ще була невідновлена через брак коштів.

Остаточним відновленням Софійського собору та його живопису ми завдячуємо гетьману Івану Мазепі. Вже в 1744-1754 рр. іконостас часів П. Могили розібрали і встановили новий. З середини і до кінця XVIII ст. олійним живописом розписуються хори й усі частини вівтаря [38, с. 158, 160]. Розписи ці виконувалися за митрополита Арсенія Могилянського (1757-1770 рр.) [64, с. 173] Саме на хорах розміщено декілька композицій із Сюжетами Апокаліпсису. Цей олійний живопис XVIII ст. зберігся фрагментарно у різних місцях хорів.

У північній частині хорів – композиція, яку називають "Ветхий деньми" або «Старий днями» (Рис. 123), (Рис. 124). Ми бачимо тут дуже велику схожість із зображенням Поклоніння старців і ангелів Агнцю з Троїцької надбрамної церкви в Києво-Печерській лаврі (Рис. 122). Старці, ангели, 4 тварини по краях престолу, Агнець – відповідають тексту Об'явлення (4:1-3), (4:6-8) і повторюють своїм композиційним рішенням розпис Троїцької надбрамної церкви [66, с. 37].

Науковці все ще дискутують щодо історії власної художньої школи Софійського монастиря (який функціонував до 1786 р.) і щодо того, які саме літературні джерела, крім Біблії, впливали на іконографічну програму його живопису, проте зв'язок з Києво-Печерською лаврою як духовним центром, який продукував живописні програми і впливав своєю художньою школою на інші осередки, очевидний. Видання Києво-Печерської лаври зберегли для нас ґрунтовні описи знищених олійних стінописів XVIII ст. [6, с. 64-68].

Зокрема, на західній стіні внизу, між стовпами навпроти іконостаса, була непідписана сцена з Апокаліпсиса [6, с. 65]. На схилі склепіння хорів був зображений Іван Богослов, біля нього Божа Матір стоїть на місяці, на її голові вінець із зірок [6, с. 67]. Це відсилання до образу Жінки, зодягненої в сонце, яку бачив Іван Богослов у Розділі 12 Об'явлення. Ми розглядатимемо окремо іконографію Апокаліптичної Богородиці та іконографію Євангеліста

Івана на Патмосі і відповідно зображення подібного типу у Розділі III. За третьою аркою на хорах, над входом до ікони Куп'ятицької Божої Матері, було зображення Бога Отця на престолі, що роздає труби ангелам [6, с. 67]. Це безпосередня відсилка до тексту Розділу 8 Апокаліпсису: «І я бачив сімох анголів, що стояли перед Богом. І дано було їм сім сурем» (Об'явл. 8:2) [11, с.1508]. Тут же, на стіні вгорі, були зображені Бог Отець на престолі, біля нього стоїть Агнець, а від Престолу ріка тече в Місто, куди заходить сонм великий святих [6, с. 67-68]. Це вже знайоме нам за гравюрою Зубрицького зображення апокаліптичного сюжету Ріка живої води і дерево життя (Об'явл. 22:1-14). Далі наводиться такий опис: «На тій же стіні, навпроти Бога Отця, – Спаситель стоїть, із вуст Його виходить меч; навколо Спасителя 7 світильників із запаленими свічками, а в руці – 7 зірок; біля ніг Спасителя лежить Іоанн Богослов» [6, с. 68]. Це сюжет Розділу 1 Апокаліпсису, Видіння семи світильників (Об'явл. 1:12-20). На четвертій арці праворуч було зображення сидячого Спасителя, що роздавав ангелам серпи; нижче були написані ангели з виноградом і точилом для вичавлювання [6, с. 68]. Це сюжет, що описаний у розділі 14 Апокаліпсису: «І ангол кинув додолу серпа свого, і зібрав виноград на землі, і вкинув в велике чавіло Божого гніву» (Об'явл. 14:19) [11, с.1514-1515]. Далі в описі фігурує: «У верху вікна – Спаситель стоїть і відділяє овець від козлів; навпроти вікна – друге пришествя Спасителя». Безпосередньо цей опис відноситься до цитати з Євангелія від Матвія з Розділу 25, де описується прихід Христа у Славі та Останній Суд: «Коли ж прийде Син Людський у славі Своєї, і всі анголі з Ним, тоді Він засяде на престолі слави Своєї. І перед Ним усі народи зберуться, і Він відділить одного від одного їх, як відділяє вівчар овець від козлів. І поставить Він вівці праворуч Себе, а козлята — ліворуч» (Мт25:31-33) [11, с.1224]. Це очевидно паралельний текст до подій Апокаліпсису (Попечатання обраних перед Останнім Судом). Залишки цього останнього сюжету збереглися (рис. 126). Раніше ряд науковців описували ці залишки просто як пейзаж; як

влучно зауважує Р. Демчук, «одразу видно, що овечки не пасуться, а зосереджено дивляться вгору на фігуру Христа, нині втрачену» [16, с. 48-49].

На південній половині західних хорів залишилося зображення сюжету Страшного суду (Рис. 125). Ми бачимо тут композицію, дуже подібну до гравюри Н. Зубрицького з чернігівського Апокаліпсису із сюжетом Останнього Суду до розділу 20, де описується Останній Суд (Рис. 106). Ту саму подібність має софійський стінопис і до Страшного Суду зі Скорик (Рис. 108) – ряди праведників, поділених купчастими хмарами. Сюжет все більше відходить від того зразку, що подав Зубрицький, тут вже додана земна куля, на яку спирається Спаситель, янголи, які тримають Книгу з престолу тощо, проте це вже і не стара дореформаційна українська іконографія, тут збагачене алегоричне барокове наповнення із слідами впливу лютеранських іконографічних прототипів.

Збереглися і ікони XVIII ст. Софійського собору, що відображують апокаліптичні сюжети. Так, ікона «Ангел з вогняною кадильницею» (Рис. 127), як її називає Н. Нікітенко [51, с. 262], або ж «Сім ангелів із сурмами», як її називає О. Рижова [58, с. 261], розкриває зміст рядків з Розділу 8 Апокаліпсису: «І я бачив сімох анголів, що стояли перед Богом. І дано було їм сім сурем. І прийшов другий ангол, та й став перед жертівником із золотою кадильницею. І було йому дано багато кадила... » (Об'явл. 8:2-5) [11, с.1508-1509]. Перше, що ми помічаємо у цій іконі порівняно із розглянутими нами раніше іконографічними зразками – тут не видно Бога, він знаходиться вище поза видимістю, ми бачимо лише його руки із сурмами, що він роздає ангелам.

Ще одна ікона – «Архістратиг Михаїл перемагає диявола» (за назвою О.Рижової) [58, с. 258]. Сюжетом ікони (Рис. 128) є події Розділу 12 Апокаліпсису. На стрічці внизу картуша навіть наведений рядок: «И дана бѣша женѣ два крила орла великаго...» («І жінці дані були два крила великого орла, щоб від змія летіла в пустиню до місця свого, де будуть її годувати час, і часі, і півчасу») (Об'явл. 12:14) [11, с.1512]. Наведена сцена

описує всі події Розділу 12: архангел Михаїл у одязі античного воїна, як на відповідній гравюрі Н. Зубрицького, вражає Звірину, нагели рятують Дитину Жінки, зодягненої в сонце, яка теж рятується. Нам важко роздивитися за репродукцією, але О. Рижова, яка працювала з цими іконами, в т.ч. за допомогою спеціальних засобів, називає число голів у Звірини 5 [58, с. 258] (а не 7, як мало б бути за текстом). Найцікавіша особливість – Бога тут нема, але не так, як його нема у гравера Прокопія, де він зображений десь вище і глядачу видно лише сяйво; в іконостасі Софійського собору в цьому сюжеті Дитина Жінки береться ангелом до Божого престолу, над яким Бог позначений зображенням трикутника із всевидячим оком (тобто око – це Бог, а трикутник позначає трикутний німб).

О. Рижова так характеризує художні властивості живопису: «Іконам притаманні статичні, врівноважені композиції, двоплановість дії, пейзажні декорації та винесення груп персонажів на авансцену, відсутність перспективи та простору, поєднання з текстами, введеними в зображення, і прагнення автора до максимальної наочності й дидактики» [58, с. 262]. Зауважимо, що ці особливості всі запозичені з протестантської іконографії.

Отже, підсумуємо: апокаліптична іконографія Софії Київської була в XVII-XVIII ст. дуже масштабною, налічувала багато різновидів сюжетів, зберігала привнесені упродовж більш ніж століття реформаційні іконографічні схеми, але при цьому розвивалася в стилістиці українського бароко, набувала алегоричності, символічності, застосовувала різні іконографічні типи, які формувалися не тільки за біблійним текстом і відходили від принципів лютеранської іконографії, яких, як ми бачили, на перших етапах запозичення українське мистецтво в сюжеті Апокаліпсису дотримувалося.

## 2.5. Зображення Апокаліпсису в Андріївській церкві

В 1750-х рр. тривала робота над створенням живопису Андріївської церкви в Києві. Головну роль в цьому храмі за задумом відіграє іконостас. Як і в іконостасі Успенського собору (1729) та іконостасі Троїцької надбрамної церкви (1734) Києво-Печерської Лаври, тут існував живопис на зворотньому боці іконостасу. Ікони для звороту іконостасу величезного розміру писалися на полотні. В ХХ ст. у зв'язку із подіями антирелігійної кампанії іконостас опинився у незадовільному стані, полотно звороту було розірвано (Рис. 132). В 1982-1991 рр., а також в 2003 р. була проведена двоетапна реставрація іконостасу. Одна з відновлених ікон з верхньої частини оборотного бока іконостасу – грандіозна робота «Поклоніння царів земних Царю Небесному» загальною площею понад 30 кв. м. Ікону в 1754-1755 рр. написав художник з м. Козелець Іван Чайковський, який також працював над оздобленням палацу та придворної церкви останнього гетьмана України Кирила Розумовського у м. Глухові [29]. Л. Янченко наводить дані, що мистецтвознавець і художник Степан Яремич писав про ікону «Поклоніння...» в 1901 р., що вона «найбільш цікава річ, дуже гарно збережена» [83, с. 447]

Ікона «Поклоніння царів земних Царю Небесному» (Рис. 129), (Рис. 130), (Рис. 131) являє собою ілюстрацію сюжету Розділу 5 Апокаліпсису, із сюжетом Тваріни і старці співають Агнцеві нову пісню (Об'явл. 5:8-10). Композиція класична для цього сюжету і особливо нагадує стінопис з Троїцької надбрамної церкви, щодо іконографічних прототипів якого ми вже висловлювали припущення. Іконографічно близька, на наш погляд, ця композиція найбільше Біблії Піскатора, створеній на основі лютеранських Біблій. Композиція вирішена в стилі бароко, збагачена виразними акцентами – тривожні хмари, вишукане різьблення стільців 24 старців, величезні розміри, - все це примушує сприймати ікону як грандіозну похвалу Господу та його величі.

## 2.6. Зображення Апокаліпсису у провінційних церквах

В галицьких та закарпатських провінційних церквах у XVIII ст. також зустрічалися сюжети Апокаліпсису. Наприклад, стінопис у церкві Введення Пречистої Діви Марії в храм в с. Пійло (нині Калуський район Івано-Франківської обл.) був створений у період між 1778 р. (побудова церкви) та 1794 р. (освячення церкви) [23, с. 116]. Церква була створена коштом парафіяльного священника Василя Кульчицького. Дата створення розписів, на думку О. Сидора, - початок 1790-х рр. Церква на сьогодні втрачена [61, с. 195] - за даними, що потребують уточнення, згоріла в 1968 р. Розписи цієї церкви відзначаються високим рівнем професійності художника, а також рисами стилістики пізнього рококо) [23, с. 116]. Збереглася чорно-біла світлина стінопису (Рис. 133), що зображує чотирьох вершників Апокаліпсису – ілюстрацію до Розділу 6 Апокаліпсису (Об'явл. 6:2-8). Одразу кидається в очі подібність композиції і навіть деталей зображення до відповідної гравюри Никодима Зубрицького з Чернігівського Нового Заповіту 1717 р. (Рис. 45). В церкві з с. Пійло ми також бачимо, що вершники Апокаліпсису розташовані по два у верхній частині стінопису та у нижній. Праворуч вгорі кінь білий з вершником, що тримає лук і стрілу, скеровані перед собою. За ним слідує кінь рудий з вершником у шоломі, що здіймає наверх меч. Відзначимо цікаву деталь, що у Зубрицького вершник одягнений в плащ, що в'ється по вітру, а на стінописі в с. Пійло плащ трансформувався у крила. Ці крила – ніщо інше, як обладунки так званих «крилатих гусар»: пройшло тільки 2-3 десятиріччя між датою створення стінопису та часом, коли ці території були у складі Речі Посполитої та подібна військова форма була знайомою населенню. Третій вершник на вороному коні, внизу праворуч, тримає в руці ваги і, як на гравюрі з чернігівського Апокаліпсису, вбраний у тюрбан. Османська загроза хоч і не була актуальною для мешканців, проте лишалася сюжетом легендарним і вартим мистецьких рефлексій. Нарешті внизу зліва, на четвертому коні - блідому - вершник на ім'я Смерть з косою в руках, як і у Зубрицького. Там же, як і у Зубрицького, в



нижньому лівому куті, паща Звіра, «вуста пекла», а в ньому грішники. Ми бачимо приклад, як використовується за зразок вже вітчизняна апокаліптична іконографія, побудована на попередньо запозиченій лютеранській іконографії, характеризується точним зображенням суті біблійного Слова і при цьому має моралізаторський характер.

Треба сказати, що розписи в с. Пійло відрізняються кращою художньою якістю, ніж більшість стінописів Галичини та Закарпаття. Якщо ми подивимося на інший стінопис, в церкві св. Параскеви с. Олександрівка, виконаний майстром Стефаном Теробельським, то ми побачимо більшу схожість із народною іконою, лубком, декоративно-прикладним мистецтвом (зокрема кахлями) [23, с. 116-117]. П. Жолтовський наводить акварельну замальовку художника Ю. Химича<sup>12</sup> фрагменту стінопису церкви св. Параскеви, які він називає «Апокаліптичні вершники. Фрагмент» (Рис. 134). На нашу думку, то не власне чотири вершники Апокаліпсису – ті написані правіше по тій же стінці в церкві (Рис. 136), їх можна чітко атрибутувати за різним кольором коней та такою деталлю, як терези в руках одного з вершників. Власне чотири вершники збереглися гірше, ніж те зображення, що копіював Ю. Химич. Можливо, на акварелі Ю. Химича теж апокаліптичні вершники (ті, що їхали у війську Царя над Царями, яких була велика кількість). Ці вершники справді дуже схожі на зображення на декоративних кахлях (Рис. 135).

Отже, у провінційних церквах ми бачимо запозичення сюжетів в першу чергу з вітчизняних джерел, більшу спрощеність малюнку (якісний живопис трапляється, але він швидше рідкість), декоративну спрощеність, притаманну народному мистецтву.

---

<sup>12</sup> У Жолтовського вказано прізвище як «Хіміч», тоді як в сучасній літературі «Химич».

## 2.7. Апокаліпсис в монументальному живописі західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст.

Церковна архітектура пізнього європейського бароко активно залучала такі прийоми, як синтез мистецтв (архітектури, скульптури, живопису) та мистецький ілюзіонізм. Ці ідеї, запропоновані в XVII ст. італійцем Джованні Лоренцо Берніні, знайшли свій розвиток і на теренах України, здебільшого в значних містах [90, с. 151]. Яскравим прикладом втілення таких ідей у зображенні сюжету Апокаліпсису є розпис плафона костелу кларисок у Львові. Роботи виконував відомий львівський художник Станіслав Строїнський, його брат Мартін (Марцін) Строїнський та учні [41, с. 324].

Надихаючись ідеями Андреа Поццо, ще одного італійського художника XVII ст., викладеними в трактаті про ілюзорні куполи, Строїнський із помічниками використав елементи ілюзорного куполу в колонаді довкола сцени «Поклоніння Агнцю», написаний у перспективному скороченні [75, с. 61]. Сюжет розташований на двох склепіннях. На першому склепінні сюжет Об'явлення (4:10): «тоді падають двадцять чотири старці перед Тим, Хто сидить на престолі, і вклоняються Тому, Хто живе віки вічні, і складають вінці свої перед престолом» [11, с. 1505]. За цим розділом Апокаліпсису старці мали б поклонитися престолу із Богом, а Агнець мав би бути зображеним поруч, як ми бачили в різних попередніх прикладах. Проте тут старці поклоняються безпосередньо Агнцю (Рис. 137), розташованому на другому склепінні. Тут очевидне продовження сюжету віршем наступного, 5 Розділу Об'явлення (5:6): «І я глянув, — і ось серед престолу й чотирьох тварин і серед старців стоїть Агнець, як заколений» [11, с. 1506]. Ми бачимо струмок крові, що тече з тіла Агнця і потрапляє на кулю, яку охоплює змія — цей символізм означає, що грішний, підданий дияволу світ, врятує від гріха тільки викуплена кров'ю жертва Агнця. Найцікавіше в художньому трактуванні цієї сцени бароковий екстаз, переданий тим, що старці не просто складають свої вінці перед престолом з Агнцем, - вони жбурляють їх, обіймаються і радіють (Рис. 138). Художник використав і ілюзіоністські

прийоми, приміром, ліва нога одного старців, що стоять чи швидше парять у повітрі на колінах, буквально стирчить у повітрі, тому що виконана об'ємно, за допомогою стукко (Рис. 139). У Львові з його сильним католицьким впливом навіть на унійну Церкву, тим більше у безпосередньо католицьких спорудах, до яких відносився костел кларисок, панувала ідея використання бароко як інструменту Контрреформації, торжества мистецтва та апофеозу божественної краси, необхідного для сакральної споруди. Бароко власне українське на розглянутому нами етапі потребувало розуміння сюжету, тобто знання не тільки Писання, але й алегоричних текстів, хоча також послуговувалося зовнішньою красою. Зауважимо, що ця наша теза стосується значних споруд, таких, як Успенський собор Києво-Печерської лаври чи Троїцька надбрамна церква. У випадку згаданих в попередніх розділах провінційних церков лишалася оповідність, сюжетні біблійні зображення, а алегорії, якщо використовувалися, були більш простими й зрозумілими.

## 2.8. Розписи Спасо-Преображенської Трапезної церкви Видубицького монастиря

Спасо-Преображенська Трапезна церква Видубицького монастиря була зведена в 1696-1701 рр. Але живопис в ній багато разів перемальовувався чи створювався наново. Грунтовна реставрація відбулася в 1971-1980 рр. [35, с. 79], в ході якої художник-реставратор О.В. Єрко відкрив 4 шари розписів. Вони були створені в різні часи і в різних техніках [35, с. 77]. Сюжет Апокаліпсису відноситься до пізніших. Т. Кілессо пише, що «архівні джерела свідчать про те, що поновлення ... стінопису в трапезній виконав у 1837 р. відомий київський художник І.Г.Оробієвський... зокрема головний розпис на склепінні трапезного залу – «Поклоніння земних царів Царю небесному» [35, с. 78-79]. Серед відомостей про автора розписів – те, що Іван Оробієвський (відомий також як Ороб'євський, Орабовський), київський міщанин, іконописець і позолотник, працював в 1825-1826 рр., 1837 р. [72, с. 119], а також в 1836 р., в Києво-Печерській Лаврі [34, с. 225]. Ці розписи 1837 р. були зроблені за кошти князя Льва Яшвіля [71], ймовірно, згідно його заповіту, бо князь помер в 1836 р. і був похований саме у Видубицькому монастирі [56].

