

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Валентина ДРОТЕНКО, Олег КЕКОШ

І К О Н О П И С

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності
023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Дрогобич

2021

УДК 7.04(075.8)

Д 77

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 6 від «22» квітня 2021 р.)

Рецензенти:

Михайло СИДОР, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Отець *Олег ЧУПА*, доктор теології, професор Дрогобицької духовної семінарії.

Відповідальна за випуск:

Тетяна БІЛАН, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

ДРОТЕНКО Валентина, КЕКОШ Олег.

Д 77

ІКОНОПИС : навчальний посібник [для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»] / Валентина Дротенко, Олег Кекош. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2021. 48 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до вимог освітньо-професійної програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво» та робочої програми навчальної дисципліни «Іконопис» для підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти.

У посібнику розкрито основні закономірності становлення й розвитку української іконографії та іконопису.

ЗМІСТ

Передмова.....	4
Конспективні матеріали до навчальної дисципліни «Іконопис»	5
Тема 1. Призначення ікони. Джерела української ікони.....	5
Тема 2. Київ – центр ікономалярства у Східній Європі (Середньовіччя, XI–XIII ст.).....	9
Тема 3. Українська ікона Візантійського стилю (Пізнє Середньовіччя, XIV–XV ст.).....	15
Тема 4. Українська ікона стилю Ренесанс (XVI ст.).....	19
Тема 5. Стильовий ренесансно-бароковий синтез (перша половина XVII ст.).....	24
Тема 6. Ікона барокового стилю (друга половина XVII–XVIII ст.).....	29
Тема 7. Українська ікона стилю романтизму й класицизму (кінець XVIII – початок XX ст.).....	34
Тема 8. Сучасний український іконопис XX–XXI століть: філософсько-культурологічний аспект.....	40
Словник ключових термінів і понять.....	45
Рекомендована література та інформаційні джерела.....	51

ПЕРЕДМОВА

Навчальна дисципліна «Іконопис» належить до вибірових компонентів освітньої програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво» у системі підготовки здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти і покликана розвинути здатність тлумачити формотвірні мистецькі засоби як відображення історичних, соціокультурних, економічних і технологічних етапів розвитку суспільства, а також обумовити спроможність генерувати мистецькі концепції на підставі дослідження тих чи тих аспектів художньої творчості.

Зміст навчального посібника «Іконопис : тексти лекцій» мотивуватиме здобувачів до формування науково-аналітичного апарату та професійних знань у сфері сакрального малярства; здібності до професійного спілкування щодо актуальних питань іконопису; розуміння основних шляхів інтерпретації художньо-естетичної цінності іконопису; здатності застосовувати базові знання теорії та історії іконопису у художньо-творчій та мистецтвознавчій діяльності. Відповідно до освітньо-професійної програми, навчальний посібник спрямовано на отримання таких *програмних результатів навчання*:

- ✓ інтерпретувати та застосовувати семантичні, іконологічні, іконографічні, формально-образні і формально-стилістичні чинники образотворення;
- ✓ представляти формотвірні мистецькі засоби як відображення історичних, соціокультурних, економічних і технологічних етапів розвитку суспільства;
- ✓ володіти фаховою термінологією, науково-аналітичним апаратом, методикою проведення наукових досліджень, проводити аналіз та систематизацію фактологічного матеріалу.

Джерельною базою для вивчення теорії та історії іконопису є насамперед *філософські та теологічні праці* С. С. Аверінцева, В. В. Бичкова, Я. Креховецького, Б. А. Успенського, П. Флоренського.

Культурологічний та мистецтвознавчий аналіз на підставі зібраного фактологічного матеріалу здійснено у працях сучасних науковців Д. Крвавича, В. Лепакіна, В. Овсійчука, О. Осадчої, О. Пономаревської, Ю. Попенюк, Н. Руско, В. Свенціцької, П. Скопа, Д. Степовика, О. Тріски, І. Федя.

КОНСПЕКТИВНІ МАТЕРІАЛИ ДО НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

«ІКОНОПИС»

ТЕМА 1. ПРИЗНАЧЕННЯ ІКОНИ. ДЖЕРЕЛА

УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ

Період Європейського Середньовіччя (V–XV ст.), у якому виділяють східнохристиянську цивілізацію (у класичній візантійській формі) та західнохристиянську (євроатлантична цивілізація), розпочався після падіння Римської імперії (476 р.). Від візантійської східнохристиянської цивілізації згодом відгалужується слов'янська східнохристиянська. Їх культурно-світоглядні та соціально-політичні відмінності проявилися на межі античності і середньовіччя: індивідуалізм, раціоналізм, прагматизм західно-латинського варіанту та колективізм і містичний інтуїтивізм східно-грецького різновиду античної культури.

Східнохристиянська цивілізація визнавала земний світ як проєкцію божественного (горнього), звертаючись до сакрального і зневажливо сприймаючи матеріальне (профанне) буття. Західнохристиянська цивілізація земний (дольний) світ досліджувала як творіння Боже, усвідомлюючи необхідність доктрини профанного простору існування. «Відповідно, Західнохристиянський світ розглядав людину передусім у системі суспільно-правових координат, а Східнохристиянський – у системі трансцендентної ієрархії» [2, с. 66].

Варіативність шляхів розвитку християнського світу відтворено у творах Августина Блаженного «Про град Божий» (412–427 рр.) та Діонісія Ареопагіта «Ареопагітики». Августин означив концепцію протилежності між «градом світу сього» і «градом Божим», схарактеризував християнську схему історії – минуле, теперішнє, майбутнє. В «Ареопагітиках» (V ст.) – збірка чотирьох трактатів («Про божественні імена», «Про небесну ієрархію», «Про церковну ієрархію», «Таємниче богослов'я») – подано розвинуте християнське учення: центр буття – непізнаване божество, від якого сходять, поступово спадаючи, світлові еманції, переходячи через світ ангелів і церкву до звичайних людей і речей. На думку С. Аверінцева, якщо для Августина світ – це історія, а існування людини у світі, сповненому зла, є трагічним; то для Діонісія світ – це космос, розміщений поза часом і сповнений світла та надії. Водночас, як

зазначає О. Шевнюк [2, с. 67–68], «Двосвітність середньовічної культури не означала її суперечливості. Її цілісність виявляла себе в геоцентризмі (Боецій «Утішання філософією»), в наявності Бога як єдиного регулятивного принципу. /.../ Двосвітність культури передбачала її *символічність*. Реальні форми... перетворювалися на символи трансцендентного світу» [2, с. 67].

Особливості середньовічного світогляду упередметнені в архітектурі християнського храму: його ступінчастість і пірамідальність символізують вертикальну орієнтацію і гармонійно упорядкований простір; купол – небесну сферу, духовний порив до «горнього світу». Інтер'єр храму утілює середньовічну модель лінійного часу (лінійну концепцію історії Августина).

Романському художньому стилю європейського середньовіччя X–XI ст. властиві чіткість форм, суворі краса, урочиста міць, войовничий дух та потреба у самозахисті. Романський стиль зберіг характерні ознаки римського архітектурного стилю (круглоголові арки, циліндричні склепіння, апсиди й прикраси) та перебував під впливом візантійського мистецтва. Романські храми суворі та прості, позбавлені прикрас, мали форму латинського хреста; уособлювали думку про безсилля людини перед Богом і не мали відволікати її від старанної молитви.

Найвідоміші архітектурні пам'ятники романського стилю:

Сен-Савен-сюр-Гартам

п, Франція; Сан-Лібераторе на Майєлле, Абрुццо, Італія; Базилика Святого Серватія, Маастрихт, Нідерланди; Андріївська церква, Краків, Польща; Собор Успіння Діви Марії, Гурк, Австрія; Ротонда св. Лонгіна, Прага; Собор у Клонферте, Ірландія; Собор Модени, Модена, Італія; Монастир Петра і Павла, Крушвіца, Польща; Бамберзький кафедральний собор, Бамберг, Німеччина; Собор Святого Трофима, Арль, Франція (див.: <http://mapme.club/poradi/2085-25-zapamorochlivix-prikladiv-romanskoj-arxitekturi-yaki-povinen-pobachiti-kozhen.html>).

Готичний собор XI–XII ст. – зразок синтезу архітектури, скульптури, живопису. Історик Жорж Дюбі готичну архітектуру назвав пам'яткою прикладної теології: «Важливим принципом готики було духовне розуміння світла. Архітектура, яку перетворює сяйво вітражів, стає скринькою для божественного явища і допомагає вірянину піднятися до Бога – ще Блаженний Августин писав: «краса,

збудована за призначенням душі художніми руками, походить від тієї Краси, яка понад усе і по якій зітхає душа моя день і ніч» [3].

За Сюжером (абат Сугерій), готичний храм – це корабель, що символізує Всесвіт. Інтер'єр храму поділяється поясом вітражів у верхній частині і масивом стін у нижній на горній (небесний) і дольній (земний) світ. Стіни храму дематеріалізуються рельєфним і скульптурним ажуром. Арка символізує розрив круговороту часу. Образ готичного храму персоніфікує швидкоплинність і кінець часу. Готична троянда символізує колесо Фортуни і циклічність часу. Світло, яке проникає через яскраві вітражі, означає Божественне світло, Божественне провидіння.

Найцікавіші готичні собори світу:

Абатство Сен-Дені, Париж, Франція; Вестмінстерське абатство, Лондон, Великобританія; Уінчестерський собор, Уінчестер, Великобританія; Собор Святого Патрика, Нью-Йорк, США; Сент-Шапель, Париж, Франція; Собор св. Віта, Прага, Чехія; Реймський собор, Реймс, Франція; Міланський собор, Мілан, Італія; Севільський собор, Севілья, Іспанія; Кельнський собор, Кельн, Німеччина (див.: http://www.autotravel.ua/articles/top-10-gotychnyh-soboriv-svitu/view_print/)

Православний храм – це образ присутності Царства Небесного на землі, і, відповідно, образ Вселенської Церкви, її основних принципів. Символіка православного храму пояснює вірянам сутність храму як початку майбутнього Царства Небесного, ставить перед ними образ цього Царства. Архітектурні форми й засоби малярської декорації роблять доступним для наших почуттів образ невидимого, небесного, божественного.

Важливою деталлю православних святинь є багатoverхість, що довершує ідею єдиного соборного світу. В інтер'єрі храму ідею соборності реалізовує іконостас.

Ікона в середньовічній культурі втілювала бажання людини зрозуміти надприродний зміст буття. Обернена перспектива ікони породжує у сприйнятті зворотну ієрархію підпорядкування зримого світу незримому, трансцендентному. Внаслідок цього глядач одержує можливість «доторкнутися» до сфери божественних сутностей. Ікона – це своєрідне вікно у «горній світ». Світ ікони імперсональний, символічний.

Джерелом поширення ікони в Київській Русі була Візантія. На час прийняття християнства Києвом іконографія Візантії набула

канонічного статусу, однак на культурному ґрунті Русі зазнала духовної асиміляції й творчої адаптації до світогляду. Історія зафіксувала на сторінках Києво-Печерського патерика ім'я іконописця Аліпія (Алімпія), з яким пов'язують становлення школи іконописного малярства в Україні (остання третина XI – початок XII ст.). Вважається, що Аліпій Печерський є автором монументальної ікони «Велика Панагія» (початок XII ст.).

Еволюція ікони в Україні, спираючись на візантійські традиції, перебувала під впливом етнічного світогляду та розуміння філософії християнства. Іконописці інтуїтивно колористичними, ритмічними, пропорційно-динамічними засобами зображення фігур, наданням певних етнічних рис ликам святих, зосередженням на окремих епізодах та сюжетах, фрагментах архітектури, пейзажу і побутових деталях, орнаментальних мотивах творили самобутній стиль української ікони.

