**Мистецтво доби бароко**

**План.**

I. Вступ; II. Основна частина: 1. Архітектура; 2. Малярство; 3. Скульптура; 4. Ритування; III. Висновки; IV. Додатки; V. Список використаної літератури. **Вступ.** Другою після княжих часів добою розвитку українського мистецтва, його золотим віком треба вважати XVII — XVIII ст. — часи, коли українське козацтво в боротьбі зі своїми сусідами виборює фактичну незалежність України — вдруге після княжої доби. Живучи спільним мистецьким життям із Західною Європою, Україна й на цей раз переймає новий напрям у мистецтві цілої Європи — стиль бароко. Нові умови життя та соціального устрою з вищою верствою заможної козацької старшини створювали інші потреби, ставили нові вимоги до мистецтва, — так само як це було і в цілій Європі. Спокійні, зрівноважені, логічні форми ренесансу, що взорувалися на чисті форми античності, вже не задовольняли сучасного смаку. Для розкішного, гучного життя доби бароко потрібні були більш пишні, багатші, показніші форми архітектури, просякнуті пафосом, надприродністю, спіритуалізмом. Замість колишньої краси відтепер протиставляють силу, проти спокою — рух, замість гармонії — боротьбу. Саме ці потреби міг задовольнити новий мистецький напрямок – бароко. Хоч зразки бароко приходили до нас із Західної Європи, головно з Італії й Німеччини(італійські майстри барокко прибували в Україну двома шляхами: головно через землі австрійської корони з Італії суходолом, але також і морським шляхом через Крим і бувші генуезькі колонії), власною творчістю українського народу, що відтепер був пробуджений до нового вільного життя, бароковий стиль прибирає своєрідних та оригінальних форм, що має у світовій літературі заслужену назву осібного українського бароко. Визначальними **рисами** бароко були: - посилення ролі церкви і держави, поєднання релігійних і світських мотивів, образів; - мінливість, поліфонічність, ускладнена форма; - тяжіння до різких контрастів, складної метафоричності, алегоризму; - прагнення вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору; - трагічна напруженість і трагічне світосприймання; [1] Барокова архітектура церков другої половини XVII ст. - XVIII ст. найчастіше аналізується на прикладах так званого “козацького” або “східного українського бароко”. Пояснити це можна тим, що в другій половині XVII - першій половині XVIII ст. феодальна Польща знаходилась в економічному та політичному занепаді, і саме тому в Західній Україні, яка на той час перебувала під владою Польщі, було побудовано дуже мало самобутніх пам'яток стилю бароко. Більшість римо-католицьких костьолів лише копіювали західноєвропейські зразки в традиціях “польського провінційного бароко”. Українське бароко можна розділити на дві **архітектурні школи[2]**: західну і східну. Західна школа бароко включає в себе західне римо-католицьке бароко (на землях України) і західне українське бароко (в якому поєднались традиції західноєвропейського католицького бароко і національні традиції). Східна школа бароко включає в себе чотири регіональні школи: правобережно-наддніпрянську (так звану “київську”), чернігівську, полтавську і слобожанську. Західне римо-католицьке бароко було поширене на територіях Львівської області, півдні Волинської і Рівненської областей, на південно-західних територіях сучасної Житомирської області, на півдні, півночі і заході Тернопільської області, на значній частині території Івано-Франківської області та частково на Київщині. Якщо зобразити на карті України всі об'єкти стилю бароко, помітно, як проходили зовнішні впливи західноєвропейського католицького бароко і на яких територіях вони були найпомітнішими. Більшість пам'яток римо-католицького бароко побудовано на Львівщині. Проте поодинокі пам'ятки західного римо-католицького бароко знаходяться поза межами основних архітектурних кордонів цієї школи, у великих містах чи в історичних центрах. Східна школа українського бароко охопила території правобережної Наддніпрянщини і Лівобережжя. Пам'ятки східної школи бароко відрізняються за ктиторством (гетьманське бароко, старшинське бароко, козацьке бароко, монастирське бароко, горожанське бароко), коли фундаторами й меценатами мистецтва стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що походять із демократичних козацьких верств. Особливо багато будов побудовано гетьманами Самойл&#243;вичем, Мазепою, Апостолом та полковниками Герциком, Миклашевським, Мокієвським та ін. Докладніше про архітектурні школи див. в Додатках. Найбільш поширеним є така **періодизація** пам'яток західного і східного українського бароко: - перший період (раннє бароко, 1648 -1680-ті роки) - так зване “геометричне” бароко, перехідне від Ренесансу, яке характеризується ще певною “незрілістю”, “недовершеністю” стилю, який остаточно сформується лише на другому періоді “високого” бароко, асиметрією планів і фасадів; - другий період (середнє або високе бароко, 1680 - початок 1740-х років) - період найбільшого розквіту бароко, стильової чистоти і завершеності, створення більшості шедеврів цього стилю. Характерна ознака цього періоду - бані з перехватом-“ковніром” і пишний декор; - третій період (пізнє бароко, початок 1740 - кінець 1770-х років) - перехід від бароко до класицизму, який характеризується поступовою втратою рис бароко і проявом класичних ознак, що пояснюється передусім зовнішніми впливами. В об'єктах цього періоду змінюється форма бань (зникає перехват - “ковнір”), з'являється класицистичне трактування ордерної системи та рустовка. [3] Отже, розглянемо тепер відбиток, який бароко залишило у всіх видах мистецтва - починаючи від архітектури, закінчуючи ритуванням.  **1. Архітектура доби бароко.