Стислий опис стінопису наводить т. Кілессо: «В його центрі на розкішному престолі сидить Бог-Отець, а навколо німба Саваофа закомпоновані царі земні, одягнені в червонуваті, зеленуваті та жовті вбрання, і немов би обрамляє цю композицію зображення чотирьох євангелістів, які розміщені в розпалубках склепіння» [35, с. 79]. Композиція уявляє собою вже знайомий нам сімбіоз Розділів 4 та 5 Апокаліпсису. У верхній частині, на небесах, зображено Престол із Господом-Вседержителем, що сидить (Рис. 141). Він тримає на правому коліні розкриту книгу. Навколо престолу райдуга. Німб у Бога трикутний (зауважимо, що це 1837 рік, і заборони зображень Бога-Саваофа вже 170 років, але незважаючи на заборону, іконографія Бога-Саваофа з трикутним німбом використовується [33]). Над престолом сім світильників (Рис. 143), по чотирьох сторонах від Бога

євангелісти, кожний із своїм символом: шестикрилий орел і бик, лев і херувим (це чотири апокаліптичні істоти). Обабіч престолу старці, що стоять на колінах. Старці покладають свої корони перед Богом – це очевидно відбувається силою духу, бо корони просто левітують у повітрі, як і золоті ріжки, які мають означати чи-то чаші, де куриться фіміам, чи власно гусла (для нас це питання лишилося невизначеним). З іншого боку перед престолом стоїть Агнець. Він стоїть на книзі, з її нижнього краю звисають сім печаток (Рис. 141), (Рис. 142). Ми знову бачимо точну відповідність тексту Апокаліпсису. Цікаво зауважити, що обличчя старців на цьому розписі серйозні, аскетичні, нерухомі (Рис. 140). Це не блаженний подив, як у старців львівської західноєвропейської традиції на розписі Строїнського (Рис. 139), це не зосереджена гідність і уважність страців Троїцької надбрамної церкви (Рис. 122) чи така сама зосередженість на осанні старців з гравюри Н. Зубрицького (Рис. 38). Ці обличчя вказують на відмову від лагідного, або урочистого, від будь-якого бароко взагалі як стилю.

Отже, розглянувши розвиток сюжету Апокаліпсису в XVIII – XIX ст., можемо зробити наступні висновки:

1. На початку XVIII ст. в українському мистецтві створюється другий після серії гравюр Прокопія у XVII ст. повноцінний цикл ілюстрацій до Апокаліпсису, а саме гравюри до Апокаліпсису з Нового Заповіту 1717 р. друкарні Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря.

2. На відміну від ілюстрацій Прокопія, які не були надруковані як окреме видання і лише частково використовувалися, цикл гравюр з Нового Заповіту 1717 р., створений Никодимом Зубрицьким, Макарієм Синицьким та іншими художниками, набув досить широко поширення, як в Україні, так і за її межами. Приклади запозичення іконографії саме з цього циклу ми розглянули в розділі

3. На цьому хронологічному етапі, крім буквральності зображень та відповідності біблійному тексту, тобто дотримання принципів запозиченої лютеранської іконографії, рясно проявляються риси українського народного

мистецтва і стильові ознаки бароко. Образи створюються не виключно за біблійним текстом – використовується алегорична література, символізм. Складаються цілісні ансамблі, де все підпорядковано складним іконографічним програмам. На відмін від XVII ст., частково відомості про такі програми збереглися і є неоціненним джерелом для подальших розвідок дослідників, створення реконструкцій зниклих візуальних пам'яток тощо.

4. Крупні митці, як приклад Никодим Зубрицький, знаходять в рамках іконографії Апокаліпсису нові для українського мистецтва рішення (як цар-Антихрист в сцені зображення Скатування двох свідків чи кінний лицар по шию коня у крові в сюжеті Початку Суду Божого та чавила Божого гніву).

5. Пропаганда змінює вектор – якщо в часи Петра Могили вона була антипапською, як ми показали [19], то у XVIII ст., з одного боку, через те, що половина українців сповідувала унію з католиками, це стало неприйнятним, а з іншого боку, стала актуальною татарська загроза (поява негативного образу магометанина).

6. По результатах II розділу також сформулювалися питання та гіпотези, які потребуватимуть подальших досліджень.

## **Розділ III. Ілюстрації до Апокаліпсису як основа для формування нових іконографічних типів в українському мистецтві XVII-XIX ст.**

### **3.1. Іконографія Апокаліптичної Богородиці**

Якщо ми стисло розглянемо історію питання, то в східному християнстві трактування образу Жінки, зодягненої в сонце, як безпосередньо Богородиці, з'явилося лише в XVII ст. (це стосується і релігійних текстів, і іконографії). Поява такого трактування була пов'язана, власне кажучи, із питанням про «кінець часів» [5, 71]. Серед частини науковців існує думка, що Апокаліптична Богородиця властива в першу чергу католицькій і відповідно греко-католицькій іконографії [12, с. 372-373]. Інші автори наголошують на необхідності розглядати символічні образи Богородиці, в т.ч. Богородицю Апокаліптичну, в контексті акафістів Христа та Богородиці як органічної частини православної літургії, тому відповідну іконографію не можна вважати виключно католицькою [80, с. 49-51]. Інший дотичний іконографічний сюжет, Внебовзяття Марії, також був присутній у східного богослова VIII ст. Івана Дамаскина. У руських гомілетів 2-ї пол. XVII ст. вже звичайною практикою стало ототожнення внебовзятої Марії з Жінкою, зодягненою в сонце, та використання астральних образів з Апокаліпсису (сонце, місяць, зоря) для опису її чеснот [5, с. 73]. Аналогічним чином слід розглядати в якості основи для іконографії і канони. Саме рядки з Канону до Ісуса Найсолодшого [31] ілюструє мідьорит "Богоматір з Дитям" Захарії Самуйловича (Рис. 144).

В своєму циклі ілюстрацій до Апокаліпсису гравер Києво-Печерської Лаври Прокопій в гравюрі 1660 р. "И зна́меніе вѣліе явѣся..." (Рис. 6) подає зображення виключно як Жінку, зодягнену в сонце, відповідно до Об'явл. 12. Це доволі точно скопійовано відповідне зображення з Біблії Піскатора (Рис. 145). Біблія Піскатора (Ніколаса Вісхера, або Вішера), найпоширеніше джерело іконографії Апокаліпсису, багато в чому наслідувала зображення Апокаліпсису 1580 р. і Біблії 1579р. та 1585р. Герарда де Йоде (Рис. 146). Це була компіляція робіт коло 20 граверів із збереженою лютеранською

іконографією, запозичених із зображень з Лютерової Біблії (Рис. 8). Гравер Прокопій міг користуватися Біблією Піскатора 1643 р., але її гравюри аналогічні наведеній в ілюстраціях Біблії Піскатора 1674 р. [97].

А вже в Акафісті до Пресвятої Богородиці 1663 р. у зображеннях, виконаних гравером Іллею [59, с. 421], з'являється зображення Богородиці як Жінки, одягненої в сонце (німб Богородиці у вигляді променів або ж мандорла з променів) (Лл. 147-150). Зміст цих зображень наступний: Богородиця зображена на престолі, із св. Іваном Золотоустим та св. Василем Великим та мудрецькими-філософами (Рис. 147); Богородиця та юний Христос стоять з молитовно піднятими руками, одночасно присутні на землі і на небі (Рис. 148); Богородиця в мандорлі зі свічкою у руці стоїть над безоднею Аду, в якій серед інших постатей Адам та Єва (Рис. 149); нарешті, Богородиця на троні з Дитям, молитву до неї очолюють свв. Антоній та Феодосій (Рис. 150) [79, с.1592].

У розписах восьмерика церкви св. Юра в Дрогобичі (1678) також присутнє зображення Жінки, зодягненої в Сонце (Рис. 5). Як ми вже відзначали, цей фрагмент стінопису виконаний за гравюрою Віргіля Золіса (або його майстерні) з Біблії Лютера, яка видавалася у Франкфурті на Майні [48, с. 111-112]. Цю Біблію друкували починаючи з 1561 р. видавці Давид Цопфель та Йоганн Раш (Рис. 7). Віргіль Золіс додав італійські мотиви (арабески, гротески) в орнаментальні рамки, проте зберіг композиційно традиційну іконографію Біблії Лютера у виконанні Майстра MS (Рис. 8).

У виданому в 1705 р. в Чернігівській типографії збірнику силабічних поезій Антонія Стаховського «Зерцало от Писання Божественного», що включає твори єпископа Іоана Максимовича, також є зображення Апокаліптичної Богородиці. Це зображення Богоматері з Дитям на півмісяці в мандорлі з променів (Рис. 151), судячи з усього, запозичене з однієї з типових німецьких гравюр XVI ст. Схожа іконографія у приписуваного Альбрехту Дюреру зображення Апокаліптичної Богородиці у молитовнику 1503 р. «Salus Anime» (Лл. 153). Подібне зображення з «Зерцала» і на ікону з



Архангельського собору Кремля «Благодатне Небо» (Іл. 154), за деякими відомостями, написаної у Литві із західного прототипу [13]. Ще одна гравюра «Зерцала», з титульного аркушу, демонструє Жінку, одягнену в сонце (що підписано на стрічці поруч із силуетом), проте крім традиційної символіки Апокаліпсису – півмісяця, на якому стоїть Жінка, невеликих променів позаду цього півмісяця, німбу з 12 зірок над її головою, - ми бачимо, що голову персонажа покриває мафорій, а руки складені перед собою й тримають хрест (Рис. 152). Це чітко вказує на злиття образів Жінки, одягненої в сонце, та Богоматері.

Ми вже згадували в аналізі апокаліптичних сюжетів Софійського собору, написаних у XVIII ст., що хорах був сюжет із Іваном Богословом та Апокаліптичною Богородицею (такою, що стоїть на місяці, а на її голові вінець із зірок) [6, с. 67].

Наостанок, подамо у своєму аналізі іконографічного генезису сюжету Апокаліптичної Богородиці цікавий приклад, найбільш ймовірно, XVIII ст., з каталогу малюнків Києво-Печерської іконописної майстерні [22, с. 99]. Учні Києво-Печерської іконописної майстерні малювали у своїх альбомах ту саму Сивілу Перську із Богородицею з Немовлям на півмісяці (Рис. 155), яку замовляли і протестанти у польсько-німецькому вільному місті Гданську в XVII ст. (Рис. 156). До Києва в цьому разі дійшло цікаве гібридне протестантсько-католицьке іконографічне рішення<sup>13</sup>. Авторство недатованих

---

<sup>13</sup> У староміській ратуші Гданська стіни зали засідань прикрашені живописним циклом з 12 сивіл. У перші століття нашої ери сивіл вважали провісниками Апокаліпсису, а завдяки сповіщенням про пришествя Христа та приписуванім їм подальшим подіям з його життя сивіли в іконографії стали еквівалентом старозавітних пророків. Цикл Сивіл у Гданську має дидактично-моралізаторський характер, у ньому розглядаються питання спасіння та віри в контексті апокаліптичних настроїв 2-й пол. XVII ст. Картини мали характер емблеми з трьох елементів: зображення сивіли, сцени на задньому плані з життя Христа і Марії, і куплету-пророцтва. Такі емблеми, що несуть важливий дидактичний зміст через авторитет Біблії, були дуже популярні в переважно протестантському Гданську. Замовлені німецькими бюргерами-лютеранами, картини циклу несуть есхатологічний сценарій католицької іконографії. На задньому плані Сивіли Перської (Рис. 156) Діва Марія з Дітям у вигляді Апокаліптичної Богородиці із 12-ма зірками на голові, сяє променями сонця, топче змія. Куплет говорить: "Der Heiden heil Der Seelen hirt. Der Schlangen kopff Zertreten wirt / Спаситель язичників і пастир душ, Він розтратить змієві голову". В контексті Богородиця розуміється як боротьба християн із язичництвом [95, с. 168].

картин приписують Адольфу Бою. Їх прототип – гравюри на міді Жіля Русселе (Рис. 157), виконані за малюнками Клода Віньйона. Точно відтворені пози, жести, одяг фігур на передньому плані, сцени на задньому плані. Присутні в «кужбушку» і інші сивіли з цієї дидактично-моралізаторської серії, що носить протестантський характер, хоча має католицьку іконографію. Це не заважало учням православної іконописної майстерні вчитися відтворювати цей сюжет.

Видатний художник Володимир Боровіковський створив у першій чверті ХІХ ст. декілька ікон із сюжетом Апокаліптичної Богородиці (Рис. 158), (Рис. 159), (Рис. 160).

Таким чином, ми бачимо, що і в ХVІІ-ХVІІІ ст., і на початку ХІХ ст. іконографія Апокаліптичної Богородиці була цілком прийнятна для православного середовища. Дослідження іконографії Апокаліптичної Богородиці є не надто обширними (нам відома фактично лише публікації Т. Єлісєєвої [21] та окремі згадки теми в інших роботах). Тому ця тема потребує окремого вдумливого дослідження.

### 3.2. Іконографічний тип св. Івана Богослова на Патмосі

Щоб розглянути зміни в іконографії, які могли бути спричинені поширенням апокаліптичних сюжетів, для початку визначимося, що за Іван є автором Апокаліпсису. Ми вже розглядали [17] традиційний погляд, що текст книги Об'явлення написаний Євангелістом Іваном, одним з апостолів, на острові Патмос під час гонінь ймовірно імператора Доміціана в 95 р.; також частина авторів, зокрема Євсевій та Діонісій Олександрійський, вважає, що це робота іншого Івана. Лютер, отець Реформації, який ґрунтовно вивчив і переклав Біблію, теж дещо сумнівався у саме апостольському авторстві, проте його позиція була двоїстою, він писав: “Зі свого боку, ми все ще поділяємо цей сумнів. Однак, ніщо не повинно ставати на заваді того, що ця праця належить Івану апостолу” [8, с. 16-21]. На сьогодні існують аргументи як за, так і проти апостольського авторства, а також версія про існування певного «іванівського кола» авторів [50, с. 705-745].

В ранньохристиянському мистецтві апостол Іван частіше зображувався юним. У візантійських рукописах IX-XI ст. св. Іван вже зображується старцем. Більше за інших євангелістів його зображують не під час письма, а під час роздумів, часто звівши очі вгору. В Середньовіччі у православному живописному каноні закріпився образ печери, де медитує св. Іван. Досить часто його зображують із учнем, Прохором, і в XI-XIII ст. саме цей варіант іконографії стає основним. Таким традиційним є зображення св. Івана на мініатюрі Пересопницького Євангелія (Рис. 161). В XVI ст., у зв'язку із ростом цікавості до Апокаліпсису, починають формуватися нові типи суто православної іконографії, зокрема традиційний іконографічний тип «Видіння Івана Богослова» [27]. Одночасно традиційна іконографія починає частіше зображувати св. Івана у зв'язку з перебуванням на острові Патмос. В Євангелії 1602 р. з Львівщини (Рис. 162) простір розширюється, додається яскраве сонце, синє небо, атрибути південної природи. На мініатюрі Івана Златоуста з архієрейського служебника Петра Могили (1632) з'являється відкритий простір і пейзаж із водою. Це швидше річка, ніж острів, бо

мініатюру вважають портретом київського митрополита Петра Могили [24, с. 29], проте введення відкритого простора з водою наближує іконографію св. Івана до іконографічного типу «Св. Іван Богослов на Патмосі». В тому ж ключі зобразив св. Івана Богослова Григорій Левицький в своєму мідьориті з Апостола 1738 р. (Рис. 164). А ось в Апостолі 1737 р. майстер зобразив св. Івана Богослова з орлом (Рис. 165). На гравюрі Євангелія 1759 р. Почаївської унійної друкарні авторства Йосипа Гочемського (або гравера з його кола І.М.) св. Іван Богослов вже зображений безпосередньо на фоні морського пейзажу, з орлом (Рис. 166), аналогічно і на гравюрі 1771 р. (Рис. 167). На іконі 1622 р. з Воцатинського іконостасу роботи майстра з кола Йова Кондзелевича св. Іван Богослов написаний в позі людини, яка сприймає видіння (Рис. 168). Іконографічним прототипом для «острівного» типу іконографії слугує гравюра Мартіна Шонгауера, створена близько 1480 р. (Рис. 169), до цього існували подібні численні зображення середньовічних ілюмінованих манускриптів. Популярним прообразом для іконографічного типу св. Івана, який сприймає видіння, стала картина Франца Галса 1625-1628 рр. (Рис. 170). Ще одним прототипом такої іконографії стала дещо пізніша гравюра Корнеліса Вісхера, створена в 1650 р. (Рис. 171). Один з найбільш розвинених сюжетів – ікона роботи майстра пізнього етапу школи Івана Рутковича для церкви св. Трійці в Жовкві (Рис. 172). Ми бачимо тут простір з морем і рослинним пейзажем, св. Івана, що тримає книгу і піднімає руку, прислухаючися до звуку якогось голосу чи бачучи внутрішнє видіння. Бачимо орла, який розправляє крила і оглядається назад, на клуби хмар, що формують видіння. В цій іконографії у вінці з хмар немає власне видіння – як це зображується в ранніх західноєвропейських прототипах, зазвичай це Жінка, зодягнена в сонце, як у Ганса Бальдунга (Рис. 173) чи Звірина, як на мініатюрі з Великого часослова Анни Бретонської (Рис. 174). В XIX ст. все ще наслідувалися зразки XVII ст., ми це бачимо по роботі В. Боровиковського (Рис. 175). Нарешті, дуже цікавий зразок іконографії являє собою фігура св. Івана з ікони «Преображення» (Рис. 176). Свою вельми переконливу версію

атрибуції ікони з Харківського художнього музею запропонував харківський реставратор, художник та дослідник В. Шуліка: він вважає, що це робота кінця XVII ст. українських слобожанських майстрів з Білогірського монастиря (нині Росія) [82, с. 130]. Св. Іван не лежить, як на типових композиціях ікон «Преображення», а стоїть навколішки із руками, складеними в молитовній позі, як у св. Івана Богослова на гравюрі Майстра MS з сюжетом Божого Престолу (Рис. 39). В. Шуліка відзначає, що в цей період йде формування слобожанського іконостасу і виникає нова іконографія. На нашу думку, художники могли надихатися і залучати для традиційних ікон нові композиційні рішення з паралельних сюжетів. Цікаво, що тло ікони «Преображення» над фігурою св. Івана Богослова вкрито маньєристичним орнаментом з ормушлів (вушних раковин) та мушлів [82, с. 134]. В. Шуліка пропонує розглядати символічний сенс цього візерунку в контексті його наповнення, перлів, а відповідно перлини є символами райських воріт в Розділі 21 Об'явлення [82, с. 135]. Отже, цей додатковий семіотичний сенс ікони цілком корелює з нашим припущенням про застосування для фігури св. Івана Богослова композиційних рішень іконографії Апокаліпсису.