Список використаної літератури:

1. Откович В., Пилип'юк В. Українська ікона XIV–XVIII ст. Львів : Видавництво «Світло й Тінь», 1999. 96 с.
2. Шевнюк О. Л. Українська та зарубіжна культура : навч. посібн. Київ : Знання-Прес, 2002. 277 с.
3. Эсперанса Ирина. Рождение готики. Журнал «Человек без границ». URL : http://www.manwb.ru/articles/history/old_civil/GoticaBorn_IrEsperan/

ТЕМА 2. КИЇВ – ЦЕНТР ІКОНОМАЛЯРСТВА У СХІДНІЙ ЄВРОПІ(СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, ХІ–ХІІІ СТ.)

Християнський світогляд і духовність людини. У давньоруський період простежується запозичення і засвоєння античної, візантійської, середземноморської, південнослов'янської культур на ґрунті місцевої культури. В духовному розвитку Київської Русі християнство послуговується здобутками світового художньо-культурного досвіду.

Згідно з філософськими засадами неоплатонізму, утверджується розбіжна з античністю християнська модель розуміння світу, людини та мистецтва.

Як стверджував Аристотель, людина – це особистість, якій притаманні дух, розумна душа, здатна до суспільного життя. Істотними естетичними рисами людини в античності вважали досконалу й гармонійну тілесність, абсолютизуючи чуттєво-естетичну форму. Античному світобаченню властива теорія про людину як мікрокосм, що відображає макрокосм.

Середньовічна теологія суттєво змінила античне сприймання людини, пристосовуючи античні погляди до розуміння ієрархічності та символічності світу в християнстві. Людину розуміли як сукупність ієрархічних рядів. Мікрокосм набув значимості символу, що окреслює світ надприродних сутностей: людина стає символом Боголюдини – Ісуса (Августин, Еріугена).

Християнству властиві дві тенденції трактування людини. Перша розглядає людину як істоту і земну, і божественну, тобто як істоту тілесно-духовну. Друга вважає людину тільки земною, гріховною істотою, її фізичне тіло – це просто минуща оболонка, в якій перебуває безсмертна душа [7, с. 168]. Перша тенденція панує у східному (візантійському) християнстві, в православ'ї; друга – властива західному християнству, особливо католицизму.

Відповідно до цього, і у мистецтві виявилися різні художні тенденції. Так, серед художніх пам'яток VII ст. знаковими є мозаїки церкви св. Димитрія в Салоніках (629–643 рр.). Композиція мозаїчного зображення підкреслено схематична; графічна основа оздоблена витонченими візерунками; домінує біло-голуба і зеленувато-жовта тональність, світло-зелені, сині, пурпурні, рожеві відтінки одягу святих, простежуються різноманітні кольорові взаємопереходи. Синтез кольорів і повітря (ефіру), що не

усвідомлюється візуально, відчувається уявно, естетично. Духовний зміст творів мистецтва виходить за межі формальних ідей і набуває особистісно-емоційного звучання.

На противагу, католицький теолог Б. Клервоський критикував фігурне оздоблення церков, вважаючи, що розмаїття вигадливих форм відвертає людину від осмислення заповідей Божих.

У давньоруському мистецтві спостерігається нерозривний зв'язок з християнською символікою. Поєднання вчення Ареопагіта, філософії неоплатонізму та християнства в давньоруській філософській думці зумовлює гуманістичне осмислення ества людини модусами мистецтва. Символ у мистецтві – це водночас і образ, і знак. Структура символу відтворює через осібне явище цільний образ світу.

Християнська символіка містить запозичення із давньосхідної і грецької міфології та іконографії. Творилася символіка реальна й умоглядна. Умоглядна (абстрактна) символіка – це символіка світла, яка у християнстві має специфічне естетичне значення.

Неоплатонізм тлумачить красу як світло. Світлоносність краси, спорідненість світла з душею вірянина Августин убачав ключовими атрибутами християнського віровчення. Краса-світло трансформується у церковних мозаїках, вітражах, окладах ікон.

Ареопагіт розробив систему естетичного сприймання всесвіту як ієрархії осяйного світла; церква – ідеальна людська спільнота, що безпосередньо продовжує ієрархію ангелів, специфічне віддзеркалення позаземного святого світла у чистих дзеркалах, що передають промінь одне одному.

У християнській символіці золото, скло – це матеріальні виразники світла, божественної осяйності. Божественне світло – рівночасно сяючий німб навколо голови Бога-Отця, Христа, Богородиці, святих. Символ світлоносної речовини усіяко матеріалізується у церковному мистецтві Візантії та Заходу: мозаїка переважає у Візантії; на Заході – вітраж.

Давньоруські уявлення щодо гідного людини життя втілював ідеал святості. Як зазначає В. Горський [2, с. 9–12], в культурі Київської Русі образ святості сповнений морального змісту і постає ідеалом праведного життя. Поняття святості сприймається своєрідною творчістю духу. Агіографічна література («житія») розробила образ святого (той, що стверджує віру не словом, а усім своїм життям), орієнтуючись на внутрішнє, духовне життя людини.

На честь давньоруських святих Бориса і Гліба набули поширення ікони.

Архетип софійності. У ході християнізації Русі відбувалася трансляція нових культурних універсалій. Серед них поняття архетипу і Софії-Премудрості. Пізньоантична філософія розглядала архетип у значенні прообразу, ідеї. У середньовічному богослов'ї архетип – це доктрина про божественний прообраз.

Найважливіший архетип у теоретичній концепції Юнга – самість – стрижнева ціль людського життя. Визначальний символ архетипу самості – мандала у її видозмінах: абстрактний круг, німб, вікно-роzetка. Мандала концентрує у собі фігури й кола довкола центра, котрий їх утримує.

Софія-Премудрість – поняття, яке втілює мудрість божества. Термін «Софія» з'явився у Давній Греції і мав абстрактний, не персоніфікований зміст, не вживався у розумінні символічної особи. Біблійна дидактична література тлумачить образ Премудрості Божої у розумінні персоніфікованої особи. Премудрість є воля Бога як деміурга. Вона як «художниця» зводить світ за канонами божественного промислу. Взірцем максимального піднесення античного мистецтва вважається церква св. Софії у Константинополі (532 – 537 рр.).

У візантійській традиції образ Софії набув теократичного сенсу. В християнстві утверджувалося особистісне розуміння Софії. На етапі раннього християнства уявлення про Софію зближалося з ликом Христа-Логоса, а згодом – з Духом Святим та з ідеєю людської спільноти [1].

На Русі християнство поширювалося під знаком Софії. Концепція софійності визначала ідейно-художню програму розпису храмів і підтверджувалася філософською та літературною традицією. Культ Софії-Премудрості зумовив художню ідею Софії Київської. Найдавніше відтворення Софії-Премудрості уміщено в мініатюрі Київського Псалтиря 1397 р. Це самобутній іконографічний образ XII–XIII ст. є своєрідним завершенням іконографічного ідеалу жінки-Оранти на Русі [3, с. 25–33].

У східно-християнській літургії та іконографії Софія-Премудрість розглядається у взаємозалежності до Діви Марії. Згідно з тлумаченням В. Соловйова та П. Флоренського, явлення Софії в Діві Марії означає, що Софія в Марії стала людиною.

Станковий живопис. Ікона. Іконопис ґрунтується на монументальності, хоча особливості виконання відрізняються від мозаїки та фрески. Техніка виконання – темпера. Переважно ікони малювали на дерев'яних дошках.

Ікона означає образ, портрет. Обов'язковими атрибутами ікони є глибокий зміст, технічно бездоганне виконання та високе духовне діяння. Стан величавої простоти досягався лінійно-площинним трактуванням – все мало відобразити божественний порядок, божественну благодать і спокій. Ікона висловлювала догмат Преображення. В іконі був лише просвітлений божественним світлом образ.

Символіка ікони: золоте тло – ідеальний символ нескінченної світлової енергії, безмежності, істини, надчуттєвості; світлоносні барви є виявом духовності, де кожна символізує космічні субстанції стихії та людські моральні якості.

З X ст. першорядним на Русі було зображення Богоматері. Паладіумом для Києва стає Богоматір-Оранта. Прообразом мозаїчного лику є ікона «Богоматір Велика Панагія». Її творцем називають іконописця Києво-Печерського монастиря Аліпія (Алімпія).

Київська ікона XI–XIII ст. містила у собі світ, якому притаманні безпосереднє захоплення природою, змагання життя і смерті, потяг до духовних вершин, захоплення відвагою воїнів, шляхетністю жінки, роздумами мудрості. Така ікона звернена до емоційного світу, а тому зрозуміла і близька до людини. В образах ікони відображалась реальна сутність і духовний ідеал.

Образ Оранти користувався особливим шануванням. Богоматір Велика Панагія вважалася захисницею Києва. В образі відчутно відмову від візантійського канону і початки формування принципів іконопису. Вважають, що в цій іконі вперше подана колористична програма, що витікала з відчуття гармонії та вагомого значення кольорів. Тому значна увага в іконі надавалась золоту і сріблу як носіям ірреального світла.

Пізніше формується ще один вид ікони – Печерська Богородиця: мати тримає на колінах сина, який благословляє двома руками. Крім того, створюються ікони монументально-епічного характеру – «Георгій-воїн», «Димитрій Солунський», «Благовіщення», «Спас Нерукотворний», «Борис і Гліб».

Візантійсько-православний канон найголовнішим визнає принцип духовності в образному змалюванні божественного. Принципу духовності підпорядковуються площина побудови образу, умовна композиція іконопису, перспектива, мальовничість мозаїки, церковний спів. Як зазначає С. Черепанова, на переконання отця П. Флоренського, дійсне мистецтво виникає при сходженні душі з горнього світу, коли вона ще здатна відображати сприйняті там ідеї у символічних образах. Мистецтво орієнтоване на виявлення нової, ще невідомої нам реальності. Символічний образ у мистецтві – це сама реальність, але вищого рівня, ніж реальність видимого світу; найповніше така реальність властива іконі [4, с. 176].

Символіка кольору:

- *білий* – подібний до денного світла, яке змінює темряву ночі, є символом життя і знаком існування небесної сили; це символ чистоти, моральної невинності (атрибут Діви Марії); *сяйво* (золото), що сходиться від нього, сприймається самостійним кольором;

- *жовтий* – символ зради (яскраво-жовтий плащ Іуди);

- *червоний* – «вогонь віри»; кров, пролита християнськими мучениками; воїнська гідність;

- *червоно-пурпуровий* – строгість віри, а *пурпурово-синій* – чиста совість і спокій людини;

- *рудий* – ознака пекла;

- *синій* – нескінченність; символ спасіння.

Важливу роль у сприйнятті ікони відіграє перспектива: лінійна пряма і зворотна. Йдеться про особливу систему передачі просторових характеристик на двомірну площину зображення (Б. Успенський). У системі прямої перспективи суттєвий ефект, який отримує глядач в заданий момент із заданої точки. В системі зворотної перспективи несуттєві різноманітні розломи форм, їх спотворення, у порівнянні з тим, що можна бачити з однієї точки; проте особливо важливо передати враження від предмета, яке ми реально отримуємо, сприймаючи предмет з різних боків [6, с. 155–157].

Зворотна перспектива створюється лініями, які розходяться удалечінь, спорудами, предметами, кольором. Швидше сприймаються яскраві кольори, і, навпаки, менш активно – темнуваті. Різниця в повноті сприйняття породжує такий ефект, що ніби яскраві тони розташовані ближче, а приглушені здаються віддаленими. На відміну від прямої перспективи, зворотна має точку сходження не в глибині

простору і над предметом, а в просторі глядача і під предметом. Зворотна перспектива простежується в мистецтві XI–XII ст., і концептуально зумовлена світоглядними мотивами.