** Перші подихи бароко в архітектурі з’являються майже рівночасно в початках XVII ст. у Львові (костьоли бернардинів 1600, єзуїтів 1613 — 70 рр.) та Києві (перебудова Успенського собору італійцем С. Брачі в 1613 р.). Але самостійна творчість українських митців розпочинається в другій половиш XVII ст. та досягає найбільшого розцвіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури складається головно під впливом двох чинників — старої традиції мурованого будівництва, започаткованої в княжу добу, й дерев’яного народного будівництва. Перший тип будов постав зі сполуки тринавної церкви — віддавна пристосованої до літургічних потреб східної обрядовості — із західним і базилічним типом бароко, що, до речі, близько стояв до візантійсько-української базиліки. До таких оздоб належать великі церкви в Бережанах, Троїцька церква в Чернігові 1679 р., собор Мгарського монастиря коло Лубен, розпочатий гетьманом Самойловичем у 1682 р., та дві будови гетьмана Мазепи в Києві — Михайлівський собор (1690 — 94) і Братська церква Академії (1695). Хоч у цих будовах у більшій мірі помітні впливи західноєвропейські, але окремі форми й деталі, зокрема декорація, набирають оригінальних форм, що почерпнуті з народного, сільського мистецтва. Особливої своєрідності й краси досягають форми бань, які не мають собі рівних у цілій Європі. Такого самого характеру є численні перебудови й розбудови старших церков у Києві: Софійської кафедри 1691 — 1705 рр., головної церкви Лаври 1695 і 1722 рр., Михайлівського монастиря, Михайлівської церкви Видубицького монастиря й т. д. Іншим типом є будови, що в плані й просторовому об’ємі йдуть за давньою традицією українського дерев’яного будівництва — тридільного та п’ятидільного (хрещатого) заложення із трьома й п’ятьма банями. Цей уповні самобутній тип будов настільки був вироблений та вдосконалений давньою культурою українського будівництва, що кожна з таких церков являє собою справжню перлину архітектури в розумінні як гармонійної, логічної композиції, так і окремих пластично-розвинених та притому лагідних форм і деталей. І якщо підклад цієї архітектури є бароковий, проте ясними конструкціями й обмеженістю прикрас наші будови далеко відходять від чисто декоративних принципів надто переладованих форм бароко Заходу і Сходу. До трибанних церков із тридільним заложенням належать знаменитий Покровський собор у Харкові 1680 р. з незвичайно стрункими й високими банями, далі дві церкви Києво-Печерської лаври, собор у Ромнах і менші будови в Сумах, Богодухові, Слов’янському та ін. Найвищого мистецького вислову й чистоти форм досягають п’ятибанні церкви на хрещатому заложенні. Генеза (постання) їх у нас ще в належній мірі не з’ясована. До найстарших належать згадана вже Сутківська твердиня, церква Адама Киселя в Нискиничах на Волині (1653) та перебудова Спаса на Берестові в Києві за часів Петра Могили в 1638 — 43 рр. До розвиненої барокової доби належать прекрасні будови Київської лаври — Усіх Святих (1696 — 98), Воскресіння та Петра й Павла, св. Юра Видубицького монастиря (1696), будови Чернігова, Батурина, Ізюма. Дальшим розвитком були будови дев’ятидільні з дев’ятьма камерами, перекриті п’ятьма банями — Троїцька церква Густинського монастиря (1672 — 74), Преображенська в Прилуках (1716), собор у Ніжині. Менше перепрацьовувалися західноєвропейські зразки бароко на Західній Україні в з&#225;мках-палатах, що збереглися в руїнах (Збараж, Бережани, Підгірці) та в римо-католицьких храмах (Львів, Перемишль, Кам’янець). Ближче стоять до українського бароко іудейські синагоги, нерідко з розкішним аттиком та бароковими прикрасами, де часами поєднуються східні мотиви левів, птахів тощо (Щаргород на Поділлі, Сатанів, Тернопіль 1672 р.). З небагатьох збережених зразків цивільного будівництва особливої популярності набув так званий Дім Мазепи в Чернігові (чи, власне, військова канцелярія доби Мазепи XVII — XVIII ст.) — партерова будова типу міських ратуш чи інших установ із пишно прибраними стінами та фронтонами але, як виявили нові дослідження, він тільки походить із часів гетьмана, а побудований, мабуть, московським будівничим. Із світських споруд, збудованих за Мазепи (1703-1704) можна також згадати первісний будинок Могилянської академії в Києві, що до нас не зберігся. На фрагментаричному рисунку панегіричної ритовини Інокентія Щирського бачимо довгий одноповерховий будинок, партер якого виповнює присадиста й важка колонада, а поверх — подібна аркадна галерея. Із двосхилової покрівлі виростають три мансардові надбудови із трикутними причілками. Ні в основній конструкції, ні в декорації будинок Академії не підходив під легкий і квітчастий стиль мазепинського бароко. Не менш цікава кам’яниця полковника Я. Лизогуба в Сидневі кінця XVII ст. — масивних форм, але значно бідніша в прикрасах. З менших кам’яниць XVII — XVIII ст. збереглися муровані будинки в Батурині (значно перебудований дім В. Кочубея), Любечі (т. зв. Полуботківська кам’яниця), в с. Підусівка біля Чернігова (1690 — 1710), Козельці, Ніжині, Лубнах (т. зв. «скарбниця»), Прилуках («Галаганівськии арсенал»). Справжніми перлами українського барокко треба вважати будови Києва другої чверті й середини XVIII ст. — Митрополичий дім коло Софійської кафедри, браму Заборовського (там же) та чудові будинки Київської лаври архітектора Степана Ковніра, серед яких особливої оригінальності досягає будинок лаврської друкарні. Часто й самі церкви оброблялися в зразках чисто цивільного будівництва, як то свідчать прекрасні ліплені прикраси головної церкви Київської лаври (1722 — 29) архітектора Ф. Старченка, де окремі барокові мотиви сполучені з народною рослинною орнаментикою. За Мазепи[4] не тільки будуються нові споруди, але оновлюються і перебудовуються старі, на яких тепер відзначаються нові, барокові естетичні уподобання фундаторів. Мазепі й митрополитові Ясинському завдячує своїм остаточним бароковим оформленням Київська Софія. До первісного корпусу кафедри вони добудували два нові приділи й зуніфікували зовнішню декорацію стін та бань. При Мазепі було оновлено й поширено Велику Лаврську церкву. Йому-то завдячують своїм існуванням її два нові приділи й партеровий притвір, що зайняв усю ширину чолового фасаду. Скрізь, де можна, розміщені типові для мазепинського бароко причілки, декоровані пілястрами, колумнами, штукатурою й завершені хвилястою лінією рваних луків. У 1690-ті роки старий домініканський костьол у Києві було перебудовано на Петропавлівську церкву, причому й тут розгорнуто всю пишноту декоративних аксесуарів мазепинського бароко. Коштами Мазепи на старій Кирилівській церкві в Києві збудовані чотири наріжні бані й пишний бароковий причілок на фасаді. Велика мистецька культура української архітектури доби бароко, зокрема висока техніка українських майстрів; спричинилися до того, що впливи української архітектури сягали далеко за межі України. Спеціально на Московщині чимало будов постало за українськими зразками, що дало притоку деяким російським мистецьким критикам та історикам говорити про «спорідненість» українського мистецтва з московським.  **Див. Додатки – Архітектурні школи українського бароко.**  **2. Малярство.** В малярстві подих мистецтва бароко дав себе відчути дещо пізніше, ніж в архітектурі, але коли відчувся, то раптом дав себе знати виразним зворотом у шляхах малярської творчості. В той час, як у добі ренесансу українські майстри малярства сприймали закордонні мистецькі впливи обережно, вдумливо, комбінуючи чуже, запозичене з кращими традиціями українських малярських шкіл і творячи в той спосіб оригінальну українську школу ренесансового малярства, в добі бароко це зовсім змінилося; в цій добі українські майстри якось залишили свої старі декораційні традиції й декораційну стилізацію рисунка, а раптом сприйняли досягнення європейських, головно фламандських малярських шкіл, і передусім підлягали впливу великого фламандця Pубенcа. Ніхто так, як Рубенс, в Європі не вмів виявити в малярстві величі аристократії, й аристократія всієї Європи вхопилася за мистецтво його і його наслідувачів, щоб пишно декорувати свої палати та церкви, а єзуїти особливо енергійно використовували це малярство, щоб робити імпозантнішими свої костьоли. З цим малярством єзуїти з’явилися й на Україні, щоб, використовуючи цю могутню зброю, ширити між «схизматиками» своє католицтво; православні українці так само мусили скористуватися засобами цього мистецтва, щоб зробити пишнішими свої церкви і якось протиставитися навалі єзуїтів. Крім того, у другій половині XVII ст. барокове мистецтво прийшлося дуже до вподоби новому українському шляхетству, що тільки вийшло з козацької верстви і спішило позолотити свої недавні герби. Тому немає нічого дивного, що разом із потягненням до пишності та розкошів українці захопилися бароковим малярством, і так само українські майстри разом і беззастережно сприйняли впливи цього мистецтва, й передусім впливи Рубенса. Такі впливи ми можемо побачити, наприклад, в оздобленні Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Над розмальовуванням стін Троїцької церкви працювало чимало майстрів, і, може, не, одночасно. Можливо, що деякі композиції перемальовано або й заново виконано трохи пізніше — на початку XVIII ст. Але кращі малювання відносяться до 90-х років XVII ст. і виявляють виразний домінуючий вплив Рубенса, як це видно хоч би з процесії святих дів і жон: намальовані рубенсовим складом, ці жони виглядають не дуже святими, а навпаки — як звичайно в Рубенса, добре вгодованими, з випещеними тілами, елегантно й пишно вбраними світськими дамами, в деталях їхніх пишних убрань подекуди виявляються частини специфічно українського одіяння. Стіни Троїцької церкви вже не розмальовані за приписами афонської Герменеї, але засіяні незв’язаними між собою образами, в яких свобода композиції і змагання до малярського реалізму йдуть навзаводи з пишнотою брокатових одягів та інтенсивністю колориту. Типи облич, узори на святочних ризах, архітектурні штафажі і краєвидні фони картин — суто українські; деякі композиції поміщені на традиційних місцях у церкві (Євхаристія на запрестільній стіні), але нема тут уже ані сліду старого іконописного «подлинника». Разом із повівом барокового складу в українських церквах досягли надзвичайної пишності та ошатності церковні **іконостаси:** вони власне в цім часі почали підноситися до самої стелі церкви, й то в найвищому місці — під головною банею; число рядів ікон дуже збільшилося; ікони засвоїли звичай триматися золотого тла, а для більшої пишності це тло почали робити не рівним, а рельєфно тисненим візерунком рослинного орнаменту. Особливо славні барокові іконостаси з XVII ст. збереглися в Західній Україні в церквах: рогатинській, св. Параскеви у Львові, а найпишніший — у с. Богородчани, куди його було передано з Манявського скиту. Образи богородчанського іконостасу — малювання майстра Іова Кондзелевича. Дуже можливо, що Іов Кондзелевич переїхав із своїми учнями та підмайстрами до Манявського скиту з Києва, де він, правдоподібно, в 1608 р. викінчив іконостас для вищезгаданої Троїцької церкви над лаврською брамою; але ікони того іконостасу не підписані, тому з певністю цього твердити не можна, тоді як ікони богородчанського іконостасу зберегли подекуди й докладні підписи. Малювання ікон богородчанського іконостасу (в репродукціях опубліковані Національним музеєм у Львові, де тепер тимчасово той іконостас переховується) свідчить, що майстер Іов Кондзелевич був не тільки талановитий, але й дуже освічений майстер свого часу, не тільки дістав солідну малярську освіту, але й удосконалив її подорожами по чужих землях. Його праця зраджує знайомство автора з італійським, німецьким та нідерландським малярством; особливо це виявляється в іконах із складними композиціями, як «Вознесіння Христа» або «Успіння Діви Марії». Коли центральна частина образу зраджує знайомство майстра з італійськими композиціями, то на передньому плані «невірний жидовин» із відтятими руками зраджує впливи німецько-голландські, а краєвид з архітектурними деталями в глибині образу навіть має в характері дещо від українського тогочасного міста. В добу бароко також набув широкого розповсюдження **портрет[5]**. Світський портрет на українських землях виник у кінці ХVІ ст. в трьох композиційних варіантах – погрудному, поясному та на повний зріст, які і в наступні століття утримувалися як усталені і незмінні опорні елементи портретного живопису. Портрети на повний зріст були найбільш репрезентативні, особливо ті з них, що відзначалися багатою аранжировкою, поясні і погрудні позначені простотою і суворістю художньої мови. Найраніше світський портрет в Україні поширився у середовищі магнатів, переважна більшість з яких були нащадками давньоруських православних княжих родів – як знамениті Острозькі, захисники православ’я, некороновані королі. Саме на початку ХVІІ ст. князівський прошарок досяг найбільшої чисельності, в цей же час почався і швидкий процес його згасання. В цілому портрет цього часу був явищем більш елі тарним, ніж у наступні періоди. На українських землях склалися окремі типи портретів – міщанства, духовенства, шляхти, козацтва, що відповідало соціальному поділу суспільства. Вони мають багато спільних рис, які найвиразніше втілені у портреті шляхти, так званому “сарматському портреті” (шляхта в Речі Посполитій, в т.