### 3.3. Іконографія Церкви Войовничої

Як ми вже обговорили у Розділі I, іконографія Церкви Войовничої базується на Розділі 19 Апокаліпсису, де описується Бог із гострим мечем, що виходить у Нього з вуст, та його чисельне воїнство, що їде за ним перемагати Звірину. Ми вже згадували про зображення Церкви Войовничої, відомої нам лише за описом Павла Алеппського, на стінописі та іконі з Софії Київської. Як ми вже згадували, створені ці зображення були ймовірно в часи митрополита Петра Могили (1630-ті – 1640-і рр.).

Ми також обговорювали у розділі I розпис південно-східної грані восьмерика нави церкви св. Юра в Дрогобичі із сюжетом Христа Войовничого (Рис. 15). Є ще одне зображення, що відноситься до сюжетів Апокаліпсису, розташоване в церкві св. Юра в Дрогобичі на західній стіні галереї, біля входу у каплицю Введення Прсв. Богородиці до храму, яка розташована на емпорі (над бабинцем). Це зображення теж відноситься до сюжету Церкви Войовничої (Об'явл. 19:11-15). Як ми вже згадували, цей стінопис відноситься до початку XVIII ст.: 1714 р. за датуванням Л. Міляєвої [48, с. 116] або 1714-1718 рр. за датуванням Р. Косів [39, с. 127]. Л. Міляєва наводить архівні фотографії (Рис. 178) 1973 р. [48, с. 118]. Р. Косів в своїй монографії – фото (Рис. 177) не пізніше 2009 р. [39, с. 127]. Зараз цей стінопис у гіршому стані [48, с. 378]. Збереглася також унікальна хоругва «Церква Войовнича» 1718 р., яка походить з церкви св. Юра в Дрогобичі і містить розгорнутий складний алегоричний сюжет, що також базується на сюжеті з Апокаліпсису (Об'явл. 19:11-15), проте розширеному і доповненому (Рис. 179). Детальний аналіз цієї хоругви навела Р. Косів [39, с. 126-130]. Ми зупинемося на деяких моментах. Р. Косів та Л. Міляєва відзначають схожість зображення на хоругві із гравюрою з твору Лазаря Барановича «Меч духовний» [44]. Проте ми бачимо при збільшенні (Рис. 180), що хоругва несе точно переданий зміст Апокаліпсису – меч виходить саме з вуст Бога, а не знаходиться у руках, як на гравюрі з твору Л. Барановича (Рис. 181). Хоругву створювали під впливом запозиченої лютеранської іконографії у виконанні

Майстра MS для Віттенберзької Біблії Лютера (Рис. 19). Таке саме дотримання чіткої лютеранської іконографії ми бачимо і на гравюрі Макарія Синицького з чернігівського циклу Апокаліпсису 1717 р. (Рис. 105), і на стінописі восьмерика нави в церкві св. Юра в Дрогобичі (Рис. 15), і на стінописі західної стіни галереї на емпорі храму (Рис. 177). Ми бачимо, що незалежно від наявності варіацій сюжету Церкви Войовничої, далеких від буквальної відповідності тексту Біблії, існував і такий підхід, як точне слідування зразкам лютеранської іконографії. Крім зображення, наведені ще цитати з Апокаліпсису. При цьому цікаво відзначити (на це звернула увагу Р. Косів [39, с. 130-131]), що в нижній частині хоругви зображені грішники у вигляді провідних релігійних діячів історії християнства – іконоборця Константіна Копроніма, Нестора, Арія, Євтихія, Лютера, Кальвіна та інших. Кожному припадає текст із звинуваченнями (Лютера, приміром, звинувачують у нешануванні Богородиці). Але цікаво, що зображені тут же папа римський та магометанин залишені без звинувачень. Р. Косів висуває припущення, що замовники хоругви у 1718 р. могли належати до унійного середовища [39, с. 131]. Нагадаємо, як ми це обговорювали у розділі I, що офіційний перехід Львівської православної єпархії в унію стався в 1700 р., а до того коло чверті століття єпископи (і відповідно частина вірян) були прихильниками унії таємно. Тому дуже ймовірно, що всі замовники хоругви на той час були уніатами. Унія тоді розглядалася як ухід від утисків московського православ'я, яке підім'яло під себе Київську митрополію. На нашу думку, було б доцільне подальше ґрунтовне вивчення іконографічного типу Церкви Войовничої із залученням широкого комплексу матеріалів, яке виходить за рамки цієї роботи.

### 3.4. Іконографія Всіх Святих

Ми наводили у розділі II зображення гравюри Никодима Зубрицького «Божий престол з царями на колінах» (Рис. 38) і вказували на те, що ця гравюра могла слугувати для розвитку іконографії сюжету Всіх Святих (Собору Всіх Святих). До речі, подібну ж схему – престол і святі обабіч на хмарах – має і гравюра того ж Н. Зубрицького «Останній Суд» (Рис. 106). Собор всіх святих – це іконографічний сюжет, який прямо витікає з Об'явлення Івана Богослова. Це розділ 5 (Сидячий на Престолі; Агнець (Ісус Христос), що достойний прийняти силу, славу, честь, що означає поклоніння); розділ 7 (натоп великий обраних перед престолом, що проголошує спасіння Богові і Агнцеві-Христу); розділ 11 (складання дяки Богові); розділ 14 (обрані, що співають осанну перед престолом). Ми вже вказували, що частково така іконографія з'являється в «модернізованих» зображеннях Страшного Суду, як на іконі із Скорик (Рис. 108) - тут співпадає верхня частина сюжету, без грішників. Одним з популярних західних джерел такої іконографії, крім гравюр Майстра MS до Віттенберзької Біблії Лютера видання Г. Люффта (1534-1546), які буквально відповідають біблійному тексту, запозичених і модифікованих потім багатьма художниками, – є більш старий зразок Альбрехта Дюрера «Вівтар Ландау», або «День Всіх Святих» (1511), де зображується торжество святих, що воскресли і правлять після Страшного Суду (Рис. 182). Сам Дюрер зображений внизу праворуч у кутку, на фоні водного пейзажу, що теж нагадує нам іконографію Апокаліпсису. Ми впізнаємо ймовірний прототип застосовуваного в іконі зі Скорик (Рис. 108) «діагонального» розташування святих на хмарках.

Пошук зображень Собору Всіх Святих, які б були побудовані саме на запозиченій буквальної іконографії Апокаліпсису, потребує окремого уважного дослідження. Одним з яскравих прикладів втілення такого сюжету є ікони «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими / Всі святі» з колекції Волинського краєзнавчого музею. Результати дослідження цієї ікони опубліковані Т. Єлісеєвою [21]. Це двостороннє зображення, можливо,



первісно хоругва, яке на обох боках має апокаліптичну іконографію: Богородиця тут зображена на півмісяці і з зірками (Рис. 183). Що стосується сюжету Всіх Святих (Рис. 184), то ми бачимо в центрі ікони оповиту хмарами фігуру Ісуса Христа, а над ним, також на хмаринці Бога-Отця з трикутним німбом. Це вертає нас до гравюр до 5 розділу Об'явлення, до зображення Божого престолу із царями, тільки Христос там зображений у вигляді Агнця. Трикутні німби і розділені іпостасі ми бачили на зображеннях Никодима Зубрицького (Рис. 38), на прототипі Майстра MS (Рис. 39), у Віргіля Золіса (Рис. 41). В Біблії Піскатора, у Гронінгена, у гравера Прокопія – німби круглі.

Мистецтвознавчий аналіз зображення наводить Т. Слісєєва: «Вгорі у хмарах зображений Бог Отець з розпростертими руками в оточенні херувимів, нижче – Дух Святий у вигляді голуба. Обабіч Христа зображені пророки, святителі, святі мученики, апостоли. У верхньому регістрі, зліва, на передньому плані написані отці церкви Василій Великий, Григорій Богослов, Іоан Златоуст. Справа, на передньому плані серед ченців бачимо темноволосого з короткою бородою ченця у мантиї та параманді зі схрещеними на грудях руками. У середньому регістрі, зліва серед пророків стоять Іоан Хреститель з хрестом в руці та Мойсей, який зображений з невеликими рижками на голові і скрижалями Заповіту у руці. Справа, серед мучеників виділяється постать Варвари з чашею» [21, с. 21]. Ми бачимо, що в цьому сюжеті Апокаліпсис як текстове джерело ілюстрації доповнене життями святих та іншими основами, проте в основі композиції лежить іконографічна схема ілюстрацій до Апокаліпсису.

## Висновки

Підбиваючи підсумки нашого дослідження, можемо зробити висновки:

1. Досягнута актуальність дослідження:

1.1. Нами було зроблене цілісне узагальнення матеріалу досі недостатньо вивченої теми;

1.2. ми дослідили хронологічно розвиток сюжету Апокаліпсису в українському мистецтві з 2-ї пол. XVII ст. по перші десятиріччя XIX ст., визначили набір іконографічних сюжетів, які побутували в українському мистецтві, частину з них описали вперше;

1.3. нами було визначено іконографічні зразки ряду зображень сюжетів Апокаліпсису, творчо опрацьованих українськими митцями;

1.4. ми на прикладах продемонстрували вплив Реформації на розвиток українського мистецтва;

1.5. нами було висунуто декілька мистецтвознавчих гіпотез, кожна з яким потребує окремого дослідження і може пролити світло на невідомі раніше факти історії українського мистецтва.

2. Реалізація мети дослідження:

2.1. ми проаналізували особливості іконографії Апокаліпсису в українському мистецтві після гравера Прокопія і встановили, що:

2.1.1. У другій половині XVII ст. активно залучалися в якості іконографічних зразків західноєвропейська друкована графіка, передусім з лютеранською іконографією чи в свою чергу скопійована з лютеранських видань;

2.1.2. Особливістю такої іконографії було точна відповідність ілюстрацій біблійному тексту;

2.1.3. Українське образотворче мистецтво збагатилося новими сюжетами і мистецькими прийомами;

2.1.4. Через копіювання іконографії до аудиторії доносилися не тільки ідеї українських авторів іконографічних програм та художників, але через

композиції і сюжетні ходи також і ідеї отців Реформації (фактично йде мова про використання елементів лютеранської пропаганди).

2.2. Аналіз ситуації на початку XVIII ст. в українському мистецтві показав, що:

2.2.1. Знаковою подією стало створення в друкарні Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря другий після Прокопія повноцінний цикл ілюстрацій до Апокаліпсису в 1717 р., який ми повністю<sup>14</sup> проаналізували і описали;

2.2.2. Чернігівський цикл гравюр до Апокаліпсису з Нового Заповіту 1717 р. Никодима Зубрицького, Макарія Синицького та інших набув досить широко поширення як в Україні, так і за її межами, що ми розглянули на прикладах;

2.2.3. На цьому хронологічному етапі буквальність зображень та відповідність біблійному тексту (дотримання принципів запозиченої лютеранської іконографії) доповнюється рисами українського народного мистецтва, збагачується стильовими ознаками бароко. Крім біблійної основи, для апокаліптичних образів використовується алегорична література та символізм. Складаються цілісні ансамблі із складними іконографічними програмами, частково відомості які (на відміну від XVII ст.) подекуди збереглися і є джерелом для подальших розвідок і реконструкцій;

2.2.4. Митцям на цьому етапі вдалося знайти в рамках іконографії Апокаліпсису ряд нових для українського мистецтва рішень;

2.2.5. Пропаганда як метод продовжує використовуватися, але через релігійну і політичну ситуацію змінює свій вектор.

3. Реалізація завдання дослідження:

3.1. ми охарактеризували і описали зразки зображень Апокаліпсису в українському мистецтві,

3.2. ми з'ясували ступінь впливу західних іконографічних джерел на художню творчість та по можливості уточнили ці джерела;

---

<sup>14</sup> В межах зібраного нами візуального матеріалу.

3.3. ми прослідкували тогочасні іконографічні тенденції і сформували щонайменше 4 окремі іконографічні типи в українському мистецтві, засновані на апокаліптичних сюжетах, а саме:

3.3.1. Іконографічний тип Апокаліптичної Богородиці;

3.3.2. Іконографічний тип св. Івана Богослова на Патмосі;

3.3.3. Іконографічний тип Церкви Войовничої;

3.3.4. Іконографічний тип Всіх Святих (Собору Всіх Святих).

3.4. Нарешті, ми зробили можливі узагальнення, які дозволять у майбутньому створити категоризацію всіх апокаліптичних сюжетів українського мистецтва, що може допомогти у реконструкції зниклих візуальних пам'яток. На нашу думку, ми досить переконливо продемонстрували, що наше суспільство у розглянутому часовому проміжку з 2-ї пол. XVII ст. по перші десятиріччя XIX ст. переживало трансформаційні явища, було відкритим для різноманітних впливів, не було однорідним, що знайшло своє вираження і в мистецтві. Ми робимо висновок, що поставлені для майбутніх досліджень питання і задачі, висунуті у ході дослідження гіпотези слід розглядати за допомогою комплексного міждисциплінарного підходу (історичного, мистецтвознавчого, богословського, літературного, соціологічного тощо) заради формування повної і об'єктивної картини нашої мистецько-культурної спадщини.

## Список використаної літератури

1. Акафісти . – Київ, 1663. – 500 с., 4°. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0002473>
2. Ануфриева, Н. В. Лицевые апокалипсисы Урала : Православная традиция и элементы европейского культурного влияния = Ural Illustrated Apocalypses : Orthodox tradition and elements of European cultural influence / Н. В. Ануфриева, И. В. Починская ; под ред. И. В. Починской ; пер. Я.Питнер, Т. Питнера. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 232 с., [72] л. цв. ил.
3. Багдасарова С. Апокалипсис в искусстве. Путешествие к Армагеддону. Москва: Эксмо, 2019. - 288с., ил.
4. Балик Б. І. Інокентій Іван Винницький, єпископ перемиський, самбірський, сяніцький (1680-1700) / Б. І. Балик // Записки ЧСВВ – Рим: Видавництво оо. Василян, 1978. – Секція 1. – Серія 2. – 382 с.
5. Бартоліні М. Г. Цитати з Пісні над Піснями та Одкровення в руських гоміліях на Успення (XVII ст.): між латинськими впливами і тяглістю візантійської моделі / Марія Грація Бартоліні // Київська Академія. - Київ : Дух і літера, 2018. - Вип. 15. - С. 61-100. <https://doi.org/10.18523/1995-025x2018155011>
6. Бардік М. А. Видання Києво-Печерської лаври як джерело атрибуції розписів Київського Софійського собору XVIII століття – 1840-х років // Мистецтвознавчі записки. 2019. № 36. С. 62-69. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3846>
7. Бардік М. А. Періоди відродження монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври (XVIII–XXI століття) / М. А. Бардік // European vector of modern cultural studies and art criticism: the experience of Ukraine and the Republic of Poland : Collective monograph. / М. А. Бардік. – Riga: Baltija Publishing, 2020. – С. 1–19. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/42/787/1576-1?inline=1>

8. Бекер З. В. Об'явлення Івана Богослова: Пісня майбутнього триумфу / З. В. Бекер, пер. з англ. Т.Коковський, богосл. ред. В. Горпинчук. – Київ: Фундація "Лютеранська спадщина", 2006. – 435 с.
9. Белецкий Платон. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. - Ленинград: Искусство, 1981. - 256 с.
10. Бессонова С.С., Скорый С.А., Романюк В.В. О тчёт об археологических исследованиях экспедиции "Холодный яр" в 1993 г. - НА ІА НАНУ. - № 1994/15.
11. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / проф. Іван Огієнко (переклад). – West Germany: Druckhaus Gummersbach, 1988. – 1528 с.
12. Болюк О. Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України). Львів: ІН НАНУ, 2020. 520 с.
13. Васильева А. В. Икона Божией Матери «Благодатное Небо» [Електронний ресурс] / А. В. Васильева // Православный образовательный портал "Слово" (web.archive). – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20111226114044/http://portal-slovo.ru/art/41175.php>.
14. Векленко В. О. Чернігівське видання Нового Завіту 1717 року з присвятою гетьману Івану Скоропадському / Векленко В. О. // Січеславський альманах : зб. наук. праць з історії укр. козацтва.- Дніпропетровськ : НГУ, 2006. - Вип. 2. - С. 159-170. – Режим доступу: <https://ir.nmu.org.ua/handle/123456789/1099>
15. Горда-Цибко О. Розписи 1683 року в інтер'єрі церкви Пресвятої Трійці на Сихові у Львові / Ольга Горда-Цибко // Апологет: богословський збірник Львівської Духовної Академії. - № 1-4 (16-19). – Львів, 2009. – С. 139-146.
16. Демчук Р. В. Соціокультурний контекст храмових розписів Києва XVIII століття / Р. В. Демчук // Магістеріум. Вип. 12. Культурологія / редкол.: Погорілий О. І. (голова) та ін. ; Національний університет "Києво-Могилянська академія". - Київ : КМ Академія, 2003. - С. 45-51.

17. Деревська О. В. Апокаліпсис в західноєвропейському мистецтві: курсова робота. Київ, кафедра ФТІМ НАОМА, 2021. 62 с.
18. Деревська О.В. Апокаліпсис в українському мистецтві та його зв'язок із західноєвропейським мистецтвом (на прикладі творів гравера Прокопія): курсова робота. Київ, кафедра ФТІМ НАОМА, 2022. 46 с.
19. Деревська О. Запозичення іконографії Лютера в українському мистецтві: Апокаліпсис гравера Прокопія як частина загальноєвропейського процесу / О. Деревська // Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Press, 2022. - С.33-34. - [https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_10.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf)
20. Деревська О. Ілюстрація Софії Премудрості Божої з Київського Псалтиря 1397 р. // Стяг. 2022. Число 1 (160) жовтень-грудень. - С. 17-20.
21. Єлісеєва Т. До питання атрибуції ікони «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими / Всі святі» з колекції Волинського краєзнавчого музею / Т. Єлісеєва // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23. Матеріали ХХІІІ міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року. Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2016. – С. 20-30.
22. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. — К.: Наукова думка, 1982. — 287 с.
23. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. : монографія / П. М. Жолтовський, відпов. ред. Я. П. Запаско; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ: Наукова думка, 1988. – 155 с. : рис.
24. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. - К.: Наукова думка, 1978. - 327 с. іл.
25. Запаско Я. П. Українська рукописна книга. Пам'ятники книжкового мистецтва [Текст] / Я. П. Запаско. — Львів : Світ, 1995. — 480 с. : іл.