Список використаної літератури:

1. Аверинцев С. С. *София-Логос. Словарь. Київ, 2001.*
2. Горський В. С. *Святі Київської Русі. Київ, 1994 .*
3. Кравич Д. П. *Іконографія Софії-Премудрості Божої в українському мистецтві. Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи, питання іконографії : матеріали другої міжнародної наукової конференції (Львів, 21–22 квітня 1994 р.). Львів, 1995. С. 25–33.*
4. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. *Українське мистецтво : навч. посібн.: у 3 ч. Львів : Світ, 2004. Ч. 2.*
5. Трубецької Е. Н. *Три очерка о русской иконе : Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. Москва, 1991.*
6. Успенский Б. А. *О семиотике иконы. Символ. 18. (Журнал христианской культуры при славянской библиотеке в Париже). 1987. С. 143–215.*
7. Яковлев Е. Г. *Искусство и мировые религии. Москва, 1972.*

ТЕМА 3. УКРАЇНСЬКА ІКОНА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СТИЛЮ (ПІЗНЄ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ, XIV–XV СТ.)

Ікона – духовний образотворчий літопис України. Упродовж XIII–XVI ст. в іконопису у техніці виконання та композиційному ладі зберігався зв'язок з монументальним живописом – чіткість контуру, узагальнення цілісності. Проте з виникненням нових сюжетів виявилися зміни в іконографічній основі. В іконі збільшується кількість дійових осіб, постаті зображуються у русі, спостерігається оповідність та динаміка, емоційна загостреність сюжетів, образів, збагачується колористичне вирішення, що викликає зміни у малярській манері.

З'явилися житійні ікони, присвячені святому, життя якого виражалось у дрібних сценах. Ці сцени-клейми не підлягали канонічним вимогам. Оповідь у клеймах схожа до апокрифів з уведенням реальних об'єктів. У центрі іконописання постала трагічна доля людини, її цінність, її духовні й творчі можливості, моральні якості та переконання.

Дві житійні ікони – «Святий Микола» та «Борис і Гліб» – своїм змістом виявляють важливі прагнення епохи: людські цінності на протигагу насильству, вимогу єдності задля звільнення рідної землі. Образам князів притаманна витончена елегантність та вольова зосередженість як наслідок духовної культури часу. Ікони монументальні за мотивом, але декоративні за колористичним рішенням. Панує червоний колір, гармонійно узгоджуючись з вишневим і синьо-блакитним. Збережена індивідуалізація обличчя, життєво передано риси характерів, духовну наповненість, внутрішнє натхнення.

Усі ікони ніби пронизані невидимим світлом. Колористичне піднесення – це наслідок впливу ісихазму. Ісихастські тенденції пронизували ікони «Богородиця» і «Спас», які водночас поєднували архаїчні й готичні традиції. Тема печалі у «Богородиці» невіддільна від світлої радості, що поглиблює її одухотвореність, підкреслює величаву красу. Ікона «Спас» характеризується внутрішнім динамізмом, вольовим виразом обличчя, що долає скорботу, об'ємним трактуванням, графічною чіткістю, чистотою кольору.

Рівень мистецької культури демонструє Київський псалтир, що містить 303 ілюстрації. Тут змальовані сцени Старого і Нового Завіту. Палітра охоплювала червоний, рожевий, фіолетовий, бузковий,

оранжевий, оливковий, зелений, синій, блакитний, білий, сірий і чорний кольори. Хроматичні елементи відповідали іконографічним канонам, котрі нерідко порушувалися задля образно-емоційного змісту.

Художнє мислення жадало втілення духовного піднесення людини. Цілісна гармонійна структура барв означувала проторенесансний характер світобачення, започаткований в європейських країнах. У художній мові Київського Псалтиря відбилися малярські засади, властиві іконопису кінця XIV – початку XV ст. Знайшли відображення нові художні тенденції: послаблення візантійського монументалізму, натомість – наближення до ілюзійонізму. Людська постать подається динамічною, поглиблюється простір, збагачується декоративна цілісність, вільне колористичне, малярське рішення.

Конструктивна роль ікони. Сильова концепція розвитку ікони. Нові художні явища, притаманні київській іконографічній школі, найяскравіше відображені в іконописі Майстра із с. Ванівки (Перемишлянщина, тепер Польща): Деїсус, Різдво Богородиці, Нерукотворний Спас, Воздвиження Чесного Христа, Старсті Христові, Страшний Суд. Як зазначає В. Овсійчук, «До художніх особливостей Майстра ікон з Ванівки належить чіткість композиційних структур. Тут частіше використовувалася осьова симетрія, без дзеркального повторення однієї половини; у другій – точна метрична основа, що передбачає ритмічну ясність цілісності зі змістовим тяжінням до центру, при просторовому поглибленні загального рішення. Майстер малював видовжені постаті з невеликими головами і дрібними рисами облич, легкими та вільними жестами. Його вирізняє емоційна насиченість світлих і чистих кольорів, фактурне і прозоре накладання барв. Це, по суті, нове розуміння живописності, яке відбилося на тогочасному малярстві Галицького краю, та поглибило і визначило його подальше спрямування» [1, с. 222].

Найвиразніші художні основи – композиційний ритм і колорит – досягалися за допомогою лесування – прозорого накладання барв поверх світлого левкасу, або протиставлення за контрастом. Багатофігурним композиціям властиві виразність просторових інтервалів і ритмічність розташування груп, поліфонічність живопису і особлива кольорова гармонія. Досягнута рівновага приховує драматизм ситуації, але розкриває поетику почуттів. Кольорову

гармонію досягнуто у співвідношенні червоного і зеленого, блакитно-зеленого і вохристого, фіолетового і жовто-зеленого, темно-вишневого і світло-зеленого кольорів (особливо в іконі «Різдво Богородиці»).

Головним критерієм людських дій є моральність, протиставлення добра і зла, полярність байдужості й переживань (ікона «Страсті Господні»). Стилiстично в іконі поєднано візантійські канонічні правила (постать розп'ятого Христа) із тогочасними готичними мотивами (середовище, видовжені постаті, побудова простору й асиметричне розташування композиційних мас), що властиво Проторенесансу.

На переконання В. Овсїчука, в іконописанні Майстра простежується кілька манер, об'єднаних єдиною творчою волею: «...можна вбачати налагоджену майстерню, в якій працювала група іконописців. Збережені ікони цієї майстерні доносять демократичний характер мистецтва з яскраво вираженими у ньому народними традиціями, сповненими емоційного сприйняття релігії та оптимістичного ставлення до життя. ...живопис Майстра забезпечив галицькому регіонові провідну роль зі своєрідним стилем і неповторним національним забарвленням» [1, с. 223].

У період Ренесансу класичної форми набув іконостас. В українському мистецтві з XV ст. іконостас стає обов'язковим в інтер'єрі храму. Відбувається його трансформація у багатоярусну конструкцію. Деїсусний ряд був ядром іконостасної композиції. По центру – Пантократор на троні, з боків – Богородиця і Предтеча, архангели Гавриїл і Михаїл з Дальови, апостоли Петро і Павло, святителі Василій Великий та Іоанн Златоуст, святі Антоній і Феодосій. Два архангели з с. Дальова (XV ст.) за образною сутністю близькі до «Трійці» Андрія Рубльова, а за стилем близькі до ікони «Успіння Богородиці». Як символ краси, образ духовної та тілесної досконалості, вони засвідчують невичерпні творчі можливості українського мистецтва XV ст.

Окремою сторінкою українського мистецтва того часу стала тема Богородиці – культ Діви Марії (ікони «Похвала Богородиці», «Богородиця Одигітрія»). Богородична тематика ідентифікується з ідеєю заступництва людини перед Богом. Богородичні ікони в Україні майже всі чудотворні (тобто такі, через посередництво яких сталися значні й дивні події): Діва Марія – провідниця, заступниця, цілителька, зазначає Д. Степовик [2, с. 37]. На думку В. Овсїчука,

«Починаючи від Одигітрії, паладіуму Данила Галицького, що становить основу багатьох ікон такого зразка, образ Богородиці був своєрідним виразом драматичної епохи, втіленням національних вартостей, патріотичних переконань і демократичних ідеалів. Такі ікони вирізнялися особливою монументальністю та величавістю» [1, с. 225]. Ідеал зображення Богородиці творився на народній основі, на близькості до живих прототипів. Виразними стали гуманістичні ідеї Італійського Відродження.

Наприкінці XV – початку XVI ст. соціокультурні зміни в духовному житті України спричинюють переорієнтацію світогляду із візантійсько-слов'янського на західноєвропейський. Українське мистецтво виявляє інтерес до реального земного життя людини, що пов'язує його з європейським Ренесансом. У творчості українських латиномовних письменників виявляється ренесансний класицизм як свідчення впливу античності на культуру Відродження.

Іконопис вписувався у хід розвитку образотворчого мистецтва, збагачувався засобами народного мистецтва, виражаючи не тільки християнський, але й національний ідеал. Українські майстри ікон, уподібнюючи святих до людей свого етносу, зближували святих і вірян. Мистецтво ікони набувало суттєвих національних рис.

Список використаної літератури:

- 1. Овсійчук В. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ : Наук. думка, 1991. 400 с.*
- 2. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Вид. друге, стереотипне. Київ, «Либідь», 2004. 442 с.*

ТЕМА 4. УКРАЇНСЬКА ІКОНА СТИЛЮ РЕНЕСАНС (XVI СТ.)

Відхід від візантійської традиції іконописання. Філософськими засадами Ренесансу став неоплатонізм (засновник філософ-платонік Плотін, 204–270 рр.). Історичні форми неоплатонізму зумовили три моделі розуміння світу, людини, мистецтва: античний (споглядальний) вважав найдосконалішою красою космос у чуттєвому сприйманні; середньовічний (християнський, теологічний) називав найвищою красою Бога і створений ним світ; ренесансний (антропологічний) – творчу людську особистість.

В епоху Відродження твориться переорієнтація мистецтва від символіко-алегоричної художньої системи до зображення реального світу і людини в єдності духовного, тілесного, об'ємного, тривимірного. Живопис і скульптура відокремлюються від архітектури. З'являється нова концепція мистецтва на основі нового бачення перспективи. Перспектива передається через зображення тривимірного простору і об'ємне трактування пластичної фігури. Творчий метод мистецтва Ренесансу – це синкретична єдність реалістичного й класичного методів.

В українському сакральному мистецтві Ренесанс тривав з другої половини XVI ст. до першої половини XVII ст. Ренесансне малярство в Україні пов'язано з виконанням настінних розписів у церквах. Стіни дерев'яних церков розписували здебільшого народні майстри (церква Різдва Богородиці в с. Хотинець, Святого Духа в с. Потеличі, Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич).

У XIV–XVI ст. центром розвитку церковного малярства на території Західної України був Перемишль. Наприкінці XVI ст. на його засадах сформувалися ще два осередки – львівський та самбірський. Малярі, які пройшли школу в Самборі, в кінці XVI–XVII ст. продовжували працювати у Дрогобичі, на Поділлі, Волині, Лемківщини. На іконах з'являються підписи живописців: Василь зі Стрия (1545), Мишко із Самбора (1549), Кузьма з Рогатина (1565), Іван з Перемишля (1577). Серед львівських іконописців відомі Лавриш Пухала (Лаврентій Пухальський, працював у 1565–1608), Федір Сенькович, Микола Петрахович. Ці митці розвинули новий естетичний ідеал, що втілював гармонійну єдність духу і тіла, плоті та душі.

Тривимірність ікони. Сакральний християнський живопис (іконопис) об'єднує монументальні та станкові твори, написані на полотні, дереві, керамічній плитці, в техніках яєчної темпері, акрилу,

керамживопису, гризайлю, змішаної техніки, з використанням таких прийомів письма карнації як санкірний, безсанкірний, комбінований.