ч. православна, вважала себе нащадком стародавніх сарматів, західні землі України включалися до території міфічної Сарматії). Підкреслене почуття гідності, власної значимості передано у „сарматському” портреті за допомогою достатньо простих, але надзвичайно виразних засобів – зображенні людського тіла й антуражу у вигляді площинних форм, підкреслених лінією, відсутності глибини і перспективи в передачі інтер’єру, включенні до складу композиції гербів і пояснювальних, переважно біографічних, написів. Прекрасним прикладом портретного живопису є портрет Григорія Гамалії (що до останнього часу помилково публікувався як портрет Василя Гамалії другої половини ХVІІІ ст.) відзначається чудовою грою гармонійних ліній, прекрасним вишуканим колоритом. Художні прийоми цього твору є квінтесенцією всього портретного живопису кінця ХVІІ ст. з його монументальною, урочистою, повнозвучною мовою. Цей портрет є кращим зразком козацького бароко. Як приклад можна також взяти портретну галерею Великої Лаврської церкви, яка дійшла до нас тільки у фотографічних знімках, оригінали ж пропали під новою заправою. На підставі тих знімків можемо набрати уявлення про те, чим були ці портрети як репрезентанти тієї ділянки нашої образотворчості. Добродії і ктитори Лаври були на них зображені в увесь зріст, причому підхід до портретованих осіб узгіднювано залежно від сану й позиції, що їх вони займали в житті та історії. Єратично неповорушними були зображені церковні достойники, але чим ближче до нас, тим живішими й більш індивідуальними ставали обличчя й постаті портретованих. Був там і портрет Мазепи, був і портрет його протектора й супротивника Петра І. Останній може послужити яскравим прикладом того, як українські малярі перших років XVIII в. уміли розв’язувати проблему репрезентативного, а все ж таки реалістичного портрету. На жаль, про подробиці малярської фактури тих портретів важко сьогодні говорити. Вони вже давно не існують поміж автентиками образотворчості минулого. Також, досить цікавим явищем цього періоду є так звана **портретна ікона**. Такий тип ікон становлять “Покрови”, в яких функція портретів часто, але не завжди, буває донаторською (донаторський портрет - прижиттєвий портрет у складі ікони, переданої в церкву як благодійний дарунок із метою прославити певного святого (до певної міри і себе). Перебування під захистом Богородиці груп людей різних соціальних станів втілює ідею небесного покровительства не окремій особі, а народу і державі. Лише в окремих з них зустрічаються індивідуальні портретні характери, зокрема в “Покровах”, створених у козацькому середовищі – “Покрова” з Сулимівки, “Покрова” з Новгород-Сіверського, “Покрова з портретом Богдана Хмельницького”. Одним з найкращих зразків «портретоікони» Мазепиної доби може послугувати Запорізька Покрова з Переяслава. Головна, центральна постать тієї ікони — не Покрова, а енергійна постать Петра І й цариці поруч нього. Перший зображений за всіма правилами тогочасного західноукраїнського портрету, в бойовому панцирі, зі скипетром і „державою“ в руках, друга — у святочному костюмі чужоземного крою, з широким декольте. Позаду бачимо декілька дуже тонко нарисованих постатей другого плану, а між ними — дві придворні дами у високих модних зачісках. Крім цієї „картинності“, західній наліт дав себе різко відчути в ефектовній колонаді, яка так гарно обрамовує строгий український іконостас, у розкішних драперіях, в які оповив маляр диякона, й, нарешті, в теплому і м’якому колориті, що мимоволі нагадує Венецію. Одним із зразків українського малярства, в якому релігійна тематика поєдналася зі світською, є прецікава картина Воздвиження Чесного Хреста. Східноукраїнського походження, вона невідомою дорогою дісталася до церкви в Ситихові піді Львовом, а звідтіля — до збірок Львівського Національного музею. В гурті асистуючих при воздвиженні Ч. Хреста П. І. Холодний розшифровував гетьмана Самойловича, митрополита Четвертинського та цілу низку дійових осіб трагічного моменту підпорядкування української церкви московському патріархові. Цілість викликає враження суто жанрової композиції, причому її жанровість підкреслюють такі деталі, як група співаків із міщанськими чубами й козацькими оселедцями, котрі співають із нот.[6] **3. Скульптура.** Розпочинаючи розмову про скульптуру, слід відмітити, що найбільшого розвитку вона набула на Західноукраїнських землях, через особливості культурних впливів та релігійної свідомості. Знаменитий дух пориву та неспокою, що такий характерний для мистецтва бароко, в скульптурі найперше дав себе знати в надгробках, у мавзолеях, поставлених над покійниками по церквах та каплицях. У той час, як ще в добу ренесансу покійників на мавзолеях представляли спокійно лежачими, з головою, обпертою на руку, ніби у сні, тепер, у добі бароко, покійників ніби пробудили зі сну й частіше представляють стоячими або в цілий зріст, або обтятими більш чи менш незручно і вставленими в нішах. Відомий **пам’ятник Адама Киселя** являє пишну й багато вдекоровану нішу, виведену в церкві с. Бискиничі на Волині. В ніші поставлено прямовисно постать покійного, досить незручно втяту по коліна. Кисіль представлений з великою бородою (на намальованому портреті Кисіль представлений тільки з вусами й голеною бородою, що, напевно, більше відповідає дійсності, хіба що відпустив бороду перед смертю), з непокритою головою і весь закований у броню; навіть на рухах важкі крицеві рукавиці. Досить пишний орнамент навколо ніші тягнеться високо вгору, майже до церковної бані, а спускаючись униз, додолу не доходить, так що залишається враження, що цілий великий монумент ні на чому не стоїть (нелогічність, досить характерна для доби бароко). Так само стоїть постать **Станіслава Жовківського**, висічена на плиті рельєфом. Цілий пам’ятник не зберігся; до нашого часу уціліла тільки ця одна плита, що тепер вмурована в стіну церкви всередині католицької кафедри у Львові. Постать представлена так само закутою в крицеву броню, як і постать Киселя; так само непокрита голова з великою бородою; в Жовківського до пояса прив’язаний великий меч, а панцир лежить долі біля ніг; з другого боку, так само