26. Запаско Я. П., Исаевич Я. Д. Памятники книжного искусства. Каталог старопечатных книг, изданных на Украине. – Кн. 2. Ч. 1 (1701–1764). – Львов: Вища школа. Изд-во при Львов. ун-те, 1984.
27. Иконография апостола Иоанна Богослова [Электронный ресурс] // Сайт Иконописного отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <https://icon.spbda.ru/2017/02/04/ikonografiya-apostola-ioanna-bogoslo/>.
28. Истомин М.П. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры. Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца (далее – ЧИОНЛ). 1898. Кн. 12. Отд. III. С. 34–89. – Режим доступа до ресурсу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0008805>
29. Икона «Поклоніння царів земних Царю Небесному» [Электронный ресурс] // Національний заповідник "Софія Київська" – Режим доступа до ресурсу: <https://st-sophia.org.ua/uk/qr/pokloninnya-tsariv-zemnih-tsaryu-nebesnomu/>.
30. Исаевич Ярослав. Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми / Я. Исаевич; відпов. ред. Ю. Ясіновський; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2002. – 520 с.
31. Канон до Ісуса Найсолодшого. глас 2-й [Электронный ресурс] // Українська Православна Церква Київського Патріархату – Режим доступа до ресурсу: <https://sofiya-hram.com.ua/kanonyk/kanon-do-iisusa-naisolodshogo/>.
32. Кара-Васильєва Т. В. Нове дослідження мистецтва бароко / Т. В. Кара-Васильєва // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. - 2009. - Вип. 6. - С. 137-151. - Режим доступа: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist\\_2009\\_6\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_21).
33. Квливидзе Н. В. Ветхий Денми. [Электронный ресурс] / Н. В. Квливидзе // Православная Энциклопедия. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.pravenc.ru/text/158288.html>
34. Кізлова А. А. Соціальні взаємодії насельників щодо шанованих святинь Києво-Печерської Успенської лаври (1786 р. – перші десятиліття ХХ ст.) : дис. докт. іст. наук : 07.00.01 / Кізлова А. А. – Київ-Львів, 2019.



35. Кілессо Т.С. Видубицький монастир.- К.: Техніка, 1999.- 127 с.: іл.— (Нац. святині України).
36. Клирик Острозький. Відпис на лист в Бозі превелебного отця Іпатія... року 1598 [Електронний ресурс] / Клирик Острозький // Ізборник – Режим доступу до ресурсу: <http://litopys.org.ua/suspil/sus28.htm>.
37. Кондратюк А. Ю. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської Лаври / А. Ю. Кондратюк. // Печерський Благовестник. – 2020. – №2. – С. 32–39.
38. Коренюк Ю. О. Художній ансамбль Софії Київської - історичні приклади втілення реставраційної концепції "відтворення пам'ятки в первинному вигляді" / Ю. О. Коренюк // Культурологічна думка. - 2018. - № 13. - С. 158-183. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2018\\_13\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_13_18).
39. Косів Р. Р. Українські хоругви. – Київ: Оранта, 2009. – 372 с.: іл.
40. Лакота Г. Три синоди перемиські й єпархіяльні постанови валявські у 17–19 ст. / Г. Лакота. – Перемишль: Товариство "Єпархіяльна поміч", 1939. – 178 с.
41. Лисун Я. Збереження пам'яток монументального живопису Галичини кінця XVII-XVIII ст. Костел Бернардинів у Львові / Я. Лисун // Народознавчі зошити. - 2011. - № 2. - С. 320-326. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo\\_2011\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2011_2_16).
42. Материалы для русской иконографии. Собрал Д.А. Ровинский. Вып. VIII. СПб.: Экспедиция заготовления Гос. Бумаг, 1890. - С.1., ил. 283-306.
43. Мельник Л. „Ірмологіон” 1709 р. Никодима Зубрицького – цікава пам'ятка друкарського мистецтва в колекції ЧХМ [Електронний ресурс] / Любов Мельник // Чернівецький обласний художній музей. – 2021.
44. Меч духовный / Лазар Баранович. – Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1666. – [15], 465, [1] арк.; 2°. ЗІ № 431 ; ПБЗ № 237 ; БК № 93. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000061>
45. Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко. (Росписи надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) / Л. Миляева //

- Восточнохристиянський храм. Литургия и искусство. - СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. 308–316. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/vostochnohristianskij-hram-liturgija-i-iskusstvo/20>
46. Мицик Ю.А. Ставровецький-Транквіліон Кирило [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Stavrovetskyj\\_K](http://www.history.org.ua/?termin=Stavrovetskyj_K)
47. Міляєва Л.С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // Вісник львів. ун-ту. Серія: Мистецтво. 2003. Вип. 3. С. 161–171.
48. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св.Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація / Л.Міляєва, О.Рішняк, О.Садова. - Київ: Видавництво, 2019. - 416 с.
49. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник долучається до челенджу #MuseumFromHome [Електронний ресурс] // Національний заповідник "Києво-печерська лавра". – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/6-April-guarantine-painting-Troiska-ukr>.
50. Небольсин А.С. Иоанна Богослова Откровение [Електронний ресурс] / А.С.Небольсин и др. // Православная энциклопедия Т. 24, С. 705-745. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravenc.ru/text/471605.html>
51. Нікітенко Н. Ангели Софії Київської. — К., 2019.— 304 с.
52. Новый Завет [Text] = Новый Завет, си ест Евангелие, или благовествование Господа Бога и спаса нашего Иисуса Христа. - Чернігів : Друкарня Троїцько-Іллінського монастиря, 1717. - [6], 497, [1], 40 арк. : іл. ; 4°.
53. Оляніна Світлана. Невиданий Апокаліпсис Петра Могили: Мистецька пам'ятка та візуальна екзегеза/ The Unpublished Apocalypse of Peter Mohyla: Work of Art and Visual Exegesis // Artistic Culture Topical Issues/ Художня культура. Актуальні проблеми. Випуск 17 (2) (2021) Частина 2. С. 155–165.
54. Половець В. Іоанн Максимович: соціальні аспекти творчості (1651 – 1715) / Володимир Половець. // Сіверянський літопис. – 2016. – №2 (128). – С. 41–47. Режим доступу:

<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/100175/06-Polovets.pdf?sequence=1>

55. Половцов А. А. Герман (Кононович), архимандрит Черниговского Троицкого Ильинского монастыря [Электронный ресурс] / А. А. Половцов // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. - Санкт-Петербург : Имп. Рус. ист. о-во, 1896-1913. / Т. 5. Герберский - Гогенлоэ. - 1916. - [2], 442 с. – Режим доступа до ресурсу: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskiy-slovar-tom-5/25>.

56. Половцов А. А. Яшвиль, Лев Михайлович [Электронный ресурс] / А. А. Половцов // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. - Санкт-Петербург : Имп. Рус. ист. о-во, 1896-1913. / т. 25 (1913): Яблоновский — Фомин, с. 210—211. – Режим доступа до ресурсу: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A0%D0%91%D0%A1%D0%92%D0%A2/%D0%AF%D1%88%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D1%8C,%D0%9B%D0%B5%D0%B2\\_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A0%D0%91%D0%A1%D0%92%D0%A2/%D0%AF%D1%88%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D1%8C,%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

57. Попов, Павло. Матеріали до словника українських граверів [Електронна копія] : додаток 1 / Павло Попов ; Укр. наук. ін-т книгозн. — Електрон. текст. дані (1 файл : 13,1 Мб). — К. : Київ. Окрліт, 1927 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2011).

58. Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII-XVIII століть : монографія / Ольга Олегівна Рижова ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : ВПЦ "Київський університет", 2020. – 463 с. : іл.

59. Ровинский, Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI-XIX вв. : с 720 фототипиями и 210 цинкографиями в тексте : [в 2 т.] / сост. Д. А. Ровинский ; [предисл. Н. Собко]. - (Посмерт. изд.). - СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1895. Т. 1 : А - И. - 1895. - [6] с., 344, 448 стб., [1] л. портр. : ил. Т. 2 : К - Ф. - 1895. - [2] с., 449-1248 стб. : ил.

60. Руденко Г. Історія та знаки Видубицького монастиря [Електронний ресурс] / Ганна Руденко // Аллатра Вісті. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: [https://allatravesti.com/ua/istoriya\\_i\\_znaki\\_vydubickogo\\_monastyrya\\_](https://allatravesti.com/ua/istoriya_i_znaki_vydubickogo_monastyrya_).
61. Сидор Олег. Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову) / О. Сидор // Апологет. Матеріали II Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво» (м. Львів, 24—25 листопада 2010 р.). — Львів, 2010. — Ч. 1—4 (20—23). — С. 192-201.
62. Ситий І. Чернігівські стародруки в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В.Тарновського / І. Ситий // Сіверянський літопис. — 2011. — № 3. — С. 12-14.
63. Славянские книги кирилловской печати XV-XVIII века / С. О. Петров, Я. Д. Бирюк, Т. П. Золотарь. – К.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 267 с. – URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001932>
64. Собор Святої Софії в Києві [Текст] / Н. М. Нікітенко. - К. : Техніка, 2000. - 230 с.: іл. - (Національні святині України).
65. Степовик Д.В. Українська графіка XVI—XVIII століть: Еволюція образної системи. К.: Наукова думка, 1982. - 330 с.
66. Стромилюк Л. В. Масляная живопись XVIII в. в Софийском соборе в Киеве: проблемы исследования, датирования и атрибуции / Л. Стромилюк // Вопросы музеологии, №10 (1) – СПб, 2019. - С. 29–42. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2019.103>
67. Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры : исторический очерк (1606-1616-1721 гг.). / Составил проф. протоиерей Феодор Титов. – Киев : тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1916. – Т. 1. [Електронна копія] Електронна бібліотека Одеського національного ун-ту імені І. І. Мечникова // URL: <http://rarebook.onu.edu.ua:8081/handle/store/4376?locale=uk>
68. Топачевський А. Несхожі родичі [Електронний ресурс] / Андрій Топачевський // Слово Просвіти. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: <http://slovoprosvity.org/2008/08/27/1067-old/>.

69. Травкіна О. І. “Словесь Божіихъ самыхъ себе вразумляти и просвещати...” (до 300-річчя виходу Нового Завіту в друкарні Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові) / О. І. Травкіна // Церква - наука - суспільство: питання взаємодії: Матеріали П'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (29 травня – 3 червня 2017 р.) / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – Київ, 2017. – С. 296–301.
70. Україна крізь віки. У 15-ти тт. – Т. 8: Гуржій О. І., Чухліб Т. В. Гетьманська Україна / За заг. ред. В. Смолія. НАН України. Інститут історії України. – К.: Альтернативи, 1999. – 304 с.
71. Ульяновский В. И. Киевский Выдубицкий во имя архангела Михаила мужской монастырь [Електронний ресурс] / В. И. Ульяновский // Православная Энциклопедия. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.pravenc.ru/text/1684561.html>.
72. Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку ХХ ст. (за 540 документами архіву Києво-Печерської лаври) // Студії мистецтвознавчі. К. : ІМФЕ НАН України, 2008. № 1(21). С. 102–129.
73. Урбанович, Георгий. Семь церквей апокалипсиса [Текст] : церковно-археологический очерк / протоиерей Георгий Урбанович. - Смоленск : Смоленская правосл. духовная семинария, 2011. - 262 с. : цв. ил., карты.
74. Федак М. Датовані ікони Страшного Суду з колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / М. Федак // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. - 2013. - Вип. 13. - С. 182-198.
75. Фесенко Д. Квадратура в стінопису XVIII століття у Східній Галичині на тлі західноєвропейського мистецтва бароко / Д. Фесенко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. — Вип. 9. — С. 58-63.
76. Фоменко В.М. Григорій Левицький і українська гравюра. – К.: Наукова думка, 1976. – 112 с., іл.

77. Халєбський, Павло. Україна - земля козаків : подорож. щоденник / Павло Халєбський ; упоряд. М. Рябий. – Київ: Ярославів Вал, 2009. – 293 с.
78. Шевлюга О. Розвиток деісисного ряду українського іконостаса XI – XVI ст. / О. Шевлюга // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць. - 2016. – №4. – С. 93–103.
79. Широка О. Походження, структура та іконографія акафістів до Богородиці та Ісуса Христа в українському мистецтві XVII—XVIII ст. / Оксана Широка. // Народознавчі зошити. – 2018. – №6. – С. 1589–1595.
80. Широка, Оксана. Символічні образи Матері Божої в українській іконографії акафістів Богородиці та Ісуса Христа XVII–XVIII століть. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич: Видавн. дім «Гельветика», 2020. – Вип. 32. Том 2. – С. 48–53.  
<http://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214664>
81. Шляхетні риси роду Шептицьких: у Львові показали портрети предків митрополита Андрея [Електронний ресурс] // Агенція інформації та аналітики Galinfo. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: [https://galinfo.com.ua/news/shlyahetni\\_rysy\\_rodu\\_sheptytskyh\\_u\\_lvovi\\_pokazaly\\_portrety\\_predkiv\\_mytropolity\\_andreya\\_330674.html](https://galinfo.com.ua/news/shlyahetni_rysy_rodu_sheptytskyh_u_lvovi_pokazaly_portrety_predkiv_mytropolity_andreya_330674.html)
82. Шуліка В. Ікона «Преображення» з колекції Харківського художнього музею / В. Шуліка // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 23. Матеріали XXIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19 – 20 жовтня 2016 року. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. – Луцьк, 2016. – С. 130-136.
83. Янченко, Л. До питання первісного розташування ікон в іконостасі Андріївської церкви / Ліна Янченко // Науковий вісник Національного музею історії України, №4, 2009. – С. 445–456.
84. Andrusiak M. Józef Szumlański: pierwszy biskup unicki Lwowski (1667—1708): Zarys biograficzny / M. Andrusiak // Archiwum Towarzystwa

Naukowego we Lwowie. – Lwów: Wydział 2, Historyczno-Filozoficzny, 1936. - Tom 16. Zeszyt 1. – 212 c.

85. Apocalypsis S. Joannis: = Die Offenbarung S. Johannis. Franc[ofurti] : Egen[olph], 1551 [urn:nbn:de:bvb:12-bsb11255752-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11255752-6) from <https://www.digitale-sammlungen.de>

86. Carey, Frances ( Ed.) The Apocalypse and the Shape of Things to Come. London: British Museum, 1999; Toronto: U of Toronto P, 2000. 352 pp., illus.

87. Decius L. De Jegellonum familia liber II. Kraków, 1521. URL: <https://polona.pl/item-view/842c36fe-39ad-4dc3-b16b-9643e5ab05bf?page=0>

88. Icones Revelationvm S. Iohs. Evangeliste in Pathmo, Bible avec emblèmes de Gerard de Jode, 1580, Anvers URL: <https://archive.org/details/iconesrevelation00jode>

89. Kolekcja sybilli [Електронний ресурс] // Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nck.org.pl/en/old-town-hall/kolekcja-sybilli>.

90. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrza sakralnych (1730-1780) // Rocznik Historii Sztuki. — Tom XXX. — 2005. — S. 147-189.

91. Luther, Martin [Bearb.] / Rörer, Georg [Beitr.]: Biblia: das ist: die gantze Heilige Schrifft: Deudsch Auffz New zugericht. D. Mart. Luth., Gedrueckt zu Wittemberg Durch Hans Lufft. M. D. XLI., Wittenberg, 1541 [VD16 ZV 24532]

92. Mielke H., Mielke U. Gerard Groenning, Ein Antwerpener Künstler Um 1570. II. Verzeichnis Seiner Zeichnungen Und Stichwerke Aus Dem Wissenschaftlichen Nachlass von Hans Mielke / Hans Mielke, Ursula Mielke // Jahrbuch Der Berliner Museen, vol. 38, 1996, pp. 121–50. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/4122674>. Accessed 3 June 2023.

93. Portret Jana III Sobieskiego [Електронний ресурс] // Sobiesciana. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – Режим доступу до ресурсу: [https://www.wilanow-palac.pl/sobiesciana/portret\\_jana\\_iii\\_sobieskiego\\_sobiesciana\\_13.html](https://www.wilanow-palac.pl/sobiesciana/portret_jana_iii_sobieskiego_sobiesciana_13.html)

94. Prentbijbel Mortier (1700). Bijbels Digitaal [Електронний ресурс] // Nederlands Bijbelgenootschap (NBG). – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.bijbelsdigitaal.nl/prentbijbel-mortier-1700/>.
95. Szulakowska U. Catholic Iconography in Protestant Alchemy and Lutheran Religious Imagery / Urszula Szulakowska // The Alchemical Virgin Mary in the Religious and Political Context of the Renaissance / Urszula Szulakowska. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017
96. Solis Virgil. Biblische Figuren des Alten Testaments / Biblische Figuren des Neuen Testaments. Bible 1562. The Norris Museum Collection [Електронний ресурс] // Internet Archive URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n7/mode/2up>
97. Visscher Claes Jansz. Theatrum Biblicum. Historiæ Sacræ Novi Testamenti. 1674. Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.<sup>15</sup> URL: [https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/1/LOG\\_0003/](https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/1/LOG_0003/)

---

<sup>15</sup> Нам свого часу вдалося знайти лише кілька зображень з Біблії Піскатора 1643 р. (на сайті Державного музею в Амстердамі), яким міг користуватися гравер Прокопій у Києві. Посилання на таке зображення наведено в Ілюстраціях. Проте в цифрових бібліотеках доступно видання Біблії Піскатора 1674 р., де гравюри аналогічні виданню 1643 р., приміром, на сайті Бібліотеки герцогині Анни Амалії у Веймарі. Посилання на це візуально ідентичне видання і наводиться в Списку використаної літератури.



## Додаток. ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. Прокопій. «И дана ми бысть трость...» (Вимірювання Храму). 1656 [42].



Рис. 2. Майстер MS. Вимірювання Храму. Біблія Мартіна Лютера, видання Ганса Люффта, 1534, Віттенберг [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1532](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1532)





Рис. 3. Зебальд Бегам. Скатування двох свідків та їх узяття на небо. Об'явлення Св. Івана. Видавництво Крістіана Егенольфа, 1551, Франкфурт [85]. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11255752?page=1>



Рис. 4. Анонімний майстер, за Адріаном Коллартом, за Яном Снеллінком. Два свідки. Біблія Піскатора, 1643, Амстердам. Twee getuigen / Theatrum Biblicum Hoc Est Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti, 1643 // Rijksmuseum URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.571420>









Рис. 7. Віргіль Золіс (або майстерня). Жінка, зодягнена в сонце.  
Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]  
URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n222/mode/1up>



Рис. 8. Майстер MS. Жінка, зодягнена в сонце. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання  
Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].  
URL: [http://daten.digitalle-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1534](http://daten.digitalle-sammlungen.de/bsb00096751/image_1534)





Рис. 9. Попечатання Божих рабів (Об'явл. 7:1-9). Розпис східної грані восьмерика на ви церкви св. Юра в Дрогобичі [48, с. 262]



Рис. 10. Прокопій. «И по стѣхъ видѣхъ, четѣре агѣлы ...» (Ангели, що стримують вітри, і попечатання обраних). 1655 [42].