Основу іконографічної композиції складає чотирикутний ковчег. Внутрішня геометрія ікони ґрунтується на формі кола – овал, еліпс, спіраль, парабола. Такий принцип побудови композиції дозволяє сконцентрувати всі елементи зображення у цілісну структуру. Ікона існує у контексті архітектурної композиції храму, підґрунтям якої є чотирикутник і напівсфера (баня). Поєднуючись у різних комбінаціях, ці форми утворюють довершений художній ансамбль. Ці форми є структурними елементами не тільки у побудові сакрального простору храму, але й в іконографічній композиції. Чотирикутник символізує тварний світ, а напівсфера – світ Божественний. Поєднуючись, вони персоніфікують Христа, символізуючи єдність природи божественної і людської.

У композиційній системі ікони співвідносяться реалістичний, потойбічний та містичний світи. Стрижневим змістом композиції ікони є протиставлення краси плоті і краси Духу. Це досягається засобом колірних співвідношень, композиційних вузлів, чіткої спрямованості магістральних ліній в іконі та інших засобів художньої виразності. Якими ж художніми прийомами можна продемонструвати просторову складову ікони? Посилаючись на дослідження О. Осадчої [1], окреслимо такі:

1. Ікона не лише зображує, але являє світ абсолютного буття назустріч глядачеві, у його час і простір, щоб цей світ єднався з ним.

2. Ікона враховує динамічність фронтальної позиції. Внутрішній рух зображення створюється через діалектичний зв'язок між об'єктами в іконі та площиною дошки або стіни, а також між зображенням і глядачем. Принцип діагонального розташування фігур на площині ікони дає відчуття «виходу» фігури з живописної площини назовні.

3. Асиметрія зображення святого щодо центральної вертикальної осі формує відчуття руху від іконної площини назустріч глядачеві. Лик святого розвернутий у лівий бік від центральної осі; очі святого відводяться трохи убік для гостроти й проникливості погляду.

4. Використання прийому контрапункту, тобто протиставлення напрямків руху у просторі ікони, що формує її архітектоніку. Контрапункт в іконі застосовується у побудові об'єктів зображення і у загальному ритмі руху, утворюючись S-подібними лініями. Прийом контрапункту в іконі виражається так: голова зображуваного святого завжди повернута у бік опорної ноги, рух вільної ноги збігається з напрямком погляду і світла; напрям погляду завжди протилежний

рухові голови; напрямок світла збігається з напрямком руху відцентрових сил; голова і тулуб зображених постатей так само рухаються у різних напрямках.

Отже, у загальній ритмічній побудові руху контрапункт виявляється через зіткнення різноспрямованих сил руху: у горішній зоні ікони рух спрямовано в один бік, а внизу – у протилежний. При зовнішній статиці зображення цей прийом створює ілюзію внутрішньої динаміки.

5. Завдяки поєднання колірних співвідношень за принципом оптичного змішування фарб, переходу кольорів від темного теплого санкірного тону до світлого холодного тон ікони створює ефект «виходу» образу з площини ікони у простір глядача.

6. Тривимірність простору ікони формується через застосування сферичної перспективи: прямими залишаються лише лінії глибини, що сходяться у центральній точці сфери, а також лінії горизонту і вертикалі; усі інші лінії, залежно від віддалення від центру сфери, набирають округлої пластичної форми. Система сферичної перспективи завбачує глядача незримо присутнім у центрі композиції ікони.

7. Архітектоніка ікони вибудовується за допомогою незамкнених S-подібних ліній, що утворюють синергетичні зв'язки між усіма об'єктами в композиції ікони та з глядачем.

Українізація ликів. Орнаментация і декорування ікон. Як зазначає В. Овсійчук, «в ікону проникало чимало реальних елементів, перенесених з природного оточення: завітчаній позем, краєвид з пагорбами і деревами («Преображення» з с. Яблунева), архітектурний стафаж, що набув співрозмірних для людини форм («Різдво Богородиці» з с. Веремінь), вишивані одяг і ложе Анни («Різдво Богородиці» з с. Нова Весь). Хоча людська постать залишалась у канонічних нормах, але і в ній трактування шат зазнало еволюційної зміни: від декоративної умовності – до реальнішого світлотіньового моделювання, з розробкою бганок на основі ренесансної естетики» [1, с. 53]. На думку Д. Степовика, ренесансна й барокова ікона виявила сутність української духовності в мистецтві. «В ікономалювання були внесені деякі елементи реалізму. Майстри відмовилися від засобів, які робили ікону надто абстрактною, важкою для сприймання. Вони й у попередні роки не приймали зворотної перспективи, а тепер про неї не могло бути й мови. Тепер же, починаючи з XVI ст., третій вимір – глибокий – використовується без усяких застережень: поряд з іконами з плоским тлом (золотим, тисненим, орнаментованим)

з'являються ікони з пейзажним тлом, з далекою плановою або лінійною перспективою» [3, с. 44].

Упродовж XVI–XVII ст. зародилася класична композиційно-конструктивна система іконостасу: чітка симетричність, горизонтальний поділ, декоративне стильове обрамлення, реальні кольорові співвідношення, наявність півтонів, урахування архітектурного середовища. Іконостас містить п'ять ярусів: намісний (з царськими та дияконськими дверима); празничний (з «Тайною вечерею»); деісусний (апостольський); пасійний (страсті); пророчий. Зразком став П'ятницький іконостас, створений на зламі XVI–XVII ст. Ф. Сеньковичем, Л. Пухальським, М. Петраховичем. Основна тенденція української іконографії – це прагнення до реального відображення, до синтезу природи, історії і віри, живопису й архітектури через зображення природного вигляду святих і апостолів, виразності деталей, аксесуарів та побутових предметів, драматичного змісту ситуацій, панорами міст та окремих споруд, масштабно співвідносних людині. Зображення святих і апостолів свідчить про прагнення митців до пізнання людського характеру, що стало головною ознакою ренесансного портрета в європейській культурі.

В українському малярстві ренесансний іконопис вплинув на формування портретного та історичного жанрів. І навпаки, світські жанри – портрет, пейзаж, побутові картини «позичили» іконі свої мистецькі засоби. Для кінця XVI– початку XVII ст. притаманні два види станкового портрету – погрудний або поясний та на повен зріст. Обов'язковими елементами портрета були такі реквізити й аксесуари, що засвідчували соціально-майновий стан, героїчну індивідуальність, урочистість. Завдяки розвитку портретного жанру й ікона набула реалістичних рис. Відбувається орієнтація іконописців на український типаж обличчя.

Список використаної літератури:

1. Овсійчук В. *Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок.* Київ : Наук. думка, 1991. 400 с.

2. Осадча О. А. *Основні художні методи створення просторової складової ікони.* Українська академія мистецтва : зб. дослідницьких та науково-методичних праць. Київ, 2017. Вип. 26. С. 135–142.

3. Степовик Д. *Історія української ікони X–XX століть. Вид. друге, стереотипне.* Київ, «Либідь», 2004. 442 с.

ТЕМА 5: СТИЛЬОВИЙ РЕНЕСАНСНО-БАРОКОВИЙ СИНТЕЗ (ПЕРША ПОЛОВИНА XVII СТ.)

Пошук нових форм та нових технологій малярства в українському іконописі. Кінець XVI – початок XVII ст. – перехідний період в українському мистецтві, коли традиції декоративного живопису змінювалися живописом реалістичним. Відбувався пошук нових форм та нових технологій малярства. В іконографії з'являються світські сюжети, нові композиційні рішення, збагачується колористична система, застосовуються кольорові відношення. До таких належать сцени страти апостолів в гравюрах, іконах і в настінних розписах. Якщо українські художники XVI ст. малювали жовтковою темперою, то з першої половини XVII ст. широко застосовують олійну фарбу. Як зазначає П. Скоп, «Спочатку цією фарбою моделювали тільки лики, а вже до кінця XVII ст. ікону моделювали олією. Слід нагадати, що малярство виконане жовтковою темперою є більш площинним, а олійна фарба давала змогу створювати об'ємне зображення, що забезпечувало нові великі творчі можливості для художника» [2, с. 171]. У цей час іконописці звертаються до реалістичного портретного живопису, проте українські портрети в основі мали риси, притаманні іконопису.

Український іконопис початку XVII ст. поєднав площинно-декоративне та реалістичне вирішення і набув національної виразності. Розвиток українського мистецтва відбувався у двох напрямках: професійне малярство художників, які входили у братства, та аматорське – творчість народних митців.

Із середини XVII ст. з'являються пам'ятки архітектури та живопису в стилі бароко. Проте в українському мистецтві традиції маньєризму панували аж до початку XVIII ст. Упродовж XVII ст. українські митці трансформували підхід до вирішення сакральних композицій та створили видозміни у церковному інтер'єрі, зокрема з'явився багатоярусний іконостас. Маньєристичні елементи у різьбі та в живописі застосовувались аж до початку XVIII ст. поряд із новими бароковими формами. Суть мистецтва іконопису ґрунтувалась у зіставленні трьох напрямів – іконографічної традиції, маньєристичної та барокової. «Поєднання стильових протилежностей в формуванні українського живопису XVII ст., дало можливість створити неповторний іконописний синтез оснований на східному та західному мистецтві» [2, с.172].

Формування нового художнього стилю в іконописі під впливом маньєризму. Наприкінці XVI ст. в українському малярстві на противагу раціональності ренесансу виникає маньєризм. В іконописі відчутними стають алегоризм і символізм, вишуканість у деталях, бажання відобразити індивідуальне в людині. На початку XVII ст. занепадають візантійські традиції перемишльського та самбірського осередків іконописання, натомість створюються нові пам'ятки української культури, зорієнтовані на мистецтво Західної Європи, яке стало взірцем у системі художнього навчання.

Традицію галицької школи, яка діяла на межі західної та східної культур, продовжив Львів. Церковне мистецтво Львова удосконалювалося в умовах взаємовпливів візантійського і західноєвропейського. Такий синтез породив феномен українського іконопису, що не мав аналогів у тогочасному європейському сакральному мистецтві.

Львівській школі іконопису властивий розвиток нового художнього стилю. Його характерна ознака – ренесансне іконописне зображення облич зі світлотіньовим моделюванням, збереження візантійської умовності у трактуванні простору ікони і фігур, драматизм і психологізм у тлумаченні окремих персонажів. Найвідомішими представниками цього стилю були Ф. Сенькович та М. Петрахович, які створили іконостас Успенської церкви у Львові. Збереглися ікони страсного циклу Успенського іконостаса 1630–1638 рр., виконаного львівськими митцями Федором Сеньковичем та Миколою Петраховичем (з 1767 р. знаходиться у церкві с. Великі Грибовичі біля Львова). З двадцяти ікон, змонтованих у диптих, три належать пензлеві Ф. Сеньковича («В'їзд в Єрусалим», «Сходження до пекла» і «Воскресіння Лазаря»), чотирнадцять – пензлеві М. Петраховича.

Слід зазначити, що Д. Степовик протиставляє стилістичну відкритість українського іконопису візантійському принципові суворій регламентації деталей. На його думку, «сприйняття ренесансних та барокових тенденцій в українському іконописі відбувалося поступово, причому елементи обох стилів були позначені народним мистецтвом та попередньою традицією візантизму» [3, с. 51]. Ренесансні ікони позбулись аскетичності, непорушності образів, натомість звернулися до пропорційності людської фігури, зменшилась монументальність, збільшився декор. Митці почали надавати обличчям святих слов'янських рис. Такі лики стали

сприйматися як норма. Особливістю українських ренесансних ікон є яскраво виражена дія. Сюжетний розвиток зображуваних сцен диктував багатоперсонажність. Сюжетність ікони сформувала ілюстративність у сакральному мистецтві, що вплинуло на розвиток книжкової мініатюри й гравюри.

Проте візантійські композиційні канони і символіка кольорів залишились сталими: червоний означав належність святого до праведників, золотий – світло Божого царства, синій і зелений – належність до земного життя, білий – шляхетність і чистоту.