біля ніг — герб роду покійного, а зовсім внизу під ногами — звичайна епітафія. Робота, вже мало делікатна в пам’ятнику Киселя, в пам’ятнику Жовківського ще менш артистична, так що постаті на барокових пам’ятниках не можуть рівнятися до досконаліше опрацьованих постатей на ренесансових мавзолеях. Усередині дуже пишно вдекорованої каплиці Кампіанів, що просто вражає розкішшю матеріалу різнокольорових мармурів та іншого напівдорогоцінного каменю, поставлені **мавзолеї членів роду Кампіанів**. Головний надгробок Павла та Мартина Кампіанів поділений трьома пілястрами на два великих поля, центральну й головну частини кожного з яких займають великі епітафії, а над епітафіями в напівкруглих тимпанах вставлені погруддя покійних. Над ними — мармурові медальйони з євангелістами, а по боках цих медальйонів вміщені постаті чотирьох учителів церкви. Цікаво, що праця цих рельєфів і в медальйонах з євангелістами, і в рельєфах учителів церкви далеко вибагливіша й навіть артистичніша, ніж у бюстах самих покійників. Але згідно з традиціями пишного бароко видно, що більше уваги звернено на дорогий різнобарвний матеріал та на інкрустації орнаментів, ніж на артистичність скульптурної праці. Ще характерніший для доби бароко **надгробок у каплиці Боїмів у Львові**, поставлений для Юрія Боїма з дружиною й цілої його родини. В центрі надгробку вміщено скульптурну групу Піста (мадонна з тілом сина на колінах), а по боках — схилені на коліна постаті Юрія Боїма та його дружини. На самім верху надгробка — ціла стояча постать благословляючого Христа, а нижче в кілька ярусів поставлені навколішки діти та внуки Юрія Боїма. Можна сказати, цілий рід Боїмів з півтора десятка осіб уміщено в одному монументі, і всі в повних постатях. Майстром-автором цього монументу був Галуш Пфістер (1573 — 1645), родом із Бреслава, який не пізніше 1612 р. настало переїхав на Україну, . оженився у Львові, хоч спочатку працював у Бережанах над мавзолеями родини Сенявських. Переїхавши до Львова, він і далі писався «sculptor civis Brze&#382;anensis». Це був один із найталановитіших на Україні скульпторів доби барокко. Головні його праці — т. зв. друга серія мавзолеїв Сенявських у Бережанах, потім мавзолей Януша та Сузани Острозьких у Тарнові 1621 р. та надгробки і скульптурні вівтарі у Львові. Побіч Пфістера, а можливо, ще й дещо раніше від нього, працював у Львові скульптор Яків Тривалий, що робив надгробок у Красному, на якому підписав своє ім’я, називаючи себе львів’янином. Мабуть, він брав участь, як не був головним автором **скульптур каплиці Боїмів**. Ця каплиця з фасаду вся до пересичення вкрита скульптурами в два яруси, переділені сильним карнизом. У нижньому ярусі, поділеному шістьма різьбленими та орнаментованими колонами, крім скульптурно оздоблених вікон та дверей, ще вміщені дві ніші з постатями святих, а у верхньому ярусі — ще більше пересичення скульптурами-статуями, рельєфами, орнаментами та архітектурно-скульптурними деталями. Не менш рясно, ніж зовні, вкрито скульптурними оздобами каплицю Боїмів і всередині. Ціла баня, що покриває каплицю, поділена на квадрати і в кожному вміщено погруддя святого або ангела; вівтар складається із цілої серії великих та менших образів, виконаних рельєфами і переділених різьбленими та рельєфно орнаментованими архітектурними деталями — колонами, пілястрами, архітравами, арками тощо. Це все так переобтяжене скульптурами, що між ними вище поданий надгробок роботи Пфістера видається навіть досить скромним. Крім скульпторів, різьбярів каменю, працювали в Західній Україні також скульптори — конвісарі або людвісарі. Так називалися відливачі з металу. Головним центром ремесла й мистецтва в добу бароко в Україні зоставався Львів. Одною з більше відомих львівських майстерень була майстерня родини Франковичів, що майже ціле XVII ст. переходить від одного члена роду до другого. Франковичі відливали в своїй майстерні найбільше дзвони та гармати, іноді з дуже вибагливими та артистичними орнаментами, але виготовляли також і самостійні металеві скульптури. Основоположник родини Юрій Франк або його син Каспер Франкович були авторами доброї статуї крилатого, закованого в броню архістратига Михаїла, що побиває списом дракона (про якого мова була вище). Наприкінці XVII ст. майстерня Франковича перейшла до Юрія Лотринга. З того часу у львівському Промисловому музеї збереглася артистично виконана праця, що представляє дельфіна з гербом міста Львова, тобто з левом у брамі. Остання артистична праця львівського людвісарства відома досі, це — сім апостолів, що збереглися в тому ж Промисловому музеї з 1740 р. Після цього артистичних праць львівського людвісарства чи конвісарства, здається, не з’являлося й традиція цього старого львівського мистецтва, здається, урвалася. На Східній чи в Центральній Україні, де скульптура набула великого значення головним чином як декорація пишної архітектури козацького барокко, вона різниться більше матеріалом скульптури, ніж стилем виконання. Коли в Західній Україні скульптори-різьбярі працювали головно в камені, майстри козацького бароко різали переважно з дерева. Різали цілі постаті й рельєфи, іноді складні композиції. В музеї Харківського університету перед війною збереглася ікона, різьблена високим рельєфом, що представляла розп’яття, сцени страстей, інші алегоричні персонажі і 12 апостолів вряд, і все це досить свіжої й артистичної праці. З дерева різали виносні хрести з рельєфно різаним розп’яттям та іншими сценами, але це більше відноситься до дрібної скульптури, що сусідить із сніцерством. Ще більше, ніж фігуральна скульптура, в Центральній та Східній Україні розвинулася орнаментальна дерев’яна різьба: обрамлення ікон, вівтаря і навіть цілі іконостаси. Якраз у добу бароко іконостаси, що раніше в церквах були невисокі, розвинулися в цілу багатоярусну стінку, що перегороджувала церкву, підіймаючися вгору аж до висоти найвищої церковної бані. Барокові багатоярусні іконостаси іноді являли собою густо різьблені високі стіни, що складалися з колон, арок, архітравів, які разом із тим служили обрамуванням ікон, але при тому пишалися іноді тонкою вибагливою різьбою. До революції вцілів розкішно різьблений іконостас в одному з бічних притворів Софійського собору в Києві з 1689 р. Самі іконостаси в добу бароко стали