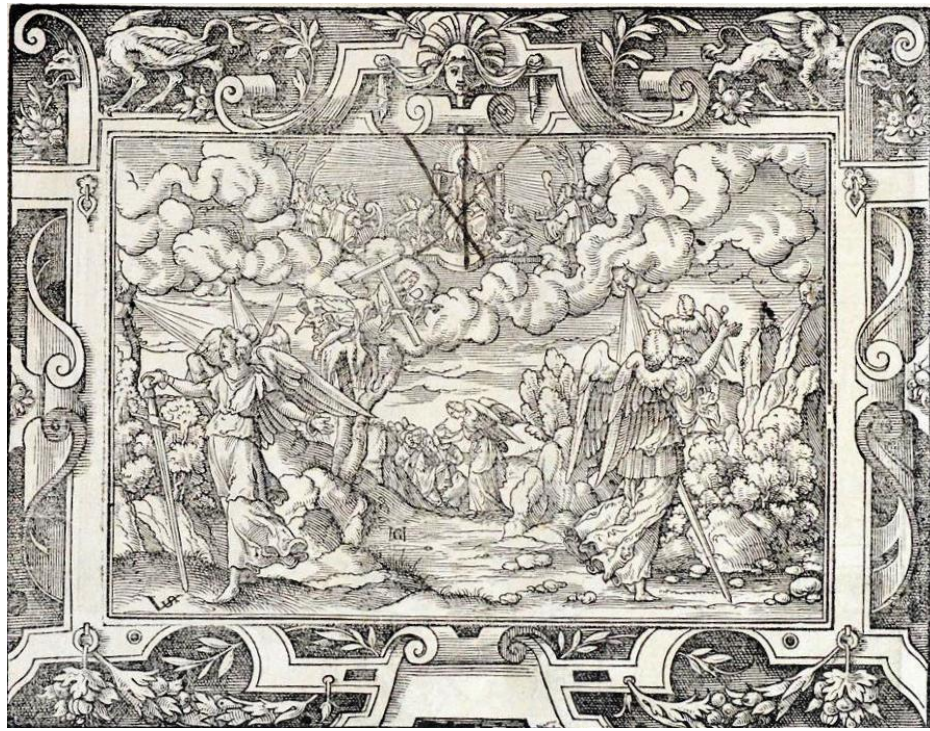


Рис. 11. Віргіль Золіс. Ангели, що стримують вітри, і попечатання обраних.  
Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]  
URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n212/mode/1up>



Рис. 12. Майстер MS. Попечатання обраних. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса  
Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].  
URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1526](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1526)





Рис. 13. Герард ван Гронінген. Поява апокаліптичної жінки і семиголового дракона. 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам.  
URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-1375>



Рис. 14. Герард ван Гронінген. Чотири ангели стримують чотири вітри (Попечатання обраних). 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам.  
URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-1369>





Рис. 15. Цар над Царями (Цар Слави серед битви, Христос Войовничий) (Об'явл. 19:11-16). Розпис південно-східної грані восьмерика нави церкви св. Юра в Дрогобичі [48, с. 263]



Рис. 16. Віргіль Золіс. Цар над Царями. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]





Рис. 17. Альбрехт Дюрер. Вавилонська блудниця. Дереворіз з серії «Апокаліпсис». 1498. Британський музей. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0122-557](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0122-557)





Рис. 18. Альбрехт Дюрер. Вавилонська блудниця. Фрагмент. Дереворіз з серії «Апокаліпсис». 1498. Британський музей.  
URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0122-557](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0122-557)



Рис 19. Майстер MS. Явлення Ісуса Христа (Цар над Царями). Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1543](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1543)

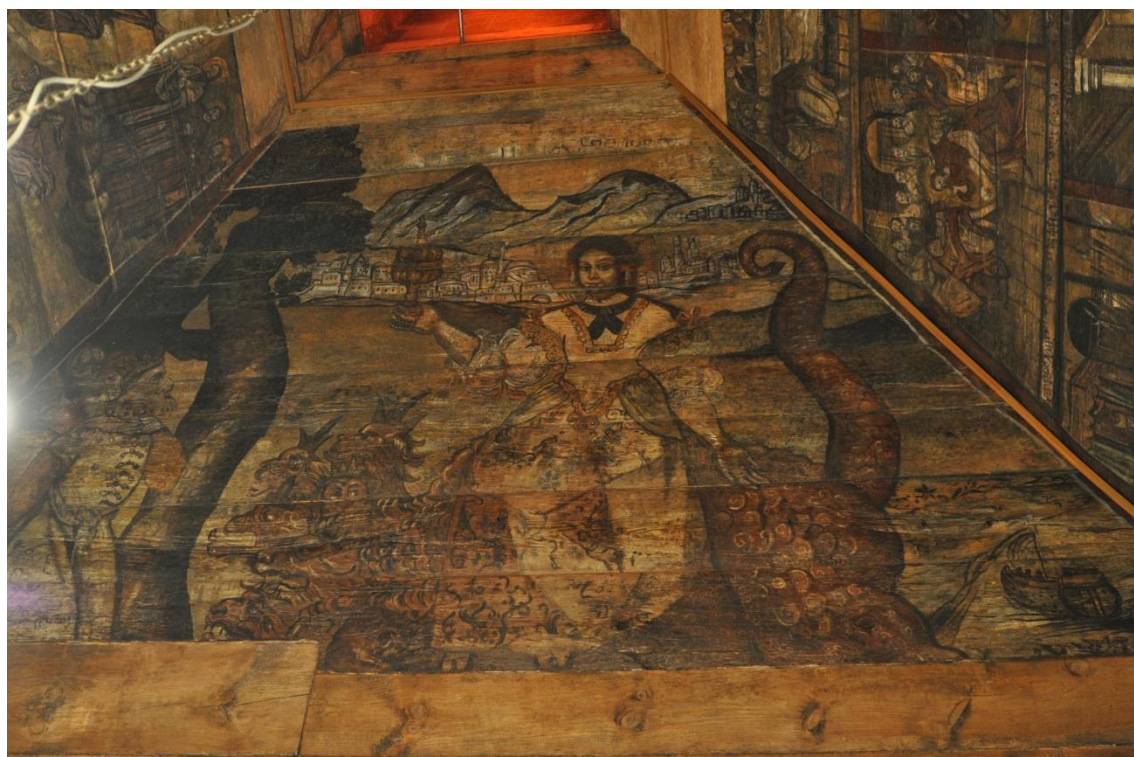




Рис. 20. Вавилонська блудниця. Стінопис західного парусу шатра церкви св. Трійці на Сихові, Львів. Фото надано М. Федак.



Рис. 21. Вавилонська блудниця. Фрагмент. Стінопис західного парусу шатра церкви св. Трійці на Сихові, Львів. Фото надано М. Федак.

Рис. 22. Прижиттєвий портрет королеви Бони Сфорца. 1521. [87] URL: <https://polona.pl/item-vie-w/842c36fe-39ad-4dc3-b16b-9643e5ab05bf?page=61>

Рис. 23. Віллем ван дер Гаувен. Портрет королеви Бони Сфорци. 1684. Національна бібліотека, Варшава. URL: [https://www.wilanow-palac.pl/biskup\\_krolowa\\_i\\_smok.html](https://www.wilanow-palac.pl/biskup_krolowa_i_smok.html)





Рис. 24. Віргіль Золіс. Вавилонська блудниця. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96].  
URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n229/mode/1up?view=theater>



Рис. 25. Майстер MS. Вавилонська блудниця. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].  
URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1540](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1540)



Рис. 26. Герард ван Гронінген. Вавилонська повія і знищення Вавилона. 1563-1574.  
Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам. URL:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1878-A-1376>



Рис. 27. Герард ван Гронінген. Вавилонська повія і знищення Вавилона. Фрагмент.



1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам. URL:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1878-A-1376>



Рис. 28. Вавилонська блудниця. Земні царі. Фрагмент. Стінопис західного парусу шатра церкви св. Трійці на Сихові, Львів. Фото надано М. Федак.

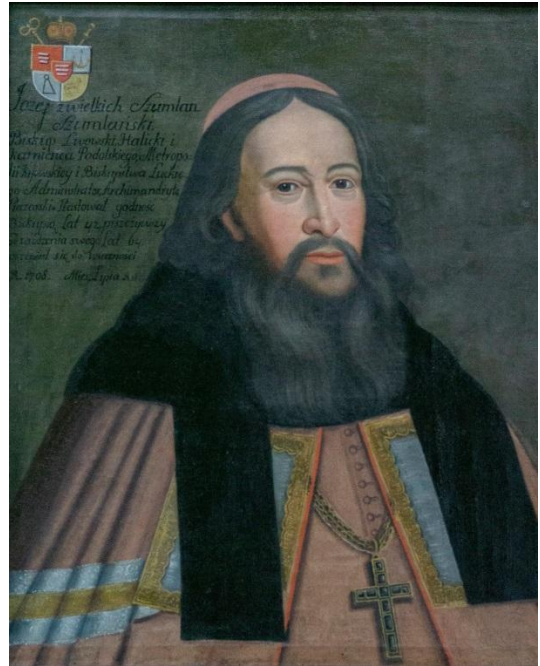


Рис. 29. Невідомий художник. Портрет Єпископа Йосифа Шумлянського. Поч. XVIII ст. НМЛ ім. А. Шептицького. URL:  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2092990690843287&set=pcb.2092995440842812>



Рис. 30. Пітер Стефані, Ніколас Вісхер. Потрет Яна III Собеського. 1689. URL:  
[https://archive.org/details/gri\\_33125012661654/page/n284/mode/1up?view=theater](https://archive.org/details/gri_33125012661654/page/n284/mode/1up?view=theater)



Рис. 31. Дмитро Якимович. Копія з старої картини невідомого художника, 1920-1930. Портрет Варлаама Шептицького. НМЛ ім. А. Шептицького [81].





Рис. 32. Невідомий художник. Портрет Інокентія Винницького [Лакота, с.6]



Рис. 33. Карл V, імператор Священної Римської імперії. Гравюра та офорт Корнеліса Вішера (II) за малюнком Тіціана. Архів Північної Голландії. № NL-ImNHA 1477 53012928





Рис. 34. Майстер MS. Звірина, що виходить з моря. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].  
URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1535](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1535)



Рис. 35. Никодим Зубрицький. Видіння семи світильників. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. [14, с. 169]

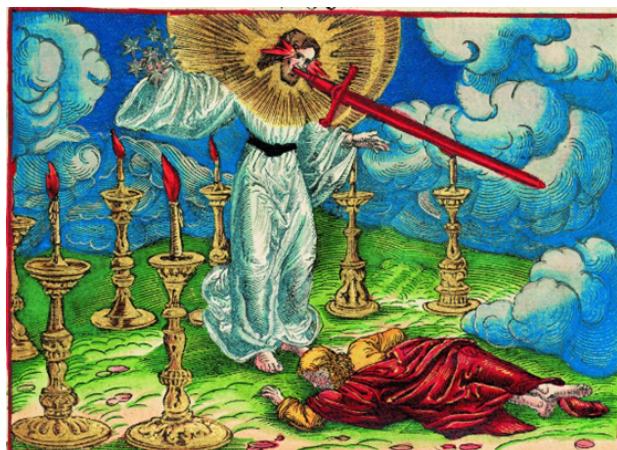


Рис. 36. Майстер MS. Видіння семи світильників. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].  
URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1519](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1519)





Рис. 37. Невідомий художник. Видіння семи світильників. Біблія Піскатора, 1674.  
Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар. [97]

URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/412/#topDocAnchor>

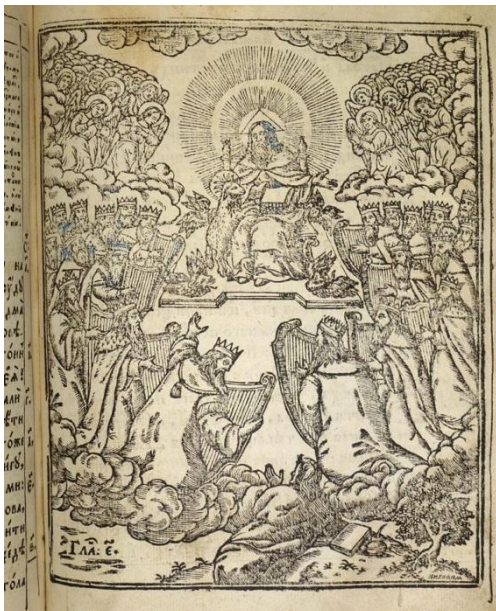


Рис. 38. Никодим Зубрицький. Божий престол з царями на колінах. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н. Бондар.



Рис. 39. Майстер MS. Божий престол. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91].



URL:  
[http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1522](http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00096751/image_1522)



Рис. 40. Прокопій. “И абіе быхъ въ душь...” (Св. Іван на колінах перед Сидячим на Престолі). 1653 [42].



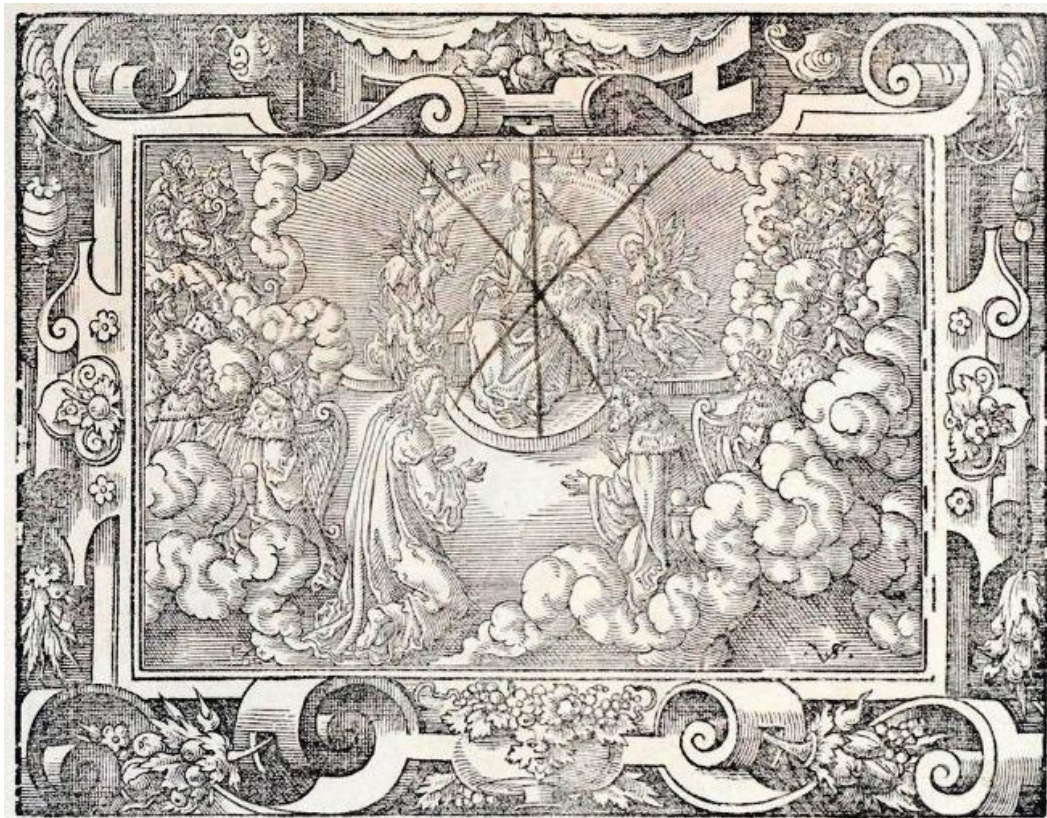


Рис. 41. Віргіль Золіс. Сидячий на Престолі. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96].  
 URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n208/mode/1up?view=theater>



Рис. 42. Герард ван Гронінген. Поклоніння Агнцю Божому. Фрагмент. 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/ RP-P-1878-A-1366>

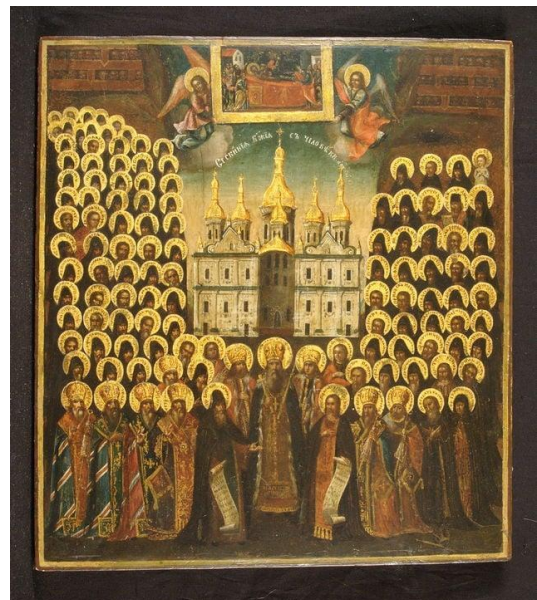


Рис. 43. Ікона «Собор всіх Печерських святих». Київ. Друга половина XVIII ст. НЗКПЛ. № КПЛ-Ж-394. URL: <https://www.facebook.com/kplavra/photos/a.410699778948136/6680467801971271/>





Рис. 44. Ян Саделер I за Йосом ван Вінге. Двадцять чотири старці та обрані на колінах перед видінням Святого Агнця. 1588. Британський музей.  
URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0612-505](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-505)





Рис. 45. Никодим Зубрицький. Чотири вершники Апокаліпсису. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 46. Віргіль Золіс. Чотири вершники Апокаліпсису. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n209/mode/1up?view=theater>

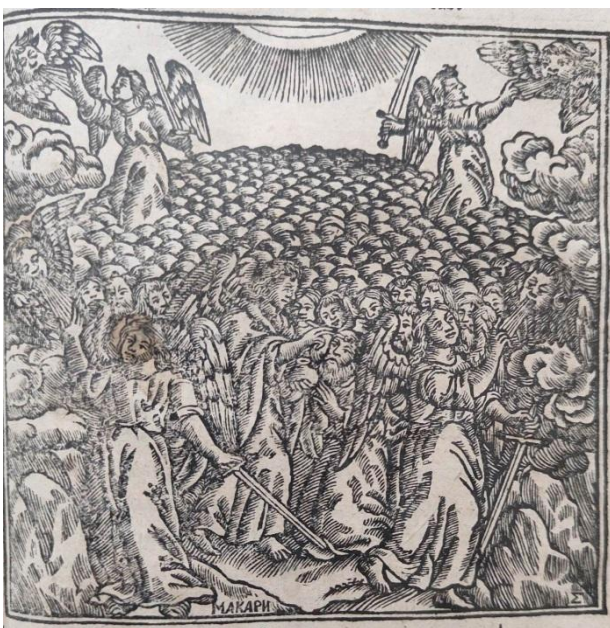


Рис. 47. Макарій Синицький. Ангели, що стримують вітри, і попечання обраних. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 48. Никодим Зубрицький. Чотири вершники Апокаліпсису. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.