П'ятницький іконостас – особливий витвір сакрального мистецтва україно-візантійської іконописної традиції. Як зазначають дослідники (Микола Голубець, Михайло Драган, Павло Жолтовський, Володимир Вуйцик, Володимир Овсійчук, о. Володимир Ярема, Володимир Александрович), чистота рисунка, монументальність та декоративність трактування постатей, архаїзм іконографічних мотивів, підпорядкування декоративних рамок іконам – це те, що вирізняє цю пам'ятку сакрального мистецтва з-поміж попередніх та наступних. Її мистецька цінність полягає насамперед у самій конструкції іконостасу. Це – одна суцільна дерев'яна архітектурна конструкція, мистецьки скомпонована, що містить понад сімдесят ікон. Іконостас вкритий пишним позолоченим орнаментом. Дрібні, різьблені по левкасу візерунки, вкривають золочене тло ікон намісного й апостольського ярусів. В оздобленні Царських врат застосовано ажурне різьблення. Основним елементом різьби є виноградна лоза як головний символ християнства. За будовою іконостас шестиярусний – цокольний і п'ять сюжетних ярусів. Належить до класичних галицьких іконостасів XVII ст.

У головному ярусі (намісний ряд) розташовані ікони Христа-Учителя, Богородиці Одигітрії з Христом-дитям на руках, дві ікони храмової святої Параскеви.

Третій ярус іконостасу складають празничні ікони на честь дванадцяти найважливіших церковних свят: «Різдво Богородиці», «Введення в храм», «Благовіщення», «Різдво Христове», «Стрітіння», «Хрещення в Йордані», «В'їзд в Єрусалим», «Преображення», «Воскресіння» («Зішестя в пекло»), «Вознесіння Христове», «Зішестя Святого Духа», «Успіння Богородиці». У центрі цього ряду розміщено ікону «Тайна вечеря».

У центрі деісусного ряду розташована ікона Христа Вседержителя, а з кожного боку від центральної ікони – по шість ікон апостолів, що у молитовному погляді звернені до Ісуса Христа.

У п'ятому ярусі розміщено дванадцять ікон Христових страстей, у центрі якого ікона покладення тіла Господа у гріб. Цей ярус є особливістю П'ятницького іконостасу, оскільки у традиційних іконостасах таких образів немає.

Останній ярус складають ікони чотирнадцяти старозавітних пророків. Між ними зображено Христове воскресіння.

Завершує іконостас розп'яття Ісуса Христа.

На думку дослідників, П'ятницький іконостас є витвором групи художників-іконописців під керівництвом відомого на той час майстра іконопису Федора Сеньковича.

Уперше питання про реставрацію і збереження П'ятницького іконостасу як визначної пам'ятки сакрального мистецтва Східної Галичини постало у 1868 р. У 1871 р. іконостас було оновлено за урядові кошти. Новітні дослідження П'ятницького іконостасу та чергові реставраційні роботи під керівництвом директора Львівської картинної галереї Бориса Возницького було розпочато у 1980 р.

Збереглися ікони страсного циклу Успенського іконостаса 1630–1638 рр., виконаного львівськими митцями Федором Сеньковичем та Миколою Петраховичем (з 1767 р. знаходиться у церкві с. Великі Грибовичі біля Львова). З двадцяти ікон, змонтованих у диптих, три належать пензлеві Ф. Сеньковича («В'їзд в Єрусалим», «Сходження до пекла» і «Воскресіння Лазаря»), чотирнадцять – пензлеві М. Петраховича.

Дерев'яна церква-музей святого Юра – символ Дрогобича, пам'ятка сакральної архітектури національного значення – збудована у стилі українського Відродження в XVI–XVII ст. В інтер'єрі іконостас 1659 р. та розписи XVII ст. Інтер'єр церкви розписаний фресками, що виконані під керівництвом Стефана Медицького. Твори на релігійні теми поєднуються з декоративним орнаментом рослинного характеру. Іконостас та ікони «Акафист Богоматері», «Діяння апостола Павла», «Відсічення голови Великомученика Юрія» виконані в коричнево-вохристій та оливково-зеленій гамі. Збережені розписи храму демонструють монументальну художню цінність українського іконопису ренесансного типу.

Список використаної літератури:

- 1. Осадча О. А. Основні художні методи створення просторової складової ікони. Українська академія мистецтва : зб. дослідницьких та науково-методичних праць. Київ, 2017. Вип. 26. С. 135–142.*
- 2. Скоп П. Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи. Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво. 2013. Вип. 12. С. 168–173.*
- 3. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. Вид. друге, стереотипне. К., «Либідь», 2004. 442 с.*

ТЕМА 6. ІКОНА БАРОКОВОГО СТИЛЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII–XVIII СТ.)

Бароковий іконопис в українському релігійному живопису другої половини XVII–XVIII ст. характеризується традиційною тематикою та іконографією. Утім спостерігається варіативність у межах правил. Трансформації у стилістиці відображення та часткове урізноманітнення сюжетів свідчать про зміни у взаємозалежності між формою зображення і його сенсом, відображенням і реальністю, твором і глядачем. Ікона стає предметом естетичного сприймання, тобто виконує поряд з культовою й художню функцію. З'являється ефект особистості в іконічному зображенні, властивість ікони ніби звертатись до глядача; з'являється живописність як виразність форми, яка поза релігійним смислом впливає на почуття.

Як зазначає Н. Руско, «У XVII ст. в Україні стають самостійними й розвиваються світські жанри церковної іконографії. У межах соборних приписів щодо ікони, тобто церковного канону, тривають пошуки нового. /.../ Ікона не може бути ілюстрацією певної політичної, соціальної події, але вона спроможна стати символічним, метафоричним її віддзеркаленням» [3, с. 146–147].

Наприкінці XVII ст. галицький іконопис виробив власний автентичний, національний стиль та канон. Галицькі ікони здебільшого оздоблено українським орнаментом, святих змальовано в українських вишиванках. Не дотримуючись вибагливих канонів ікономалювання, митці послуговувалися типом обличчя, притаманним для галицьких мешканців. Ці ікони посідають вагоме місце у сакральному мистецтві, оскільки віддаляються від візантійської традиції невимушеністю образів, відсутністю суворого вигляду. Святих на іконах зображали у невігадливому одязі, а природа та символічно-літургійні сцени повторювали природу українських Карпат.

Особливості розвитку української іконографії у XVIII ст. У XVIII ст. іконографія стає змістовнішою. В іконопис впроваджуються автентичні оригінальні прикмети. На думку Д. Степовика, при малюванні ликів святих іконографія орієнтувалася на українські обличчя. Митці намагалися подати в ликах святих співчування вірянам, посилити комунікацію між іконою і людиною. Трансформується іконний образ: замість відчуженого, індіферентного, надприродного образу майже всім ликам святих

властивий певний емоційний стан, зацікавленість у спогляданні того, що відбувається у світі, що твориться у внутрішньому «Я» віруючої людини [7, с. 18].

У XVIII ст. митці намагаються створити візуальний образ раю і стану святих у ньому. Дотепер малювали тільки ікони на теми Страшного Суду. Богословській ментальності та релігійній естетиці зрозумілими були поцейбічні, сьогосвітні критерії краси. Тому в іконописанні послуговувалися неперевершеними орнаментами, найніжнішими кольорами, щоб створити наближене бачення краси майбутнього раю.

Загалом, на думку О. Сидора, український іконопис XVII–XVIII ст. прагнув досягнути божественний світ, який тлумачився не як супротивний поцейбічному, а як прирівнюваний до нього. На противагу канонам візантійської традиції, що утверджувала неспроможність утілювати життєві враження, розмаїтість людських характерів, митці звернулися до ренесансних тенденцій, а пізніше до стилістичних особливостей бароко [5, с. 174]. Як зазначає В. Свенціцька, іконописці бажали змалювати земний простір як утілення вищої благодаті, мудрості й досконалості. Критерієм відтворення була фактична природа та наявний ідеал краси – образи Христа й Богородиці [4].

Палкий виразник українського барокового малярства Іван Руткович виконав ікону Різдва Христового з Поклонінням пастухів з празничного ряду іконостасу Жовківської церкви Різдва Христового (1697–1699 рр.). Вона вирізняється мистецькою довершеністю. Композиційно іконі притаманна злагоджена рівновага загальних мас і кольору. Іван Руткович змальовує священну подію Народження Спасителя у сприйнятливому оточенні, передаючи побут та краєвиди рідного пейзажу. Автор майстерно зображує одяг персонажів, застосовуючи світлотіньове моделювання, додаючи чорний контур. Фалди одягу пластично виказують анатомічну будову людського тіла. Кольорова гама ікони нетрадиційна для іконопису. Зокрема, фіолетовий колір в одязі Йосипа.

Аналогічна за композиційним рішенням ікона Різдва Христового празничного ряду Богородчанського іконостасу (1698–1705 рр.). Іконостас був продуктом сумісної праці, проте відображає творчу індивідуальність Й. Кондзелевича. Краса досконалих образів, безпосередня природність руху, пастельна пластика форм, що, на думку В. Овсійчука, нагадує творіння італійського Відродження,

насамперед Рафаеля. «Такий паралелізм не безпідставний, враховуючи обізнаність українських художників, хоча б за гравюрним матеріалом, із західноєвропейським мистецтвом» [1, с. 305]. Автор змалював яскравий прикарпатський краєвид, оздоблений архітектурними мотивами. Фактично вперше у цій іконі пейзаж виокремлюється як окремішний жанр.

Художньо-стильові та сюжетні особливості барокового іконопису. Посилаючись на порівняльний аналіз іконографії та художньо-стильових особливостей сюжету Різдва Христового з Поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко, який здійснено Ю. Попенюк [2], зазначимо, що автори ікон «Поклоніння пастухів» другої половини XVII ст. за композиційним вирішенням відтворювали іконографію західноєвропейського сакрального живопису, звертаючись до барокової стилістики. В іконах «Поклоніння пастухів» іконописці змальовували автентичний прикарпатський пейзаж. Композиція ікон асиметрична, утім урівноважена за масами і стримана тонально. Майже в усіх іконах ликам святих властивий проникливий психологізм: лику Богородиці притаманний смуток матері щодо смерті й страждання Сина; Йосипу – сумнів, стурбованість, задума; у пастухів, усупереч, радісний вираз обличчя.

Водночас в іконах на сюжет «Поклоніння пастухів» помітні авторитети середньовічного іконопису, середньовічної символіки кольорів. Зокрема, цілісність і компактність груп персонажів сюжету попри персоніфікацію та індивідуалізоване тлумачення міміки, жестів, одягу налаштовують на цілісне сприймання Божественної присутності. Отже, вирішення сюжету потребує композиційної єдності, оригінального узагальнення і водночас індивідуалізованого тлумачення ликів, жестів, поз, одягу тощо.

Бароковому іконопису властива повітряна перспектива. Однак відчуття простору не позбавлене принципу ієрархічних зв'язків, системи композиційних і масштабних співвідношень відповідно до семантики та символічності об'єктів умовного простору. Попри характерну для бароко повітряну перспективу використовується й традиційна зворотна перспектива.

Взірцем українського малярства епохи бароко є ікона «Успіння Богородиці» другої половини XVIII ст., виготовлена о. Василем Глібкевичем для вівтаря дрогобицької церкви Святого Юра. Композиція та колористичне вирішення цього твору доводять

значимість головної теми твору – «Успіння». Рисам обличчя Марії притаманні портретні ознаками. Мафорій – верхній одяг Марії – червоний зі стилізованими рослинними візерунками відповідно до тогочасного оздоблення тканин, підкреслює її царську гідність. Апостолів Петра і Павла зображено у повний зріст. Їх обличчя мають портретні риси, одяг синьо-червоного кольору. Апостол Іоанн зображений у позі скорботи. Апостол Андрій – у жесті поклоніння. Ісус Христос у мандорлі. У лівій руці Ісус тримає вдвічі зменшену постать Марії, яка символізує душу Успенної Богородиці, одягненої у червоний мафорій та темно-синю туніку. Ісус Христос – у червоному гіматію та темно-зеленому хітоні.