незвичайно вибагливими й фантастичними. Поділи на ряди чи яруси ікон ошатною різьбою часто проводилися не рівними поземними лініями, але зигзагуватими, що підіймалися та спускалися й виступали вперед та відступали назад, так що й сам іконостас одними частинами виступав на церкву, іншими — відступав у глибину до вівтаря. Різьба іконостасів часто бувала позолочена і справляла враження тонкої й вибагливої мистецької праці. Київські сніцері також осягали великої артистичної вмілості в срібних виробах риз для ікон, оправ на євангеліях, у цілих плащаницях (як славна плащаниця, подарована Мазепою в Єрусалим), потім у виробах церковного начиння — виносних хрестів, паникадил, чаш, дарохранительниць тощо. Комбінація західноєвропейського орнаменту, вдосконаленого та збагаченого місцевими мотивами, вкриває не тільки церкви, але й світські палати, як т. зв. дім Мазепи в Чернігові, митрополичу палату в Києві, тимпани на фронтоні монастирських службових будівель у Лаврі. Декораційна орнаментальна скульптура дуже пишно розвинулася на Україні в часах бароко й силою інерції трималася й далі, розвивалася ще на протязі майже цілого XVIII ст., коли важке й пишне бароко відступило перед новим легким та галантним стилем цього галантного віку. [7] **4. Ритування.** Часи гетьманування Мазепи, взагалі щасливі для української мистецької творчості, були щасливі зокрема й для української гравюри. Це були часи, коли козацька старшина вже встигла закріпити своє матеріальне й суспільне становище й спішила золотити свої дуже недавні шляхетські герби. Очевидно, мистецтво пишного бароко як не можна краще надавалося для цієї мети; його оцінило українське панство й направило до нього свої вимоги та бажання.[8] У відповідь на ті вимоги мистецтво української гравюри відповіло новим жанром — гравірувальними листами, що були рисованими компліментами або просто панегіриками, що виготовлялися під назвою хоч академічних тез, хоч просто панегіричних рисунків для царів, гетьманів, світських та духовних ієрархів, до ректорів Академії включно. І з кола українських майстрів гравюри не забарилися визначитися майстри, що виявили першорядні здібності в цім панегіричнім мистецтві. Таким панегіристом-компліментщиком із покликання був «смиренний чернець**» Іларіон Митуpа** (світське ім’я — Іван) — архідиякон Києво-Печерської лаври, а пізніше — ігумен монастиря в Батурині. Мигура був гравером на міді та, по словах П. Попова, «присвятив себе виключно панегіричній гравюрі у вигляді портретів поважних осіб, або (частіше) „тезоіменитих“ їм святих із відповідними панегіричними написами та віршами». В панегіричнім екстазі Мигура часом підіймається до високої патетики, але композиційно здебільшого лишається ясним, гармонійним, а іноді величаво монументальним; разом із тим він мав необмежену фантазію, особливо в декораціях гербів, арматур та інсигній. Так само як Іван (Іларіон) Мигура — але, може, ще на ширшу скалю — був панегіристом і гравер **Іван (в чернецтві — Інокентій) Щирський**. Він працював головним чином у Чернігові або коло Чернігова під протекцією Лазаря Барановича і не раз виконував панегіричні гравюри на честь останнього. Але своїми панегіриками Щирський сягав далі до Москви й виготовлював величезні гравюри на честь царів та «правительниці» Софії, але на тому не виходив добре: мусив нашвидку переробляти ті гравюри внаслідок персональних змін на троні, а то і в халепу мало не вскочив, співпрацюючи з Л. Тарасевичем над панегіричною гравюрою, дошка якої фігурувала на доходженні однодумців Софії та Голіцина. Щирський не є таким винахідливим у своїх панегіричних композиціях, як Мигура, ані також удосконаленим у виконанні. Взагалі, його гравюри виглядають провінційніше, ніж у Мигури, але великої популярності набула одна його праця, а саме академічна теза — панегірик на честь ректора Академії Колачинського. Композиція нескладна: згори корогва на три кінці із зображенням апостола Петра посередині та Прокопа і Прохора по боках; під корогвою представлений будинок Київської академії після перебудови її Мазепою, а перед будинком під проводом Мінерви — група спудеїв Академії. Ця група досить докладно представляє академічну тогочасну молодь й її одіяння, навіть до деталей. Цікава подробиця: в натурі І. Щирського вдача панегіриста, який не все щасливо зі своїми панегіриками із Чернігова їздив від Києва до Москви, уживалася з нахилом до аскетизму й печерного чернечого побуту, так що він скінчив тим, що в Любечі недалеко від Чернігова, на місці, звідки походив св. Антоній Печерський, заклав печерний монастир, яким управляв аж до 1714 р. Але й серед печерного житія не залишав гравірувальної панегіричної праці, якою умів притягти до свого печерного монастиря ласку й Мазепи, й київського митрополита Ясинського та печерського архімандрита Вуяховича, й чернігівських єпископів — Лазаря Барановича, Феодосія Углицького, Івана Максимовича та ін. Цей гравер — релігійний аскет, так само як Іларіон Мигура — не виконував гравюр церковного змісту, як старі гравери, а працював майже виключно над панегіриками. Найбільшими майстрами української гравюри тої доби треба вважати двох **Тарасевичів** (можливо, братів) — Олександра (в чернецтві — Антонія) й Леонтія. Особливо обдарованим і європейськи удосконаленим треба вважати Олександра, який, правдоподібно, удосконалював своє мистецтво в Аугсбурзі. Донедавна про цього майстра знали дуже мало, й тільки після світової війни познаходили його гравюри, здебільшого неоднакової вартості. Роботи (приблизно з 1672 — 75 рр.) зраджують ще зв’язаність майстра умовністю провінційної школи, а в працях після 1683 р. О. Тарасович виступає як видатний та вельми обдарований майстер європейського штибу. Німецький каталогізатор Наглер подав звістку, що в Аугсбурзі в 1678 р. вийшло видання «Rosarium’a» Діви Марії з гравюрами О. Тарасевича. Ця, здається, помилкова звістка внесла в студіювання його творчості багато непорозумінь. Російські дослідники Ровинський і Стасов бачили «Rosarium» із прекрасними гравюрами О. Тарасевича, друкований у Польщі, й думали, що це копія аугсбурзького видання, зроблена за оригінальними гравірувальними дошками О. Тарасевича. Між тим аугсбурзького видання ніде не існує, й, мабуть, правильніше думати, що його не було зовсім, але Тарасевич в Аугсбурзі