Рис. 49. Майстер MS. Відкриття сьомої печатки. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 pp., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1527](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1527)

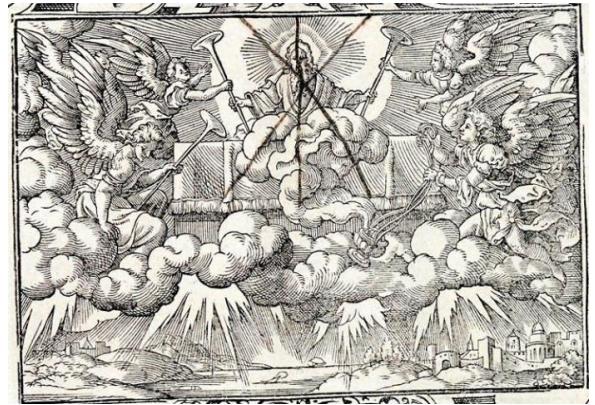


Рис. 50. Віргіль Золіс. Відкриття сьомої печатки. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n213/mode/1up?view=theater>



Рис. 51. Герард ван Гронінген. Зняття сьомої печатки. 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-1370>



Рис. 52. Прокопій. “И єгда ѡверзе седмою печать ...” (Відкриття сьомої печатки). 1646 [42].





Рис. 53. Никодим Зубрицький. Нищення землі по сурмленні шістьох анголів. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 54. Майстер MS. Сурмлення третього ангелу. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/i mage\\_1529](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/i mage_1529)



Рис. 55. Майстер MS. Сурмлення другого ангелу. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/i mage\\_1528](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/i mage_1528)



Рис. 56. Прокопій. “И вторій а́ггль вострубі́ ...” (Сурмлення другого ангелу). 1655 [42]



Рис. 57. Прокопій. “И третій а́ггль вострубі́ ...” (Сурмлення третього ангелу). 1655 [42]





Рис. 58. СХ. Сурмлення п'ятого ангелу. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 59. Майстер MS. Сурмлення п'ятого ангелу. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1530](http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00096751/image_1530)

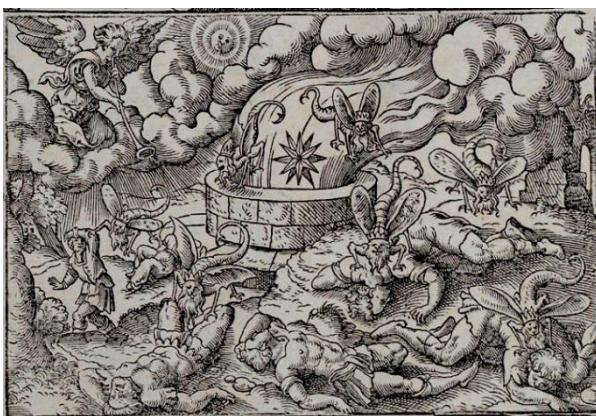


Рис. 60. Віргіль Золіс. Сурмлення п'ятого ангелу. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n218/mode/1up?view=theater>



Рис. 61. Прокопій. "І п'ятий а́ггль вострубуї ..." (Сурмлення п'ятого ангелу) [42]





Рис. 62. Никодим Зубрицький. Сурмлення шостого ангела. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 63. Майстер MS. Сурмлення шостого ангелу. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1531](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1531)



Рис. 64. Віргіль Золіс. Сурмлення шостого ангелу. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n219/mode/1up?view=theater>



Рис. 65. Прокопій. “І шестий а́ггль вострубї ...” (Сурмлення шостого ангелу). 1656 [42]





Рис. 66. Невідомий художник. Сурмлення шостого ангелу. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/418/#topDocAnchor>

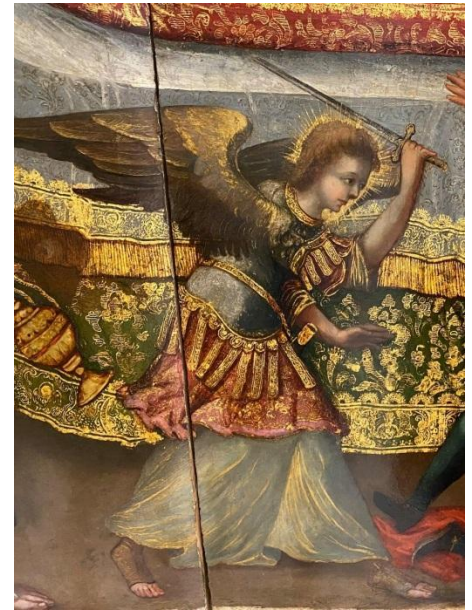


Рис. 67. Архангел Михаїл. Фрагмент ікони Успіння Богородиці. Майстерня Києво-Печерського монастиря, 1-ша пол. XVIII ст. НХМЛ. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158229900043144&set=pcb.10158229900353144>



Рис. 68. Іван Руткович. Ікона "Архангел Михаїл". Кін. XVII ст. З церкви Різдва Богородиці в Жовкві. URL: <https://www.facebook.com/pohodiashcha/posts/pfbid0AU48cRoSb8FGoTFXnZxUF1F2o2P5ehPb5BWeMGcmUnnLdwPBxomuyqtAgEt8QupSl>



Рис. 69. Макарій Синицький. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.





Рис. 70. Майстер MS. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Фрагмент гравюри «Сурмлення шостого ангелу». Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1531](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1531)



Рис. 71. Прокопій. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Фрагмент гравюри «И шестый а́ггль вострубу́и ...» (Сурмлення шостого ангелу). 1656 [42]

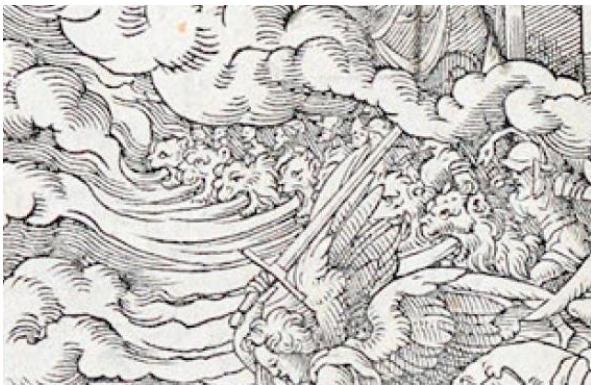


Рис. 72. Віргіль Золіс. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Фрагмент гравюри «Сурмлення шостого ангелу». Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n219/mode/1up?view=theater>



Рис. 73. Невідомий художник. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Фрагмент гравюри «Сурмлення шостого ангелу». Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/418/#topDocAnchor>





Рис. 74. Герард ван Гронінген. Верхівці на конях із лев'ячими головами. Фрагмент гравюри «Зняття сьомої печатки». 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), Амстердам. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-1372>



Рис. 75. Никодим Зубрицький. Пізнання ангелової книжки. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 76. Майстер MS. Пізнання ангелової книжки. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1531](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1531)





Рис. 77. Віргіль Золіс. *Пізнання ангелової книжки*. Франкфуртська Біблія Лютера, 1562 [96]. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n220/mode/1up?view=theater>



Рис. 78. Герард ван Гронінген. *Пізнання ангелової книжки*. 1563-1574. Державний музей (Рейксмузеум), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-1373>



Рис. 79. Невідомий художник. *Пізнання ангелової книжки*. Біблія Піскагора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/418/#topDocAnchor>



Рис. 80. Прокопій. “И видѣхъ инаго а́ггла... (Пізнання ангелової книжки) . 1656 [42]





Рис. 81. Никодим Зубрицький. Вимірювання храму і скатування двох свідків. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 82. Лукас Кранак Старший. Вимірювання Храму. Septembertestament (Вересневий Новий Заповіт Мартіна Лютера), 1522, Віттенберг URL: [https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org:id:binary:20171222103922342-0379:S0009640717002086:S0009640717002086\\_fig15g.gif](https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org:id:binary:20171222103922342-0379:S0009640717002086:S0009640717002086_fig15g.gif)



Рис. 83. Віргіль Золіс. Вимірювання Храму. Ілюстрований Новий Заповіт видавництва Зігмунда Феєрабенда, 1562, Франкфурт. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n221/mode/1up?view=theater>



Рис. 84. Франческо Терціо (ймовірно). Вимірювання Храму. Біблія Мелантріха, 1570, Прага. URL: <https://knihoveda.lib.cas.cz/Record/K01104>



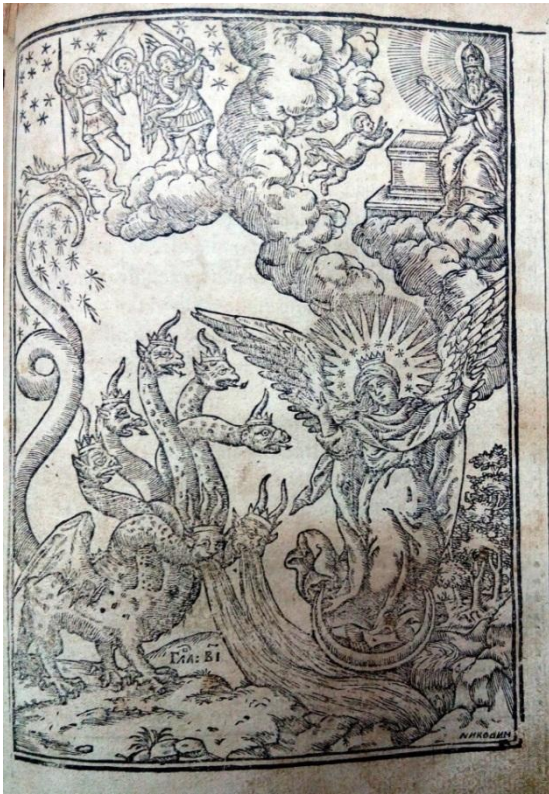


Рис. 85. Никодим Зубрицький. Жінка, зодягнена в сонце. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.

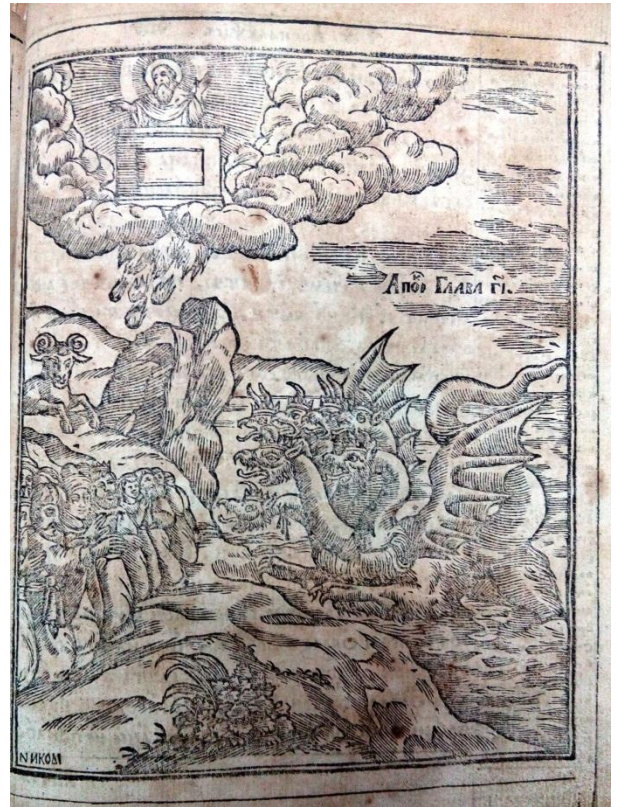


Рис. 86. Никодим Зубрицький. Семиголова Звірина з моря. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 87. Віргіль Золіс. Семиголова Звірина з моря. Ілюстрований Новий Заповіт видавництва Зігмунда Феєрабенда, 1562, Франкфурт. URL: <https://archive.org/details/VirgilSolisBible1562/page/n223/mode/1up?view=theater>



Рис. 88. Невідомий художник. Семиголова Звірина з моря. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [92]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/fullscreen/1583908226/420/>





Рис. 89. Никодим Зубрицький. Зображення магометан. Фрагмент гравюри «Семиголова Звірина з моря». Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.

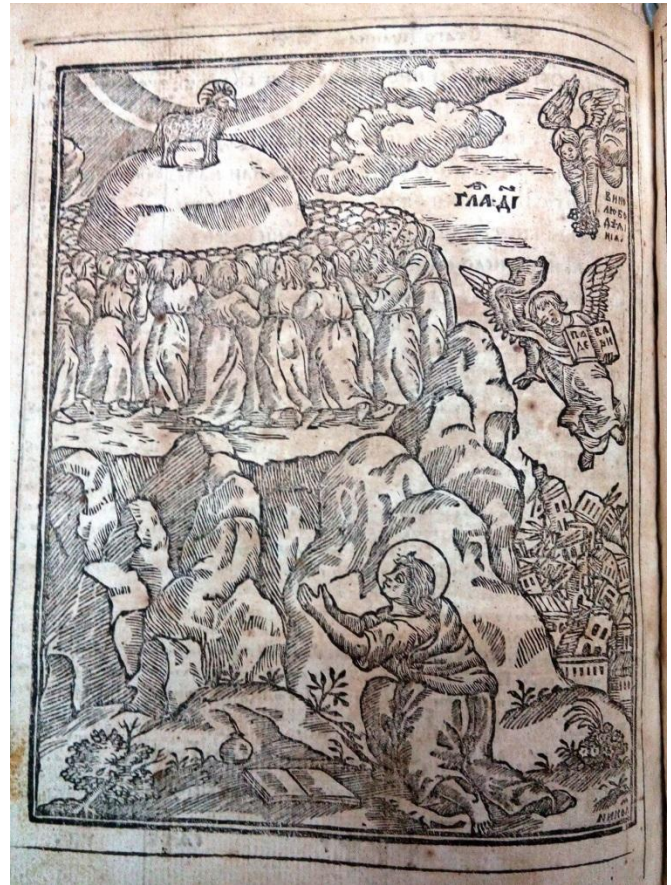


Рис. 90. Никодим Зубрицький. Настання години суду Божого. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.

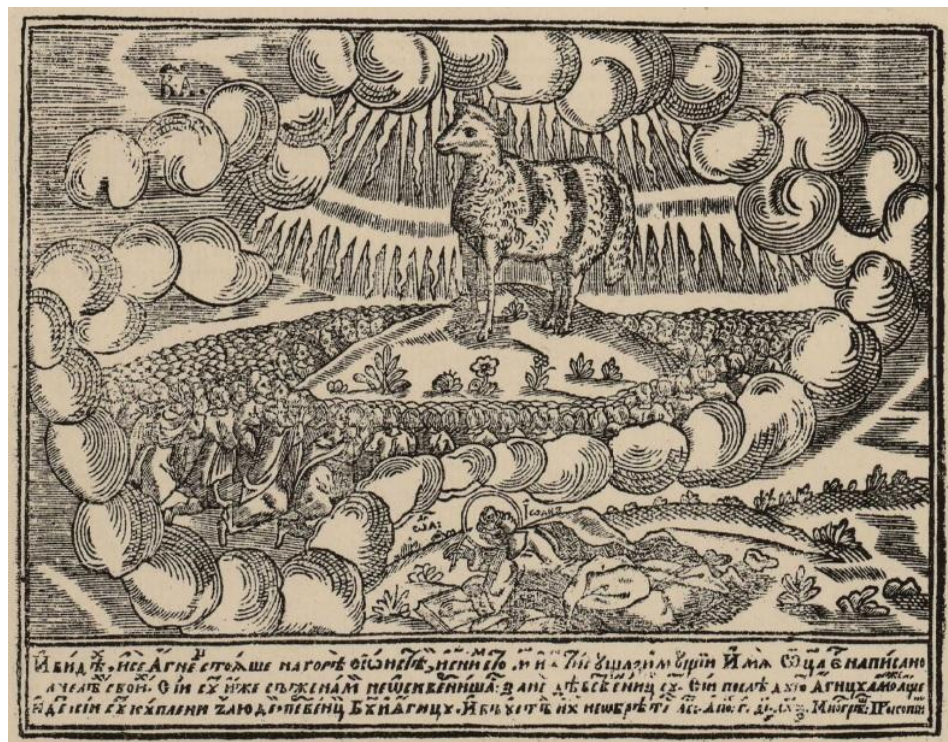




Рис. 91. Прокопій. «И видѣхъ, и сѣ, агнецъ стоаше...» (Агнецъ на Сіонській горі).1662 [42]



Рис. 92. Майстер MS. Агнецъ на Сіонській горі. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1536](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1536)



Рис. 93. Невідомий художник. Агнецъ на Сіонській горі. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [92]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/fullscreen/1583908226/420/>

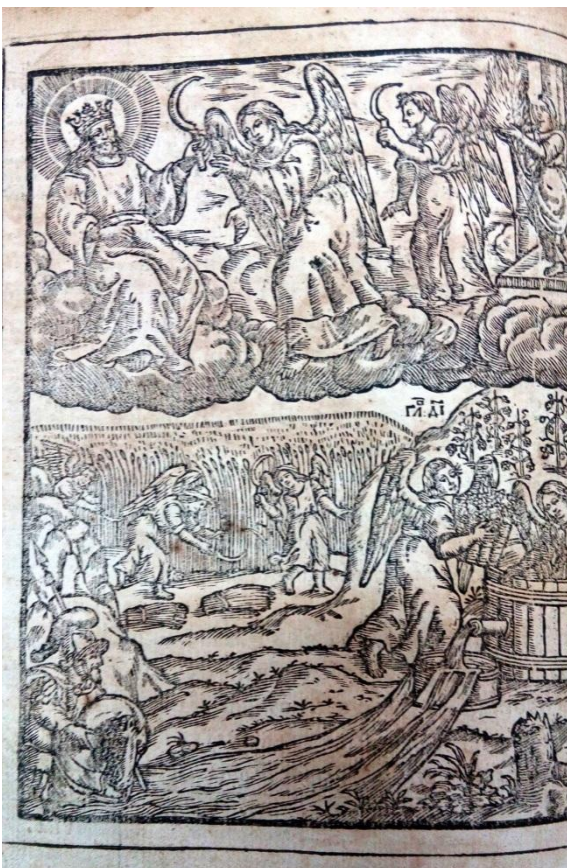


Рис. 94. Никодим Зубрицький. Настання години суду Божого. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 95. Матіас Герунг. Жнива ангелів. 1544-1558. Гравюра до «Коментарів та Сатиричних алегорій Церкви на Апокаліпсис» Себастьяна Майера. Британський музей. URL:





Рис. 96. Майстер MS. Настання години суду Божого. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1537](https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image_1537)