Мандорла – «містичний мигдаль» – символізує божество, святість, сакральне. Мигдалеподібне обрамлення містить у собі фігуру Христа у Вознесенні. Ця форма не мала спеціального значення і видозмінювалася у ранньому християнському мистецтві. Спочатку мандорла зображувала хмару, в яку вознісся Христос, але з часом почала використовуватися як «слава» або ореол – світло, яке сходило від божества. Тому вона може оточувати його в Перетворенні. Її використання було перенесено й на Діву Марію, коли вона зображувалася прийнятою на небо (Успіння).

Творчість о. Василя Глібкевича є взірцем прогресивного підходу щодо тлумачення різноманітних теологічних аспектів. Головна увага автора зосереджена на моменті прощання й оплакування апостолами Успенної та одночасної появи і взяття її душі Ісусом Христом. Присутність небесних сил автор виконує у вигляді сяйва – мандорли довкола Ісуса. Твір о. Василя Глібкевича розкриває сенс головних образів – Марії та Ісуса, наголошуючи на події переходу фізичного тіла у життя вічне, відкриваючи таїнство Успіння.

Список використаної літератури:

1. Овсійчук В. *Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ : Наук. думка, 1991. 400 с.*
2. Попенюк Ю. *Іконографія сюжету Різдва Христового з Поклонінням пастухів в українському живописі другої половини XVII–XVIII ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2013. Вип. 24. С. 201–212.*
3. Руско Н. *Філософсько-релігійні засади і місце галицької ікони у християнському мистецтві. Релігія та Соціум. 2013. № 1 (9). С. 144–149.*
4. Свенціцька В. І. *Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко.*

Українське бароко та європейський контекст. Київ : Наук. думка, 1991. С. 90–95.

5. Сидор О. *Бароко в українському живопису. Українське бароко та європейський контекст. Київ : Наук. думка, 1991. С. 173–183.*

6. Скоп П. *Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи. Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво. 2013. Вип. 12. С. 168–173.*

7. Степовик Д. *Українська ікона крізь віки. Українська культура. 1994. № 1. С. 18–20.*

ТЕМА 7. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ІКОНА ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ ТА КЛАСИЦИЗМУ (КІНЕЦЬ XVIII – ПОЧАТОК XX СТ.)

Вплив романтизму і класицизму на сакральне мистецтво. Як зазначає Д. Степовик [9, с. 87], стиль романтизму був придатним для збереження в іконописі ідеї одухотвореності та експресивності. Романтизм не заперечував і рис бароко. Вплив романтизму на іконопис спостерігається у перенесенні декоративних акцентів із зовнішніх форм (обрамлення, тло, одяг святих) у внутрішню структуру образу (поєднання яскравих тонів і відтінків), у витонченість малярства (сфумато, лесирування). Замість драматизму й пафосності наголошуються ліричні почуття, лагідність, мрійливість.

Натомість класицизм – штучно вигаданий стиль – призвів до уніфікації сакрального мистецтва. Класицистичний стандарт вплинув на будівництво храмів і церков, на створення іконостасів. Як зазначає Д. Степовик, різьба в таких іконостасах відсутня, ікони обрамлялися за зразком віконних отворів, між ярусами іконостасу містилися профільні пояски. Зрештою іконостаси стали об'єктом столярного виробництва і монтуванням заздалегідь виготовлених частин. Духовно-естетична структура іконостасу зникає.

Водночас, стиль класицизму приніс у сакральне малярство й позитивні риси, започатковані ще у добу ренесансу: чіткість композиції, довершеність форми, майстерність рисунка, науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу, гармонійність і симетрію.

Маніфестом царя Олександра I (24.10.1817 р.) було запроваджено нову іконографію для всіх церков імперії без огляду на будь-які національні чи місцеві іконописні традиції: «Для кожного ярусу іконостаса були опрацьовані ікони в стилі класицизму. Для всіх святих пропонувалися нові лики святих, форми одягу, кольори, композиційні зразки. Золоте тло ікон скасовувалося, золото зберігалось тільки на німбах, а також на позолоті іконостасів. Не лишилося й сліду від площинності, зворотної перспективи, умовного трактування гір як лижв і будівель – як лаштунків» [9, с. 88].

В Україні класицизм в ікономалярстві виявлявся у м'яких формах, оскільки більше схилився до романтизму. Були збережені іконографічні правила, вироблені в добу ренесансу, бароко, рококо. «Лики святих зберегли ту ж саму українську малярську своєрідність,

яка відрізняла їх і від візантійських, і від російських, і від слов'яно-балканських (болгарських, сербських). Неприйняття класицизму виявилось в Україні й у тому, що наші майстри наділяли святі образи тим самим глибоким натхненням, а то й гострим переживанням, яке стало характерним для ікон бароко» [9, с. 89].

Крім професійного іконопису (виконання іконостасів і вівтарів), в Україні у ХІХ ст. значного розвитку й поширення набуває народна течія ікономалярства.

Розвиток народної течії ікономалярства у ХІХ ст. Починаючи з ХV ст., народна декоративна традиція стала істотною у формуванні національного стилю. З кінця ХVІІІ й упродовж ХІХ ст. виразником національних художніх традицій стала народна ікона. Мистецтво селянського примітиву протиставило світському академічному спрямуванню професійного іконопису життєдайність і цілісність художнього впливу. У карпатському регіоні поширився народний іконопис. Місцеві майстри створили самобутній і багатогранний стиль, опираючись на поетичну образність народного уявлення. Своєрідне відчуття монолітності й узагальненості форми, графічна окресленість контурів, спрощеність і деформація пропорцій, уміння відсікти зайве сприяли винятковій художній виразності, що ґрунтувалася на традиціях образотворчого фольклору.

Народний іконопис відмовляється від загальноприйнятих стереотипів і канонів. Йому притаманні витончене відчуття стилю, оригінальна фантазія, проникливе бачення. Народні іконописці створили образи, котрі приваблюють своєю невимушеністю і простотою. До таких зразків належать ікони «Деїсус», «Покрова», «Апостоли» зі старого іконостасу церкви Святої Параскеви (так звана церква Олекси Довбуша) [11].

Культурологічно-трансцендентальний зміст народної ікони дослідив Ігор Федь. На його думку, народна ікона – це основа трансцендентальних матриць самоідентифікації людини і нації загалом [12, с. 9]. Олена Осадча проаналізувала [3] феномен хатньої ікони кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. з погляду трьох аспектів: метафізичного (трансцендентального), художнього (суб'єктивного) та фізичного (об'єктивного).

Загалом, дослідники, розглядаючи метафізичний вимір народної ікони, окреслюють релігійно-богословський, філософський та етнокультурний рівні.

Релігійно-богословська парадигма визначає ікону як сакральний простір незмінного самоявлення Бога, безконечного Його утілення та благодаті. Образ-ікона належить надчуттєвому світу, відтворюючи Первообраз. Ікона – це передусім подoba (натяк), а не символ.

Філософська парадигма виявляє антиномічність, онтологічність та синергійність ікони. Згідно з В. Лєпахінім [1], ключова антиномія іконообразу – зображення Боголюдини як іпостасі єдиної у своїй сутності й водночас відмінних Божественної та людської природи. Ікона – це антиномія невидимого у видимому, не зображувального у зображеному, неописаного в описаному [1, с. 65].

Ігор Федь [13], аналізуючи етнокультурний рівень, його архетипи, зазначає, що іконографічний канон народної ікони співвідноситься з каноном фольклорних традицій. Народний іконопис відтворює ті загальні ідеали й цінності, що панують у межах етносу. Народна ікона як складова культури утверджує певний іконописний тип. Її канонічні обмеження покликані щонайбільше згладжувати тілесні властивості предметів зображення, відтворюючи модель національного типу.

На думку О. Осадчої, художній вимір ікони визначають етнографічний, генетично-суб'єктивний та художньо-технологічний рівні.

Етнографічний виявляє регіональні особливості традиційно-побутової культури; відображає колористичні, семантичні та іконографічні схильності при написанні ікон. Народна ікона на цьому рівні виконує функцію пізнання навколишнього світу й відображення конкретних символів, які передавалися від покоління до покоління й кодувалися в орнаменті, побудові композиції, у зображенні певних елементів буденного оточення.

Генетично суб'єктивний рівень пильнує виправлення гріховної природи людини. Він відкриває генетичну здатність людини до духовного зростання. Цей рівень торкається психологічних та екзистенційних аспектів душі людини. На цьому рівня ікона активує відчуття Божественного.

Художньо-технологічний (естетичний) рівень завбачає застосування певних технологічних прийомів та засобів художньої виразності. Оскільки народна ікона виконує функцію оберегу, посилаючись на основи народного світобачення, традиції та фольклор, то народні іконописці використовували техніку олійного живопису.

Об'єктивний вимір ікони характеризується функціонально-типологічним рівнем і, в єдності з релігійно-богословським, довершує коло рівнів.

Отже, розглядаючи феномен народної ікони, слід зазначити, що вона репрезентує народні традиції, вірування і архетипи; виявляє ознаки місцевої традиційно-побутової культури окремих регіонів України; відкриває закономірності застосування колористичних, семантичних і технологічних прийомів; як частина української художньої культури та мистецької традиції, розкриває дух нації, національну свідомість та обумовлює національну ідентичність.

Технології малювання українських народних ікон. За технологічними особливостями написання виділяють [4] три групи українських народних ікон:

- Ікони на склі (Карпати, Прикарпаття, Гуцульщина, Буковина, Покуття, Опілля);
- Ікони на полотні (Поділля);
- Ікони на дереві (Полісся, Подніпров'я, Слобожанщина).

Також виокремлюють особливості створення підрізних народних ікон. Кожен регіон України має специфічні технологічні прийоми написання ікон. Відмінність полягає у:

нанесенні на поверхню площини того чи того ґрунту (шар желатину, чи яєчного білка, чи рослинного клею, або олійно-крейдяного ґрунту);

використанні того чи того чорнила для зображення графічного контуру («карук» – столярний клей з водою; туш, темперні фарби);

використанні фарб для розпису (олійні, темперні).

Загалом технологія малювання народної ікони була спрощеною у порівнянні з церковною.

Функція народної (хатньої) ікони. О. Пономаревська зазначає, що український народний іконопис формувався з початку XV ст., поєднуючи язичницькі та християнські вірування, традиції, обряди, народний фольклор, а також ренесансно-барокову стилістику, елементи портретного жанру, стилістику народної гравюри [8, с. 110]. На переконання О. Осадчої, народна ікона відображає народну релігійну свідомість українців, якій властиве ототожнення сакрального та профанного, сьогосвітнього і позаземного, матеріального і духовного. Народна ікона символізує цілісність системи сакрально-містичного, ритуально-обрядового та символічно-

семантичного універсуму. Як посередник, ікона надає доступ у надприродний світ і водночас є бар'єром для темних сил [7].

Функціональна символіка інтер'єру селянської хати, де будь-який предмет побуту мав сакральний зміст оберегу, визначала художню специфіку хатньої ікони – її розмір, колористику, семантику.