заготовив гравірувальні дошки, а книжку видрукував у Польщі, й тому російські дослідники бачили не копію, а оригінал. Покійний український дослідник К. Широцький, мабуть, якраз із цього примірника видав листівкою репродукцію форти. Другий український дослідник, П. Попов, уже в 1927 р. знайшов також примірник «Rosarium’a» з гравюрами О. Тарасевича, але старше видання — з 1672 р., себто перед тим, як Тарасевич удосконалювався в Аугсбурзі; порівняння форт цих двох видань яскраво показує, як багато О. Тарасевич навчився в Аугсбурзі та як удосконалив і композицію, і рисунок. О. Тарасевич чимало гравірував портретів, але в цих гравюрах школи не впадав у пафос панегірика та все виявляв великий смак до обрамування портрету, не накопичуючи аксесуарів, а додержуючись шляхетної стриманості. Часто декорація портрету в О. Тарасевича цікавіша від самого портрету, бо обличчя тарасевичевих портретів здебільшого узагальнені й позбавлені рис індивідуальності. Наприклад, портрет K. K. Клокоцького, зроблений, мабуть, із нагоди смерті портретованого: аксесуарами, що оточують портрет, служать жалібний серпанок навколо портрету, закрита труна під портретом; смерть (кістяк) верхи на коні посилає смертельні стріли до оленя, що тікає, з означенням 12 годин, із котрих кожна смертельна; це все представлено на тлі умираючої осінньої природи з оголеними від листя деревами. І просто чудуватися треба, як О. Тарасевич із таких безрадісних аксесуарів потрапив зложити елегантно чарівний, лірично-елегійний образок. А разом із тим самий портрет покійного дещо нуднувато узагальнений. У кожнім разі, марно було б шукати у О. Тарасевича портрета, що б своїм енергійним трактуванням, ліпленою рельєфністю, яскравою індивідуальністю міг дорівнювати прекрасному портретові Ю. Землі праці Л. Тарасевича. Недаремно Леонтія Тарасевича, доки не знали праць Олександра Тарасевича, вважали за найкращого між українськими граверами доби бароко. Леонтій Тарасевич у більшій мірі є майстром свого часу і смаків своєї доби, ніж О. Тарасевич. Правда, і Леонтій Тарасевич у панегіриках дещо стриманіший, ніж Щирський і особливо, ніж Митура, але все-таки над панегіриками працював. Навіть у 1688 р. покинув Чернігів і подався до Охтирки до полковника Перехреста, з яким вимандрував далі до Москви. У Москві працював над панегіриками для царівни Софії та її фаворитів, покликав собі у Москву, не встигаючи сам із замовленням, товариша по праці (правдоподібно, І. Щирського), і вони разом друкували свої панегірики «на атласьх», поки не прийшов несподіваний кінець правлінню Софії та її нещасливих фаворитів. А сам гравер-панегірист разом «із товаришем» ледве ноги винесли з Москви й вернулися на Україну. У своїх композиціях Л. Тарасевич по-бароковому пишний, але не через край, по-бароковому солідний, але не важкий. Оздоби портретів у Л. Тарасевича повні смаку й винахідливості, дуже ошатні, але ніколи не притлумлюють самого портрета та не перестають виконувати своє призначення бути тільки декорацією. Коли порівняти портрети Ю. Землі роботи Л. Тарасевича і К. Клокоцького роботи О. Тарасевича, то ми побачимо, що праця Л. Тарасевича в композиції солідніша, в характеристиці — енергійніша, у виконанні — рельєфніша, але праця О. Тарасевича — чарівніша. Л. Тарасевич, здається, передчасно помер у 1703 р. В порівнянні до всіх вищезгаданих граверів доби Мазепи такі майстри, як **Данило Галяховський, Трухменський, Стрельбицький** представляються, очевидно, як dii minores, хоч кожен із них визначився бодай якоюсь працею, так що кожному з них безперечно належить місце в історії української гравюри побіч вищеназваних видатних майстрів. Данило Галяховський є автором великої й прекрасної гравюри-тези, присвяченої Мазепі від Київської академії у 1708 р. Сам Мазепа в романтичній позі стоїть у весь зріст, обпершись об хрест свого герба й оточений своїми чеснотами. Це, може, найпишніша гравюра на честь Мазепи, пишніша, ніж гравюри на його честь не тільки Л. Тарасевича, але й Митури, хоч разом із тим вона хвилююче-неспокійна, ніби автор почуває наближення рокового дня Полтави. В Івана Стрельбицького увійшла в славу гравюра на честь гетьмана Петра Дорошенка, а поза тим це був досить вправний портретист. Коли його портрет-епітафія митрополитові Варлааму Ясинському 1707 р. не може рівнятися до портрету Мелетія Антіохійського О. Тарасевича, то мало чим уступає портретові Лазаря Барановича того ж майстра, зате пишною декорацією обрамування цей портрет роботи Стрельбицького перевищує обидва згадані портрети святителів роботи О. Тарасевича, з якими має багато спільного. Потреба на гравюри в добу Мазепи так розвинулася в українському суспільстві, що не тільки цілі групи граверів працювали в більших осередках тодішнього життя, як Київ, Чернігів, Львів (що підупадав), Почаїв (що починав входити в силу), але можна було знайти граверів скрізь, де були якась друкарня або більший осідок козацької старшини чи духовенства. Попит на працю граверів на Україні не вщухав, але все-таки деякі гравери, іноді й добрі, виїздили шукати долі до сусідніх земель, особливо до Москви, та там і залишалися. Між майстрами, що виїхали до Москви з України, визначнішими за других були **Григорій Тепчегорський** («маляр, гридер, куперштихатор») і особливо **Михайло Карновський**, один із видатніших наших, як каже П. Попов, «граверів на міді кінця XVII — - початку XVIII століть. Він працював у Москві, в 1701 — 1710 рр. був знаменщиком на Печатному дворі... й переїхав до Москви з України... приїхавши сюди в 1691 році з Чернігова». До цього П. Попов додає: «Варто уваги, що першим осередком куперштихарської вмілості на Україні, джерелом її поширення відсіля по всій Україні та навіть і по Росії був Чернігів. Звідси вийшли або тут перебували наші перші й найвидатніші гравери на міді: Л. Тарасевич, І. Щирський, І. Стрельбицький, М. Карновський, Н. Зубрицький. Притягав їх сюди, очевидно, попит на їхні вироби від культурного тодішнього чернігівського осередку, починаючи від освічених архієреїв-меценатів: Лазаря Барановича та Івана Максимовича. За цих архієреїв Чернігів серйозно мірявся, як культурний осередок, із Києвом і своєю колегією, і своєю лаврою (Троїцько-Іллінський монастир), і своєю друкарнею, і своєю папірнею. На жаль, своєрідний та визначний цей осередок