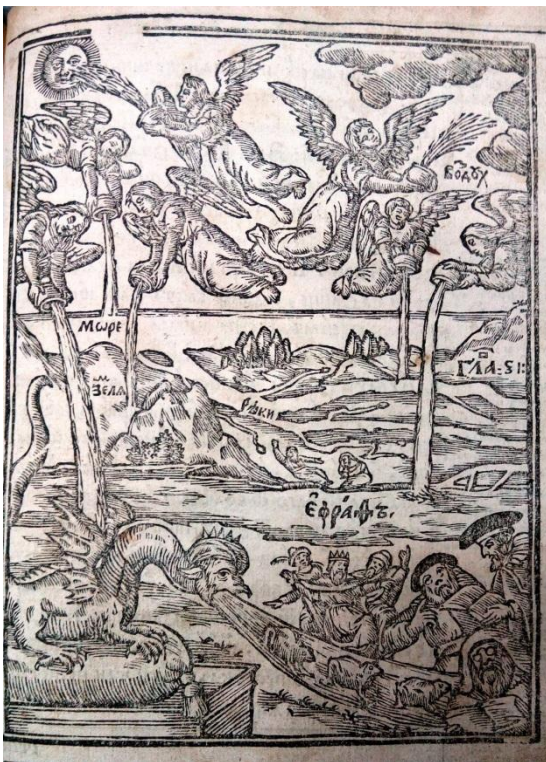


Рис. 97. Невідомий художник. Ангели спустошують чаші гніву. Новий



Рис. 98. Магіас Герунг. Ангели спустошують чаші гніву. 1547. Гравюра до «Коментарів та



Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 99. Невідомий художник. Ангели спустошують чаші гніву. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [92]. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/422/-/>

Сатиричних алегорій Церкви на Апокаліпсис» Себастьяна Майера. Британський музей. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1911-0708-143](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0708-143)



Рис. 100. Майстер MS. Ангели спустошують чаші гніву. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії [91]. URL: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1538](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image_1538)



Рис. 101. Никодим Зубрицький. Вавилонська блудниця. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 102. Невідомий художник. Вавилонська блудниця. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97]. URL:





Рис. 103. Матіас Герунг. Вавилонська блудниця. 1532. Мініатюра до Біблії Отто Генріха, 1425-1430. Баварська бібліотека, Мюнхен.  
URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00032718?page=48,49>



Рис. 104. Ганс Бургкмайр Ст. Вавилонська блудниця. 1523. Видання Апокаліпсису С. Отмара, Аугсбург, 1523 [86, с. 151, рис. 37]

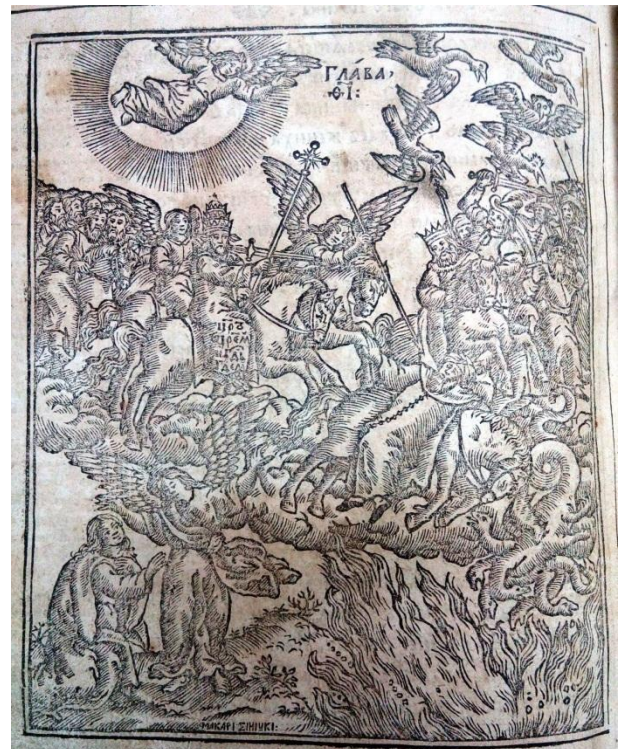


Рис. 105. Макарій Синицький. Царь над Царями. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



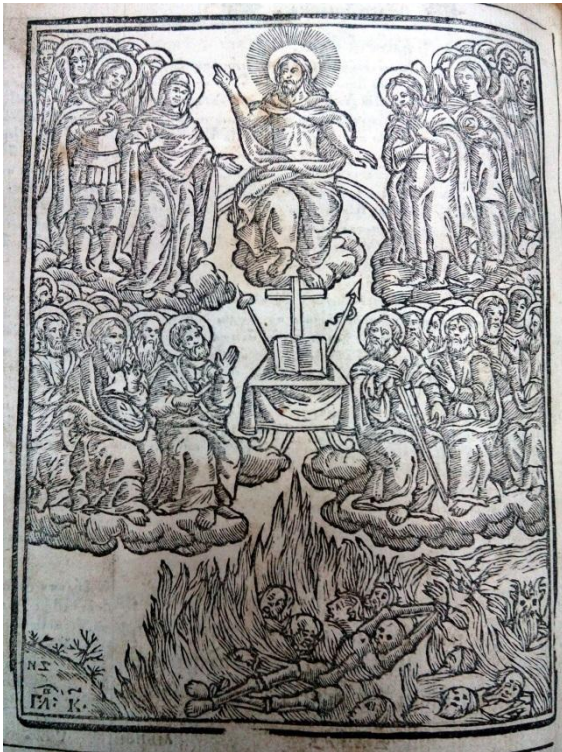


Рис. 106. Никодим Зубрицький. Останній Суд. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 107. Никодим Зубрицький. Ініціали, уквітчаний позем. Фрагмент гравюри «Останній Суд». Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 108. Ікона «Страшний Суд» зі Скорик. 1754. НМЛ ім. А. Шептицького [Федак, с. 192].





Рис. 109. Никодим Зубрицький Новий Єрусалим. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 110. Матіас Герунг. Святий Іван бачить Новий Єрусалим. 1546. Гравюра до «Коментарів та Сатиричних алегорій Церкви на Апокаліпсис» Себастьяна Майера. Британський музей. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1911-0708-150](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0708-150)



Рис. 111. Майстер М.С. Новий Єрусалим. Біблія Мартіна Лютера, 1541. Видання Ганса Люффта з 1534 по 1546 рр., Віттенберг. Державна бібліотека Баварії URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image\\_1545](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00096751/image_1545)



Рис. 112. Невідомий художник. Вавилонська блудниця. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97]. URL: [https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/4\\_24/#topDocAnchor](https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/4_24/#topDocAnchor)



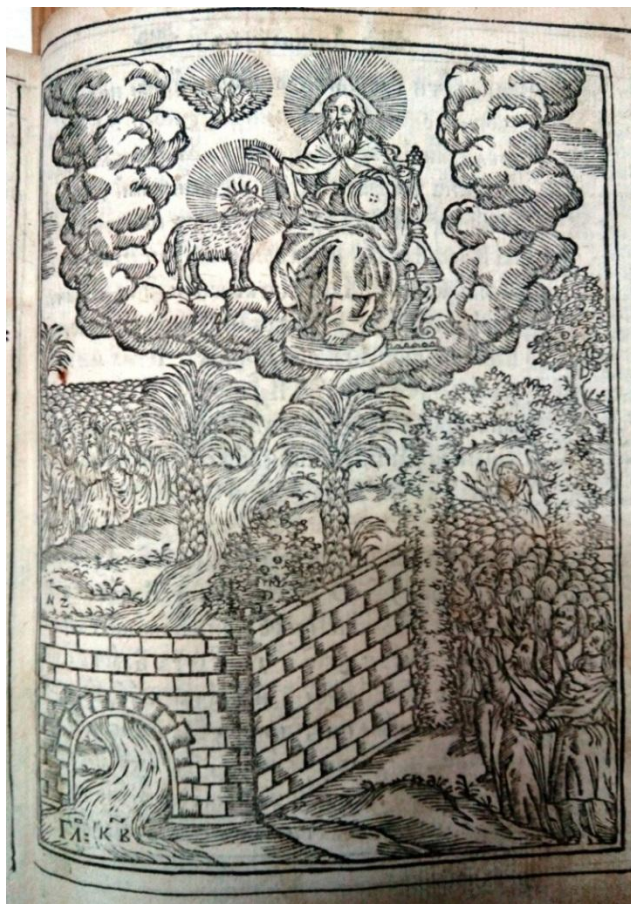


Рис. 113. Никодим Зубрицький. Ріка живої води і дерево життя. Новий Заповіт, 1717, Чернігів. Фото надано Н.Бондар.



Рис. 114. Невідомий художник. Ріка живої води та дерево життя. Ілюстрація до Біблії Мортъє. 1700. Колекція Філіпа Медхерста. URL:



<https://picturestoriesfromthebible.wordpress.com/2016/06/12/33-phillip-medhurst-apocalypse-24-the-tree-of-life-revelation-cap-22-v-2-mortiers-bible/>



Рис. 115. Григорій Левицький. Явлення Ісуса Христа Іоаннові Богослову. 1737. Мідьорит з «Апостола» видання Києво-Печерської лаври [76, с. 72].



Рис. 116. Гравер Т.Т. Видіння семи світильників. Тлумачення на Апокаліпсис св. Андрія Кесарійського. Друкарня Києво-Печерської Лаври, 1625 [67, с. 150]





Рис. 117. Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви. Бог Отець в оточенні Небесних Сил («Збере обраних своїх від чотирьох вітрів»). [37, с. 34]



Рис. 118. Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви. Деталь. Фото О. Угарової, 2018. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5832375463447180&set=pcb.5832376393447087>

Рис. 119. Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви. 2011. Фото Jennifer Boyer (CC BY 2.0). URL: <https://www.flickr.com/photos/jenniferboyer/5971958281/in/photostream/>



Рис. 120. Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»[49]





Рис. 121. Господь Саваоф. Розписи притвору Троїцької надбрамної церкви. 2011. Фото Jennifer Boyer (CC BY 2.0). URL: <https://www.flickr.com/photos/jenniferboyer/5971954759/in/photostream/>



Рис. 122. Поклоніння старців і ангелів Агнцю. Розписи склепіння і південної стіни південної нави Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. 20-ті – 30-ті рр. XVIII ст. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4856430177708385&set=pcb.4856445364373533>





Рис. 123. Старий днями. Розпис північної частини хорів Софійського собору у Києві. Верхній фрагмент. 1757-1770-ті рр. [51, с. 220]

Рис. 124. Старий днями. Розпис північної частини хорів Софійського собору у Києві. Нижній фрагмент. 1757-1770-ті рр. [51, с. 221]



Рис. 125. Страшний Суд. Олійний живопис західних хорів Софійського собору. 1757-1770-ті рр. [51, с. 217]

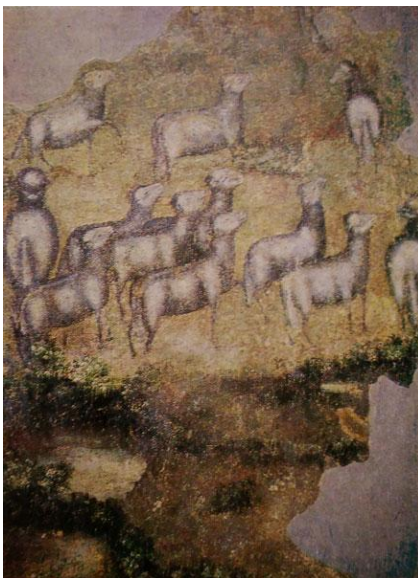


Рис. 126. Відділення овець від козлів. Розпис над вікном хорів Софійського собору у Києві. 1757-1770-ті рр.



Рис. 127. Ангел з вогняною кадильницею. Ікона софійського іконостаса. XVIII ст. [51, с. 262]





Рис. 128. Архістратиг Михаїл перемагає диявола. Ікона цокольного ряду іконостасу Софійського собору. XVIII ст. URL:

<https://www.facebook.com/stsophiaofkiev/photos/a.1431123437143504/3142564382666059/>





Рис. 129. Іван Чайковський. Ікона «Поклоніння царів земних Царю Небесному» з оборотної частини іконостасу Андріївської церкви у Києві. 1754-1755.  
Фото надано В. Кириленком.



Рис. 130. Іван Чайковський. Ікона «Поклоніння царів земних Царю Небесному» з оборотної частини іконостасу Андріївської церкви у Києві. 1754-1755.  
Фото надано В. Кириленком.



Рис. 131. Іван Чайковський. Ікона «Поклоніння царів земних Царю Небесному» з оборотної частини іконостасу Андріївської церкви у Києві. 1754-1755. Фото невідомого автора, «Факти», 2018.



Рис. 132. Стан збереженості полотна з образами, яким був зашитий іконостас Андріївської церкви. Фото 30-х рр. XX ст. (фонди Національного заповідника «Софія Київська») [29]



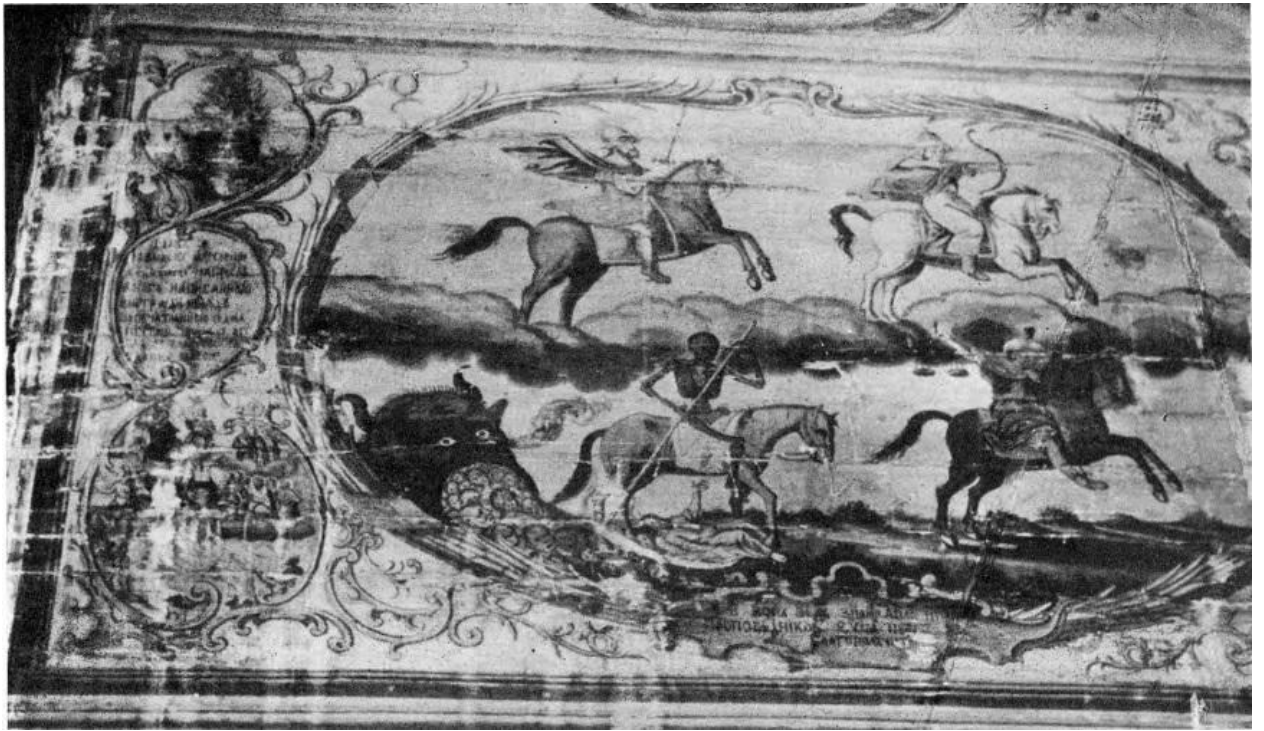


Рис. 133. Вершники Апокаліпсису. Стінопис церкви Введення Пречистої Діви Марії в храм в с. Пійло. 1778-1794. [23, с. 117]

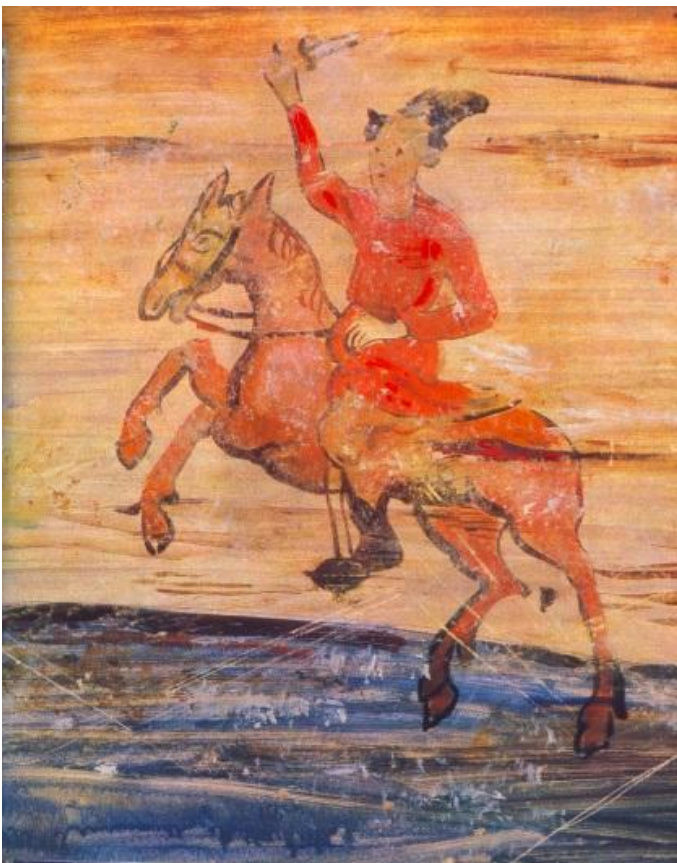


Рис. 134. Стефан Теремельський. Апокаліптичні вершники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка. Копія художника Ю. Химича [23, с. 107-108]



Рис. 135. Кахля "Двобій Св. Юрія зі Змієм". Мотронинський монастир (с. Мельники, Чигиринський р-н, Черкаська обл.), поч. XVIII ст. [10]





Рис. 136. Стефан Терребельський. Чотири вершники Апокаліпсису. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка. Фото Liubomir G. CC BY-SA 4.0 URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE-%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC\\_\(%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0\\_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0\\_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BF%D0%B8%D1%81\\_1.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE-%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC_(%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BF%D0%B8%D1%81_1.jpg)



Рис. 137. Станіслав Строїнський. Поклоніння Агнцю (Двадцять чотири старці). 1760-ті рр. Костел кларисок, Львів. Фото Тетяни Микитин, ЛНГМ ім. Б. Возницького. URL: <https://www.facebook.com/lvivartgallery/posts/pfbid0T12pVwFFKUJfcP8JdDPW5zoXT7XVZAqTqS1Q3fAmJvUP3WxEa5Zyh8ftPGW8Tc5tl>





Рис. 138. Станіслав Строїнський. Поклоніння Агнцю (Двадцять чотири старці). 1760-ті рр.  
Костел кларисок, Львів. Фото Тетяни Микитин, ЛНГМ ім. Б. Возницького. URL:  
[https://www.facebook.com/lvivartgallery/posts/pfbid0T12pVwFFKUJfcP8JdDPW5zoXT7XVZ  
AqTqS1Q3fAmJvUP3WxEa5Zyh8ftPGW8Tc5tl](https://www.facebook.com/lvivartgallery/posts/pfbid0T12pVwFFKUJfcP8JdDPW5zoXT7XVZAqTqS1Q3fAmJvUP3WxEa5Zyh8ftPGW8Tc5tl)





Рис. 139. Станіслав Стройнський. Поклоніння Агню (Двадцять чотири старці). Фрагмент. 1760-ті рр. Костел кларисок, Львів. Фото Т. Микитин, ЛНГМ ім. Б. Возницького. URL: <https://www.facebook.com/lvivartgallery/posts/pfbid0T12pVwFFKUJfcP8JdDPW5zoXT7XVZAqTqS1Q3fAmJvUP3WxEa5Zyh8ftPGW8Tc5tl>



Рис. 140. Іван Оробієвський. Поклоніння земних царів Царю небесному. 1837. Розпис склепіння Спасо-Преображенської Трапезної церкви Видубицького монастиря в Києві. Власне фото.