Список використаної літератури:

1. Лепакін В. В. *Ікона та іронічність*. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
2. *Народна ікона на склі : альбом / наук. ред.: М. Станкевич; упорядник : О. Романів-Тріска*. Київ : Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. 372 с.
3. Осадча О. А. *Світоглядний феномен української хатньої ікони*. Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство. 2012–2013. Вип. 24–25. С. 29–35.
4. Осадча О. А. *Технологічні особливості написання української народної (хатньої) ікони*. Актуальні проблеми сучасної науки : матеріали десятої міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 17–19.10.2013 року : зб. наук. праць. Київ, 2013. Ч. 2. С. 18–23.
5. Осадча О. А. *Трансформація української хатньої ікони*. Мистецтвознавство '09 : наук. збірник. Львів : СКІМ, 2009. С. 239–248.
6. Осадча О. *Українська хатня ікона-образ кінця XVIII–XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості)* : дис. кандидата мистецтвознавчих наук : спец. 26.00.01. Івано-Франківськ, 2010. 198 с.
7. Осадча О. А. *Функція української хатньої ікони у створенні іконічного образу селянського житла кінця XVIII – початку XX століття (досвід ієротопічного методу дослідження)*. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / ППСМ АМУ. Київ : Фенікс, 2016. Вип. 12. С. 102–117.
8. Пономаревська О. *Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII–XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти* : дис. кандидата мистецтвознавчих наук: спец. 26.00.01. Київ, 2015. 224 с.
9. Степовик Дмитро. *Історія української ікони X–XX століть*. Вид 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2004. 440 с., іл. URL : <http://uartlib.org/allbooks/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/dmitro-stepovik-istoriya-ukrayinskoyi-ikoni-10-20-stolit/>
10. Тріска О. *Народна ікона на склі другої половини XVIII–XIX століття : європейський контекст* : дис... кандидата мистецтвознавчих наук : 17.00.06. Львів, 2009. 178 с.

11. Український іконопис XII–XIX ст. URL : <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/icon-painting/7.html>
12. Федь І. А. Іконічна інтенція героїчного. Слов'янськ : Канцлер, 2004. 203 с.
13. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони : дис... доктора філософ. Наук : 17.00.01. Київ, 2006. 395 с.
14. Шпак О. Народна гравюра та ікона на склі: універсальне й специфічне. Мистецтвознавство. 2004. № 03. С. 63–76.

ТЕМА 8. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС XX–XXI СТОЛІТЬ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Соціокультурні чинники становлення сучасного українського іконопису. Винятковою прикметою українського іконопису є його стильове розмаїття. Неповторні особливості української ікони беруть початок від народного розуміння прекрасного. Це – витончений, добірний, орнаментальний стиль української народної творчості, народного образотворчого та декоративного мистецтва. Поняття вишуканості неодмінно пов'язане з поняттям стилю, а мистецтво – з поняттям прекрасного. У процесі утворення стилю в мистецтві спостерігаються періоди, коли прекрасному, божественному протиставляється низьке й потворне. Проте це не суперечить фундаментальній тезі, що підставою кожного стилю є розуміння прекрасного, ідеал краси. У сакральному мистецтві, яке надихає кожну людину на подолання страху смерті й усвідомлення вічного життя з Богом, ідеал прекрасного, виражений через мистецький стиль, набуває довершених форм.

Українське сакральне мистецтво в частині іконотворчості виробило власний стиль, відмінний від автохтонного, що сформувався у Візантії. Про це свідчать авторитетні діячі – дослідники українського іконопису митрополити Іван Огієнко, Андрей Шептицький, мистецтвознавці Ярослав-Богдан Константинович, Іларіон Свенціцький, Віра Свенціцька, Святослав Гродинський, Володимир Овсійчук та інші.

Українська ікона вже з початків виникнення є унікальним явищем у сакральному мистецтві. Поєднання візантизму майже з усіма мистецькими стилями західноєвропейського мистецтва (романським, готичним, ренесансним, бароко, романтизмом і класицизмом) свідчить не просто про її стильову адаптацію, але про синкретизм, вироблення власних варіантів цих стилів, піднесення яких припадає на період XV–XIX ст.

Упродовж 1918–1921 рр. разом із відродженням Української Автокефальної Православної Церкви відроджувалася національна свідомість широких верств віруючого населення. Проте, починаючи з 20-х рр. і, особливо, у 30–50-х рр. XX ст., іконоборство в УРСР знищило мистецтво ікони. На теренах західно-українських земель, що перебували під владою Польщі, Чехословаччини, Угорщини й Румунії,

церковні громади українців самостійно дбали про збереження й розвиток сакрального мистецтва за умов окупації.

Розвитку ікономалярства в західних землях України на початку ХХ ст. сприяла діяльність митрополита УГКЦ Андрія Шептицького та директора Національного музею у Львові Іларіона Свенціцького. Ними було організовано низку експедицій до різних регіонів України для закупівлі старих ікон, книг, стародруків, що й уможливило створити колекцію української ікони ХІІІ–ХVІІІ ст. Відтоді Львівське зібрання Національного музею є найкращою колекцією українських ікон. Іконознавство, яке викладав митрополит Андрій Шептицький, вивчалось у Богословській Академії УГКЦ, а в школі образотворчого мистецтва Олекси Новаківського вивчали практичне ікономалярство. У такий спосіб іконознавство та ікономалярство у Львові 1910–1940 рр. убезпечили неперервність традиції українського іконопису.

У 50-х рр. ХХ ст. збереження ікономалярської традиції, переосмислення іконописної спадщини, створення модерної ікони на основі синтезу стилів відбувалося в українській діаспорі у ХХ ст. У 1991 р. збережене в українській діаспорі мистецтво ікони повертається у структуру провідних жанрів сучасного образотворчого мистецтва України. Київ і Львів знову стають центрами ікономалювання. Відродження новітнього ікономалярства протегувала виставка ікон, мозаїк та інших творів сакрального мистецтва в Українському домі в Києві у 1995 р. Свої твори виставили професійні митці з Української Академії мистецтв та Спілки художників України.

Сучасному українському сакральному мистецтву на межі ХХ–ХХІ ст. властиві як духовні першооснови й оригінальні стильові риси візантизму, так і національні традиції поєднання візантизму з українським народним мистецтвом та стилями світового мистецтва. Як зазначає Д. Степовик [6], «ми тепер бачимо цікаві поєднання візантинізму з елементами романського стилю (школи професорів Феодосія Гуменюка і Миколи Бенедищука), готичного стилю (школи професорів Миколи Стороженка, Романа Василика), ренесансного стилю (творчість Андрія Дем'янчука), барокового стилю (творчість професора Миколи Стороженка та його учнів Олександра Цугорки, Сергія Герасименка, Віктора Недайборща, Олександра Кудрявченка та інших), стилю класицизму (настінні розписи Григорія Петришака, Сергія Булка, Ігоря Леськіва, Ігоря Орищака, Євгена Хруника)».

У становленні новітнього українського сакрального мистецтва важливою є творчість майстрів української діаспори: Святослава

Гординського, Михайла Осінчука, Петра Андрусіва, Якова Гніздовського, Омеляна Мазурика, Мирона Левицького та інших. Митці української діаспори зберегли традиції українського іконопису саме у ті часи, коли в Україні майже все сакральне мистецтво було знищене. За словами Д. Степовика, «Найбільша цінність, що перейшла з діаспори в Україну, – це досвід поєднання різних стилів малювання священних образів» [6].

Естетика ікони та символізм в іконописі. Іконопис упродовж століть обумовлював розвиток українського живопису. Сильова еволюція іконопису виявляє особливості естетики та символізму ікони і водночас концептуалізує ікону як культурний артефакт. Зазначимо, що дослідження естетичної цінності східно-християнського іконопису розпочалося мистецтвознавцями лише на початку ХХ ст. За версією фахівця з релігійної естетики Віктора Бичкова, розвідки естетичної цінності іконописної традиції, дослідження мистецького жанру іконопису пов'язані з художньо-естетичними пошуками модернізму кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Утім, на думку О. Пресіч [4], пояснення В. Бичкова недостатньо враховує художній контекст кін. ХІХ – поч. ХХ ст., зокрема, зміст поняття «символізм» у сенсі літературно-філософської течії, що пов'язана з пошуками єднання епістемології, етики та естетики. По-друге, на засадах принципу історизму у цей період сформувалося ставлення до іконопису не тільки як до сакрального мистецтва, але насамперед як до історичної пам'ятки культури, що потребує дослідження і реставрації. Крім того, розуміння художньо-естетичної цінності іконопису зумовлене було ще й націєтворчими процесами, що мали місце у цей час на теренах українських земель і потребували започаткування музейних колекцій ікон.

Дослідники естетики іконопису – Павло Муратов, Борис Успенський, Павло Флоренський, Сергій Булгаков, Володимир Лоський – сформулювали типові стилістичні ознаки ікони, принципи організації простору в іконі [7, с. 221–294], символічний зміст іконопису. Вони розуміли ікону як елемент сакрального таїнства, через який здійснюється «візуально-споглядальне спілкування віруючого з Богом» [2, с. 467]. Символізм іконопису «не в тому ЩО зображене, а в тому ЯК це зображено»; ікона є «зовнішнім вираженням преображення людини». Ікона зображує не конкретний момент, а безкінечну тривалість; не реальний пейзаж чи реальний світ, а світ «горішній»,

відділений від простору глядача спеціальними (умовними, абстрактними) художньо-стилістичними засобами.

На думку В. Бичкова, давньоруське сакральне мистецтво було зорієнтоване на створення особливого духовного середовища, в якому людина могла б долучитися до Бога. Це середовище – місце взаємного переходу світів – видимого й невидимого, своєрідне «вікно», що відчиняється лише під час богослужіння. Саме тоді ікони стають «реальними символами», через які люди відчують себе причетними до світу небесного [1, с. 305].

Як підкреслює О. Пресіч, «Естетика східнослов'янської ікони, заснованої на неоплатонічних ідеях візантійського богослов'я, з часом увібрала в себе місцевий колорит і західні впливи – аж до того часу, коли в період націєтворення й авангардного мистецтва було заново «відкрито» колористичну і двовимірну художню мову давньоруського іконопису. Це дало поштовх до розвитку семіотичних досліджень про символізм ікон. Що ж до стилістичної еволюції іконопису після середини XIII ст., то «відкрите», «інклюзивне» розуміння національної традиції (при усвідомленні її конструйованого характеру) здається нам продуктивнішим, ніж закам'яніле визнання як «національної» естетики лише канонічного іконопису» [4].

Список використаної літератури:

1. Бычков В. В. *Феномен иконы : История. Богословие. Эстетика. Искусство.* Москва : Ладомир, 2009. 633 с.
2. Бычков В. В. *Русская теургическая эстетика.* Москва : Ладомир, 2007. 743 с.
3. Бычков В. В. *Византийская эстетика. Теоретические проблемы.* Москва : Искусство, 1977. 199 с.
4. Пресіч Ольга. Вивчення символізму в українському іконописі: методологічні зауваги. *Всесвіт. Український журнал іноземної літератури.* 2012. № 7–8. URL : <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/1009/41/>
5. Степовик Д. В. *Історія української ікони X–XX століть.* Київ : Либідь, 1996. 440 с.
6. Степовик Дмитро. *Українська ікона: унікальність, яка розвивається на основі мистецьких стилів [Текст: Назва з екрану].* Режим доступу : http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=114
7. Успенский Б. А. *Семиотика иконы.* Успенский Б. А. *Семиотика искусства.* Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 221–294.
8. Флоренский Павел. *Обратная перспектива. Сочинения в 4-х т.* Москва : Искусство, 1999. Т. 3. С. 46–98.

СЛОВНИК КЛЮЧОВИХ ТЕРМІНІВ

Ассист – у стародавньому живописі лінії, штрихи, проміння, виконані листовим золотом по сухому фарбованому шарові.

Бароко – художній стиль, що виникає внаслідок кризи гуманізму Відродження та зародження маньєризму. Релігійний живопис стає портретним. Деталізація, надмірність, барвистість, різкий контраст між світлим і темним визначають композицію зображення.

Вітраж – твір монументально-декоративного мистецтва із кольорового і світлого скла або іншого прозорого матеріалу, на який наноситься рисунок спеціальними фарбами, гравіруванням або витравлюванням.