української культури XVII й поч. XVIII ст. до цього часу майже зовсім ще не досліджений». Отже, Михайло Карновський, від праці якого на Україні залишились гравюри релігійного змісту й алегоричні, типу народних малюнків, — у Москві виконував тези-панегірики Петру І, Степанові Яворському, а також ілюстрації та форти для книжок. Дуже вільно задумана й легко виконана Карновським форта до «Арифметики» Магницького. Григорій Тепчегорський як майстер гравюри значно уступав Карновському, але все ж був освічений майстер, вчився гравірувального мистецтва в Амстердамі, а звідти у 1697 р. був запрошений до Москви. В Москві Тепчегорський ілюстрував книги й тезиси-панегірики. Особливо славилися величезний панегірик Петрові І, а також тезис із портретом Дмитра Кантемира. В цій же добі закріпилась традиція в українських майстрів їздити за кордон, на Захід, удосконалюватися в граверному мистецтві, внаслідок чого українська гравюра, яка й раніше розвивалася тими ж шляхами, що й на Заході, все більше з нею зближалася.[9] **Висновок.** Отже, підведемо підсумок всього вищесказаного. Бароко – це стилістичний напрям в європейському мистецтві XVI-XVIII сторіч, започаткований в Італії. Основні його риси: підкреслена урочистість, пишна декоративність, динамічність композиції. В Україні під впливом козацтва, його визвольного руху та союзу з православною церквою, яку воно взяло під свій захист, наприкінці XVI-початку XVII сторіч народжується українське бароко. Визначною його рисою є використання традицій народного мистецтва та широка демократизація сюжетів.[10] Українське бароко відбилося в архітектурі, живописі, літературі та музиці України того часу. Серед того, що дійшло до нас у стилі українського бароко, слід відзначити архітектуру Духовної академії у Києві (Й. Шедель), Ковнірського корпусу в Києво-Печерській лаврі (С. Ковнір), надбрамної церкви Кирилівського монастиря у Києві (І. Григорович-Барський); церкви Св. Юра у Львові (Б. Меретин); картини художників І. Рутковича, Й. Кодзлевича, Г. Левицького, А. Голика, ікони та розписи невідомих художників у церквах та монастирях; літературні твори К. Саковича, І. Величковського, М. Смотрицького, І. Галятовського, А. Радивиловського, Г. Кониського, Т. Прокоповича, Д. Туптала, Г. Сковороди, М. Довгалевського та інші; музичні твори вже згадуваних українських композиторів М. Ділецького, М. Березовського, А. Веделя. В умовах Запорізької Січі українське бароко поєднується з аскетизмом козацького життя, з військово-оборонними функціями споруд, набирає стриманої урочистості і одержує назву „козацького бароко”. Запорізька старшина фундувала, або, іншими словами, фінансувала, будівництво деяких споруд і за межами Запоріжжя. Переважно це були будівлі монастирів та церков. Так, наприклад, 1764 року у місті Ромни на кошти кошового отамана М. Калнишевського було побудовано величну споруду церкви Покрови, багато коштів запорожці витрачали на розбудування Братського і Микільського монастирів у Києві, а також найбільш шанованого на Запоріжжі Межигірського монастиря під Києвом. Усі Гетьмани славного Війська Запорізького, в першу чергу Іван Мазепа, були фундаторами монастирів, чимало коштів втрачали на їх розбудову. Серед цих монастирів Гадяцький, Густинський, Мгарський, Рихловський та деякі інші. З ім’ям козацького полковника Якова Лизогуба, великого землевласника, пов’язане будівництво збереженої до сьогодні полкової канцелярії у Чернігові.[11] Звичайно, фундуючи монастирі, церкви, будуючи адміністративні приміщення, козацька старшина мала на увазі перш за все досягнення своїх особистих або станових цілей, та збережений у цих пам’ятках дух народу, дійшовши до нас, промовляє про речі загальнолюдські, про велику силу мистецтва. Промовляє він також про талант народу, що втілився в галузі архітектури у високий стиль козацького бароко. **Список використаної літератури:** 1. Горенко Л. Гетьмани та козацька старшина як культурно-освітні діячі другої половини XYII-XYIII ст. в Україні //Нар. творчість та етнографія.- 2000.- № 2-3.- С. 16-23. 2. Жолтовський П. Український живопис XVII - XVIII ст.- К.: Наук. думка, 1978.- 327 с. 3. Енциклопедія Мистецтво Т.7 Ч.2 Архітектура, малярство та декоративно-ужиткове мистецтво XVII-XX століть/ За ред. М.Д. Аксенова – 1999 – 656 с. 4. Івашко Ю. Перлини українського бароко. - Будмайстер 2003 №1/2 C. 10-13 5. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип’якевича. — 4-те вид., стереотип. — К.: Либідь, 2002. — 656 с. - C.513-524. 6. Макаров А. Світло українського бароко.- К.: Мистецтво, 1994.- 288 с.: ілюстр. 7. Семенюченко О. Український портрет XVII – XVIII століть, джерело: www.ualogos.kiev.ua. 8. Українська культура / Лекції за редакцією Дмитра Антоновича/ Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; — К.: Либідь, 1993. — 592 с.; 9. Хведченя С. Гетьман Мазепа - фундатор Київських храмів // Нар. творчість та етнографія.- 1997.- № 5-6.- С.77-80.

[1] Енциклопедія Мистецтво Т.7 Ч.2 Архітектура, малярство та декоративно-ужиткове мистецтво XVII-XX століть/ За ред. М.Д. Аксенова – 1999 – 656 с.

[2] Івашко Ю. Перлини українського бароко. - Будмайстер 2003 №1/2 C. 10-13 [3] Івашко Ю. Перлини українського бароко. - Будмайстер 2003 №1/2 C. 10-13 [4] Хведченя С. Гетьман Мазепа - фундатор Київських храмів // Нар. творчість та етнографія.- 1997.- № 5-6.- С.79 [5] Семенюченко О. Український портрет XVII – XVIII століть, джерело: www.ualogos.kiev.ua [6] Жолтовський П. Український живопис XVII - XVIII ст.- К.: Наук. думка, 1978.- 327 с. [7] Українська культура / Лекції за редакцією Дмитра Антоновича/ Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; — К.: Либідь, 1993. — 592 с.; [8] Горенко Л. Гетьмани та козацька старшина як культурно-освітні діячі другої половини XYII-XYIII ст. в Україні //Нар. творчість та етнографія.- 2000.- № 2-3.- С. 18 [9] Історія української культури / За загал. ред. І. Крип’якевича. — 4-те вид., стереотип. — К.: Либідь, 2002. — 656 с. - C.513-524 [10] Енциклопедія Мистецтво Т.7 Ч.2 Архітектура, малярство та декоративно-ужиткове мистецтво XVII-XX століть/ За ред. М.Д. Аксенова – 1999 – 656 с. [11] Горенко Л. Гетьмани та козацька старшина як культурно-освітні діячі другої половини XYII-XYIII ст. в Україні //Нар. творчість та етнографія.- 2000.- № 2-3.- С. 21