Рис. 141. Іван Оробієвський. Поклоніння земних царів Царю небесному. 1837. Розпис склепіння Спасо-Преображенської Трапезної церкви Видубицького монастиря в Києві



Рис. 142. Іван Оробієвський.  
Агнецъ. Фрагмент розпису  
склепіння Спасо-Преображенської  
Трапезної церкви Видубицького  
монастиря в Києві



Рис. 143. Іван Оробієвський. Сім світильників.  
Фрагмент розпису склепіння  
Спасо-Преображенської Трапезної церкви  
Видубицького монастиря в Києві [60]





Рис. 144. Захарія Самуїлович. Богоматір з Дитям. Мідьорит. Кін. XVII - поч. XVIII ст.  
Національна бібліотека у Варшаві, інв. № 65619/І.



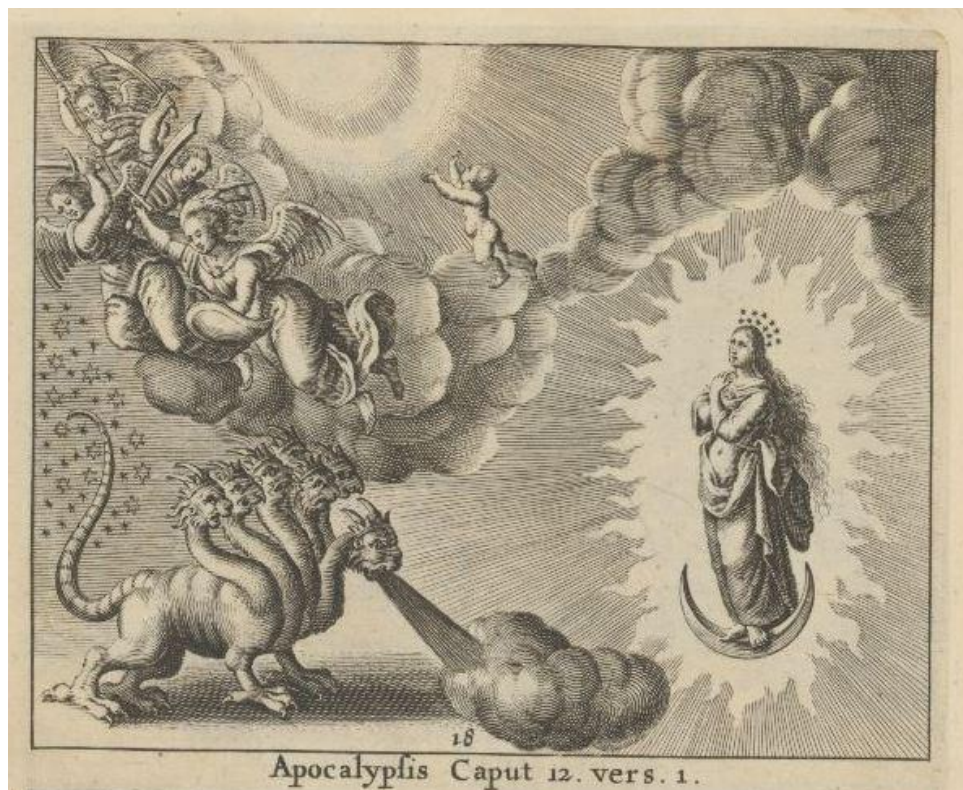


Рис. 145. Невідомий художник. Жінка, зодягнена в сонце. Біблія Піскатора, 1674. Бібліотека герцогині Анни Амалії, Веймар [97].  
 URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1583908226/420/#topDocAnchor>



Рис. 146. Невідомий художник. Жінка, зодягнена в сонце. Видіння св. Іоанна Євангеліста на Патмосі, видавець Герард де Йоде, 1580, Антверпен [88]





Рис. 147. Ілля. 9-й ікос Акафісту до Богородиці (Богородиця на престолі, свв. Іваном Золотоустим та Василем Великим та мудрецями-філософами). 1663 [1]

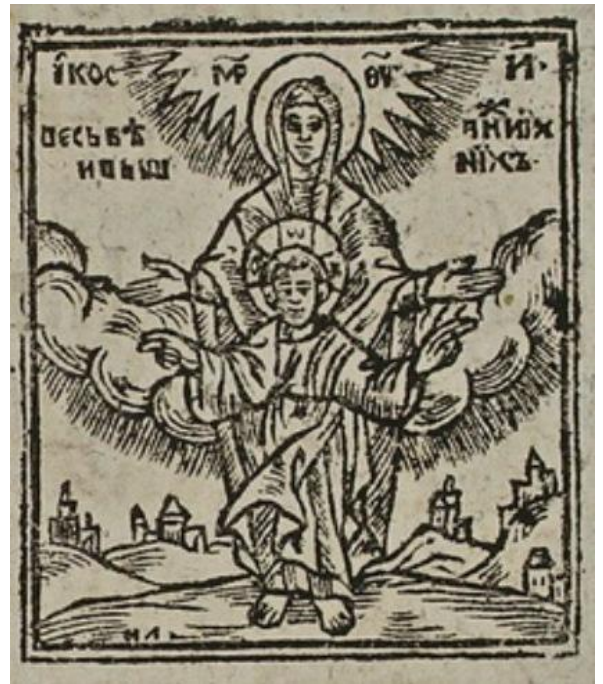


Рис. 148. Ілля. 8-й ікос Акафісту до Богородиці (Богородиця та юний Христос стоять з молитовно піднятими руками, одночасно присутні на землі і на небі). 1663 [1]



Рис. 149. Ілля. 11-й ікос Акафісту до Богородиці (Богородиця в мандорлі зі свічкою у руці стоїть над безоднею Аду, в якій серед інших постатей Адам та Єва). 1663 [1]



Рис. 150. Ілля. 1663. Молитва до Пресвятої огородиці з Акафісту (Богородиця на троні з Дитям, молитву до неї очолюють свв. Антоній та Феодосій) [1]



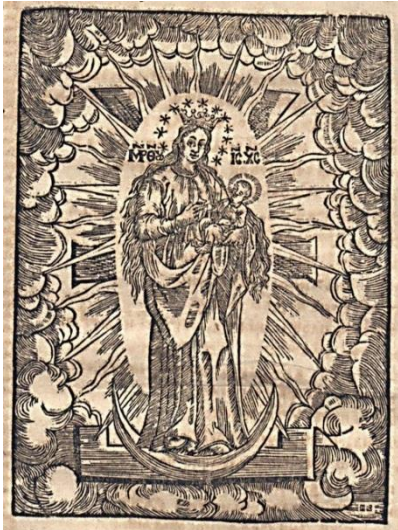


Рис. 151. Богоматір з Дитям на півмісяці. «Зерцало от Писання Божественного». 1705, Чернігів. ЦДІАК України, ф. 739, оп. 1, спр. 104.

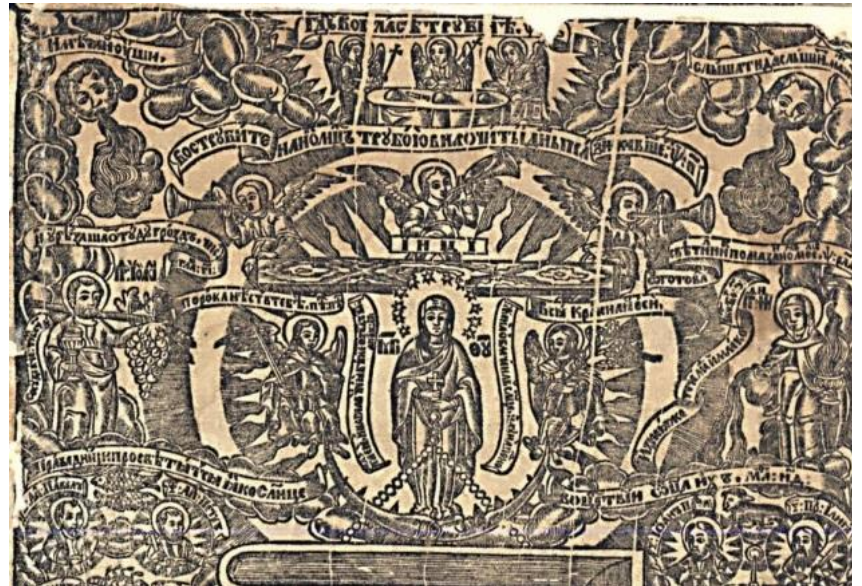


Рис. 152. Богородиця на півмісяці. «Зерцало от Писання Божественного». 1705, Чернігів. ЦДІАК України, ф. 739, оп. 1, спр. 104.



Рис. 153. Богоматір з Дитям на півмісяці. Приписується Альбрехту Дюреру. 1503. Молитовник "Salus Anime". Музей Метрополітен, Нью-Йорк, США. № доступу 62.650.58(6).



Рис. 154. Ікона «Благодатне небо». 1678-1680. Архангельський собор Кремля. Москва, Росія [13]





Рис. 155. Сивіла із зображенням «Непорочне зачаття». XVIII (?) ст. Каталог малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні. №390. [22, с. 99]



Рис. 156. Атрибутовано як Альфред Бой, за гравюрою Жюль Руселле. Перська сивіла та Діва із Немовлям, що попирає змія. Сер. XVII ст. Картина з циклу з каплиці будинку Фіхтлів у Гданську, з 1914 р. у Староміській ратуші Гданська [89]



Рис. 157. Жиль Руселле за Клодом Вільйоном. Перська сивіла. Гравюра з серії «Дванадцять сивіл». 1635/1640. № реєстр. 1894,0611.23. Британський музей, Лондон, Велика Британія



Рис. 158. Володимир Боровиковський. Богоматір. 1814-1815. Інв.25507. Державна Третяковська галерея, Москва.





Рис. 159. Володимир Боровиковський. Богоматір із Немовлям у сонмі ангелів. Перша чверть XIX ст. Інв. Ж-3183. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія



Рис. 160. Володимир Боровиковський. Богоматір із Немовлям у сонмі ангелів. 1823. Інв. ЗБ-400. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія.

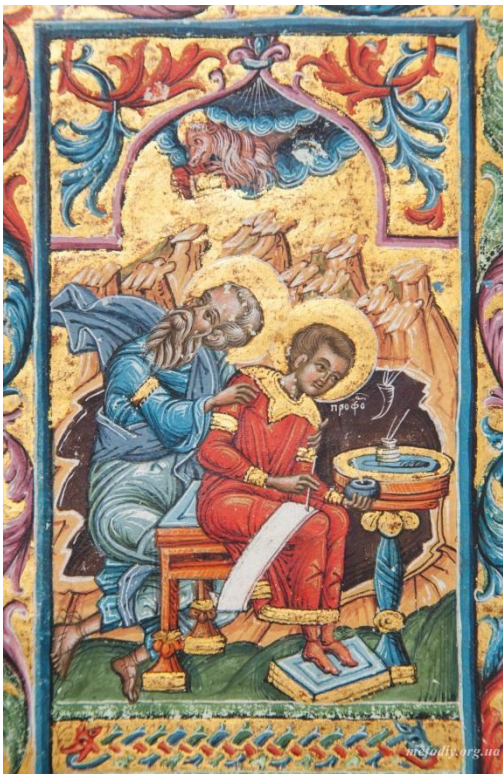


Рис. 161. Євангеліст Іван з Прохором. Мініатюра



Рис. 162. Євангеліст Іван з Прохором. Мініатюра Євангелія. 1602. Львівщина. РНБ, Погод., 144. Арк. 239 зв. [25, с. 404]



Пересопницького Євангелія.  
1556-1561. Арк. 340 [25, с. 356]



Рис. 163. Іван Златоуст. Мініатюра з архієрейського службника Петра Могили. 1632 [24, с. 31]



Рис. 164. Григорій Левицький. Апостол Іоанн. 1738. Мідьорит з «Апостола» видання Києво-Печерської лаври [76, с. 73]



Рис. 165. Григорій Левицький. Апостол Іоанн. 1737. Мідьорит з

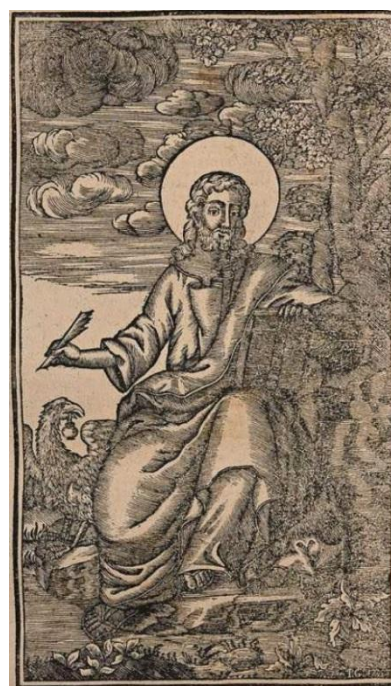


Рис. 166. Йосип Гочемський (або І.М.). Мідьорит з Євангелія видання Почаївської лаври. 1759.



«Апостол» видання  
Києво-Печерської лаври [76, с. 75].

<https://drive.google.com/file/d/18tPHxfAxosRW04II0yDAvR9ONn5QH0Sh/view>



Рис. 167. Й. Гочемський. Мідьорит з  
Євангелія видання Почаївської  
лави. 1771. URL:  
<https://volart.com.ua/art/pochaev/index%20grafika.shtml>



Рис. 168. Йов Кондзелевич (або його коло). Іван  
Богослов. 1722. Воцятинський іконостаc. НМЛ  
URL:  
<http://ikonopys.malva.tv/20220816/jevanhelist-ivan-bohoslov/>

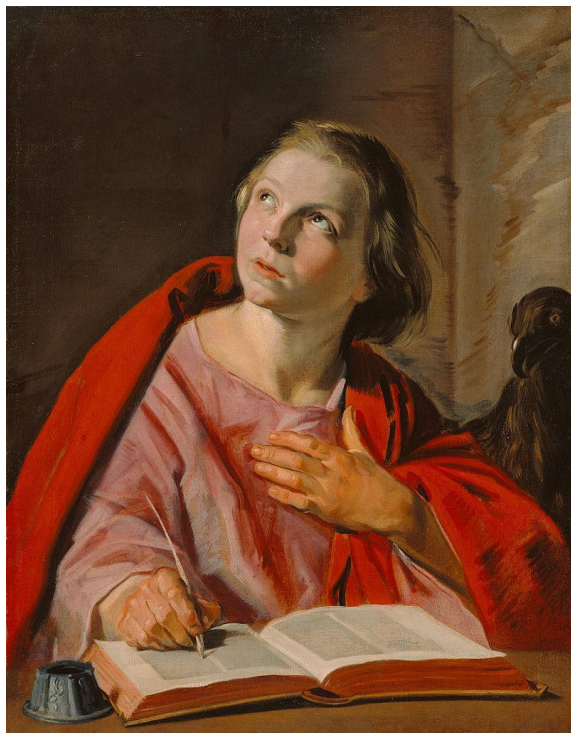




Рис. 169. Мартін Шонгауер. Св. Євангеліст Іван на Патмосі. Бл. 1480. Музей Метрополітен. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collect ion/search/359821>



Рис. 170. Франц Галс. Св. Євангеліст Іван. 1625-1628. Музей Поля Гетті. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/107VP6>



Рис. 171. Корнеліс Вісхер. Св. Іван Євангеліст. 1650. Британський музей URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1839-0413-168](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1839-0413-168)



Рис. 172. Майстер пізнього етапу школи Івана Рутковича. Св. Євангеліст Іван на Патмосі. XVIII ст. Церква св. Трійці, Жовква. Фото надано КП "Туристичний інформаційний центр в м. Жовква".





Рис. 173. Ганс Бальдунг. Св. Іван на Патмосі. 1511. Музей Метрополітен. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435600>



Рис. 174. Св. Іван на Патмосі. Великий Часослов Анни Бретонської, ф. 16v. 1477-1514. Національна бібліотека Франції. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f41.item>



Рис. 175. Володимир Боровиковський. Св. Євангеліст Іван. 1810-ті рр. Державний Російський музей. URL: [https://arhive.com/uk/vladimirborovikovsky/works/519703~Evangelist\\_Ioann\\_Iz\\_Blagoveschenija\\_Ikona\\_iz\\_Tsarskikh\\_vrat\\_glavnogo\\_ikonostasa\\_Kazanskogo\\_sobora\\_v\\_Peterburge](https://arhive.com/uk/vladimirborovikovsky/works/519703~Evangelist_Ioann_Iz_Blagoveschenija_Ikona_iz_Tsarskikh_vrat_glavnogo_ikonostasa_Kazanskogo_sobora_v_Peterburge)



Рис. 176. Св. Іван Богослов. Фрагмент ікони «Преображення». Кін. XVII ст., Східна Слобожанщина. Харківський Художній музей [82, с. 132]





Рис. 177. Церква Войовнича (Апокаліптичний Христос та Його Воїнство). Розпис зовнішньої галереї другого поверху (коло входу в каплицю на емпорі) церкви св. Юра у Дрогобичі. Фото до 2009 р. [39, с. 127]

Рис. 178. Фрагмент композиції «Церква Войовнича». Стінопис на фасаді церкви св. Юра в Дрогобичі. Фото з архіву Л. Міляєвої. 1973. [48, с. 118]





Рис. 179. Іван Медицький (?). Середня частина хоругви «Церква Войовнича» з церкви св. Юра у Дрогобичі. 1718. Музей «Дрогобиччина». [39, с. 126]



Рис. 180. Церква Войовнича. Фрагмент хоругви з церкви св. Юра у Дрогобичі. 1718. Музей «Дрогобиччина». [Косів, с. 126]



Рис. 181. Церква Войовнича. Фрагмент гравюри з книги Лазаря Барановича «Меч духовний» [44].





Рис. 182. Альбрехт Дюрер. Вівтар Ландау, або День Всіх Святих. 1511. Музей історії мистецтв, Відень. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/615/>



Рис. 183. Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими. Лицьовий бік двосторонньої ікони. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Волинський краєзнавчий музей [Слісєєва, с. 25]



Рис. 184. Всі святі. Зворотній бік двосторонньої ікони. Кін. XVII – поч. XVIII ст. Волинський краєзнавчий музей [Слісєєва, с. 25]