Гиматій (плащ) – довгий і широкий відрізок тканини, який одягався поверх хітона. Колір цього одягу Христа Спасителя завжди холодних відтінків – від блакитного, синього до світло- і темно-зеленого. Винятком є такі ікони, як «Воскресіння», «Вознесіння», «Успіння Божої Матері», на яких Христос Спаситель зображується у прославленому вигляді: весь його одяг, що сяє славою, золотисто-жовтого кольору і прикрашений золотим ассистом. На іконах «Преображення Господнього» Христос – в білому одязі.

Готика – художнє світобачення, яке відображає домінуючість трансцендентального світу.

Дихотомічність світу – теорія поділу світу на сакральний і профанний.

Зворотна перспектива – прийом, що застосовувався у візантійському і давньоруському живописі, коли предмети збільшуються у міру віддалення від глядача. Створене зображення при цьому має кілька горизонтів, точок зору й інші особливості: центр сходження ліній розміщений не на горизонті, а всередині самого спостерігача; єдиний символічний простір, зорієнтований на глядача, окреслює його духовний зв'язок зі світом символічних образів. Зворотна перспектива виконує завдання втілення надчуттєвого сакрального змісту в зриму, але позбавлену матеріальності, конкретну форму.

Есхатологія – релігійно-філософське бачення долі світу і людини, уявлення про конечність світу.

Ікона – образ сакрального світу, який за допомогою оберненої перспективи зображає взаємозв'язок «небесного» і «земного» світів.

Іконостас (з грецької – місце стояння ікони) – це вівтарна перегородка з розміщеними в певному порядку на ній іконами. Іконостас виконує функцію відділення у храмі святого місця – святилища, де відбувається літургія, від місця згромадження вірних – нави. Традицію відділення в святині «sacrum» від «profanum» зустрічаємо у Старому Завіті, а саме в Єрусалимському Храмі.

Ісихазм – містично-аскетична течія у візантійському і давньоруському чернецтві; вчення про шляхи єднання з Богом через очищення людини і зосередження всіх її душевних і духовних сил. Сформувалася у IV–IX ст. У першій половині XIV ст. основні теоретичні положення ісихазму були обґрунтовані у творах Григорія Палами.

Канон – сукупність правил, що визначають ідеальність образу.

Карнація – колірна характеристика, живописний прийом (багатошарове накладання фарб), що застосовується при зображенні шкіри обличчя людини та оголених частин тіла.

Клав – символ місії, тому він надається насамперед Христу Спасителю як посланому в світ Богом Отцем з певною місією – врятувати світ, а потім і апостолам, і пророкам як Божим посланцям, що сповіщають людям волю і слово Боже. Колір клава відрізняється від кольору хітона. Часто він буває жовтого кольору різних відтінків і майже завжди прикрашається золотим ассистом.

Класицизм – художній стиль, пов'язаний з антиномічністю світосприйняття, з суперечністю між двома початками людської природи – матеріальним і духовним, між розумом і чуттям. Творчий процес і художній твір розумілися як зумовленість художньої форми конкретним життєвим змістом.

Космос – модель буття як образ упорядкованості світу.

Левкас – в іконописі це назва ґрунту, що являє собою крейдяний, розмішаний на тваринному або риб'ячому клеї з додаванням льняної олії. Наноситься декількома шарами на спеціально підготовлену іконну дошку.

Лесування (німецьке, латинське – лиск) – технічний засіб олійного живопису, який полягає у нанесенні тонкого шару фарби на зображення, через який проглядаються розташовані нижче шари; застосовується як для покриття ґрунту, так і для об'єднання колористичної гами твору.

Лінійний час – образ часу, який відображає розуміння історії як руху від минулого до теперішнього, до майбутнього.

Логос – першооснова буття, впорядкованість та закономірність буття; раціональне усвідомлення системності та гармонійності світу.

Мандала – назва геометричного рисунка; геометрична матриця; квадрат, вписаний в окружність; всі фігури і рисунки розташовані симетрично, символізують Всесвіт і космос.

Мандорла – (мигдалина) – іконографічний термін, що позначає зображуване на православних іконах сяйво (хмара слави) мигдалеподібної, іноді круглої форми, що обрамляє фігуру Христа або Богоматері. Мандола – ієрархічно найбільш значимий формоелемент ікони, який поряд з німбом був основним при побудові композиції. Це обов'язково небесний атрибут, який несе в собі Божественний зміст. Доцентрові кола тонально розкладеного синього кольору вже самими ступенями цього розкладання вказують на динаміку, на певну відкритість

людині Божественних енергій, що діють «зсередини» мандорли: саме вони животворяще перетворюють навколишнє. Звідси і зображення у ній стрілоподібних променів (мандорла як енергетичний знак), зображення небесних сил (мандорла як сила), самого сяйва загалом (мандорла як слава).

Маньєризм – художній стиль, пов'язаний з віртуозністю виконання художніх робіт, примхливістю художніх манер; відмовляється від класичних канонів в архітектурі, в композиції картини, від гармонії з відмовою від класичних канонів в архітектурі, в композиціях картин, з втратою гармонії заради дисонансу, тривожності, асиметрії, впливу на почуття і свідомість глядача. Головною метою митця стала фантазійність. Особливостями стилю вбачають підвищену духовність, зламність ліній, видовженість фігур, напруженість поз, використання хроматичних кольорів, перевантаження композиції фігурами й деталями.

Мафорій – верхній жіночий одяг, широка, в розкладеному вигляді кругла, з достатнім за величиною круглим прорізом посередині, щоб пройшла голова. Краї цього прорізу біля шиї обшивалися широкою або вузькою облямівкою. Мафорій надівався поверх туніки і по довжині опускався трохи нижче колін.

Мозаїка – сюжетні або орнаментальні композиції, виконані з природних каменів, смальти, керамічних плиток.

Неоплатонізм ренесансний – вихідним розглядає тілесну оформленість людської особистості, яка математично обчислена і є предметом самоцінного естетичного задоволення. Тому проблемі пропорції, симетрії, числових канонів, ритму, перспективі, гармонії приділяли увагу майже всі митці Відродження. Чуттєвий космос, єдиний Бог як творець світу та особово-тілесна окрема людина – це три моделі розуміння світу, людини і мистецтва в концепції неоплатонізму.

Паладіум – святиня, у якої шукають заступництва; вона слугує захистом у скрутні хвилини.

Пряма перспектива – основний прийом конструювання художнього простору, не залежний від загального контексту культури епохи і зберігає своє значення в образотворчих мистецтвах будь-яких епох. Вона розрахована на нерухому точку зору і передбачає єдину точку сходження на лінії горизонту (предмети пропорційно зменшуються у міру їх віддалення від переднього плану).

Проторенесанс в живописі (XIII ст.) – візантійський вплив змінюється пізньоготичним: конструктивна ясність форм, мова вишуканих ліній і повнозвучних фарб; пошуки в області просторової перспективи: уміння передати відношення реального простору на площині, відтворення глибини простору для реального глядача.

Рококо – логічне продовження барокового стилю, надає перевагу витонченості, легкості, орнаментальності, прагне до завершеності форм.

Романіка – художнє світобачення, що втілює ідею гріховності світу й малості людини в ньому.

Ренесанс (Відродження) – мистецька перехідна доба від Середніх віків до Нового часу (друга половина XIII – перша половина XVI ст.). На зміну теоцентризму прийшов антропоцентризм. Ідеалом Відродження стала універсальна людина, особистість, яка творить сама себе.

Сакральне – категорія, яка виділяє сфери буття, відмінні від буденної реальності (профанного) й особливо ціннісні, священні.

Санкірний /або безсанкірний тон – прийоми письма карнації; прийоми лічного письма – нанесення вохри – поетапних висвітлень карнації багатшаровими прописками по основному тону.

Символ – умовний знак, прикмета, явище, предмет, що постає представником іншого предмета, явища, процесу і використовується для збереження, засвоєння, передання інформації, знань.

Соборність – співзвучна цілість людини, світу й церкви.

Сферична перспектива – особливий спосіб організації живописного простору на площині ікони або розпису стіни, склепіння, купола, який полягає в ілюзорному поглибленні зорового центру, що збігається з геометричним центром композиції, і розташуванні інших елементів в уявному сферичному просторі. У сферичній перспективі всі лінії глибини матимуть точку сходження в головній точці і залишатимуться чітко прямими. Строго прямими будуть головна вертикаль і лінія горизонту. Всі інші лінії з віддаленням від головної точки все більше згинатимуться, трансформуючись у коло. Лінії, що не проходять крізь центр, продовжуючись, утворюють напівеліпс.

Темпера – фарбовий матеріал для живопису, складений із суміші олії та водяного клеїльного розчину (казеїн, гуммі арабик). Яйцева темпера в давнину була найпоширенішою, оскільки жовток є натуральною емульсією.

Туніка – нижній жіночий одяг, здебільшого з вузькими рукавами, довгий, доходить до підлоги. Колір туніки на іконах Пресвятої Діви блакитний як символ дівочої чистоти, але може бути різних відтінків, аж до темно-синього і темно-зеленого.

Хітон – нижній, вільний, з широкими рукавами одяг, по довжині доходить до ступень ніг. Хітону Христа Спасителя в іконопису надається колір теплих відтінків – від коричневого, темно-малинового до червоного або рожевого. На хітон одягався пояс. Через обидва плеча хітона Спасителя, спереду і ззаду, іконопис зображує вузькі, виткані по одягу смуги – клави, що доходять до подолу.

Рекомендована література та інформаційні джерела

1. Бычков В. В. Феномен иконы : История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва : Ладомир, 2009. 633 с.
2. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
3. Лепяхін В. В. Ікона та іронічність. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
4. . Осадча О. А. Основні художні методи створення просторової складової ікони. *Українська академія мистецтва : зб. дослідницьких та науково-методичних праць*. Київ, 2017. Вип. 26. С. 135–142.
5. Осадча О. А. Відображення принципів іконічності в іконографічному образі. *Актуальні питання культурології*. : матеріали XVI міжнародної науково-практичної конференції «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» 17–18 листопада 2020 : зб. наук. праць. Вип. № 20. Рівне, 2020.
6. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть : філософсько-релігієзнавчий контекст : дис... кандидата філософських наук : 09.00.11 – релігієзнавство. Острог, 2015. 196 с. Режим доступу : https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko_N.M.pdf
7. Скоп П. Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво*. 2013. Вип. 12. С. 168–173.
8. Скоп П. Становлення традицій мистецького стилю маньєризм в сакральному живописі поч. XVII ст. Західної України. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 101–107. Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2011_1_10.
9. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Вид. друге, стереотипне. Київ, «Либідь», 2004. 442 с.
10. Тріска О. Народна ікона на склі другої половини XVIII–XIX століття : європейський контекст : дис... кандидата мистецтвознавчих наук : 17.00.06. Львів, 2009. 178 с.
11. Український іконопис XII–XIX ст. URL : <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/icon-painting/7.html>
12. Успенский Б. А. Семиотика иконы. *Успенский Б. А. Семиотика искусства*. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 221–294.
13. Флоренский Павел. Обратная перспектива. Сочинения в 4-х т. Москва : Искусство, 1999. Т. 3. С. 46–98.
14. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони : дис... доктора філософ. Наук : 17.00.01. Київ, 2006. 395 с.
15. Федь І. А. Українська ікона як архетип. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ : Центр духовної культури, 2004. № 41. Режим доступу : https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Fed.htm

Навчальне видання

Валентина ДРОТЕНКО, Олег КЕКОШ

І К О Н О П И С

ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ

для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності
023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

**Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка**

Головний редактор
Ірина Невмержицька

Технічний редактор
Наталія Кізима

Коректор
Уляна Куцик

Здано до набору 20. 07. 2020 р. Підписано до друку 17. 08. 2020 р. Формат 60x90/16. Папір офсетний. Гарнітура Times. Наклад 50 прим. Ум. друк. арк. 4,37. Зам.39.

Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. (Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140 від 01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. І. Франка, 24. к. 42.