

Дрогобицький держаний педагогічний університет  
імені Івана Франка

*Валентина Дротенко, Олег Кекош*

## **САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

### **ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ**

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

Дрогобич, 2018

Д75

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
(протокол № 7 від 17.05.2018 р.)

**Рецензенти:**

**Сінкевич Ольга Борисівна**, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Бодак Валентина Анатоліївна**, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії ім. В. Г.Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Відповідальний за випуск:**

**Білан Тетяна Орестівна**, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та мистецької Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Дротенко Валентина, Кекош Олег.**

**Д 75 Сакральне мистецтво : тексти лекцій** [для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація] / Дротенко Валентина Іванівна, Кекош Олег Михайлович. – Дрогобич : видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. – 68 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до робочої програми навчальної дисципліни «Сакральне мистецтво» для підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти, затвердженої вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол №2 від 22.02.2018р.)

У посібнику розкриваються основні закономірності історії розвитку сакрального мистецтва у сфері архітектури, скульптури та живопису.

## ЗМІСТ

Передмова .....	4
Конспективні матеріали до курсу лекцій. Вступ.....	8
Вступ.....	8
Розділ 1. Сакральне як феномен культури.....	10
Тема 1. Поняття сакрального мистецтва.....	10
Тема 2. Іконографія.....	16
Розділ 2. Сакральне мистецтво України.....	21
Тема 3. Витоки християнізації мистецтва.....	21
Тема 4. Синтез мистецтв у християнській традиції (теоретичний та естетичний аспекти).....	25
Тема 5. Сакральне мистецтво XIV – першої половини XVI ст. Мотиви готики.....	32
Тема 6. Ренесансне сакральне мистецтво на землях України.....	39
Тема 7. Сакральне мистецтво періоду Бароко і Рококо.....	45
Тема 8. Сакральне мистецтво класицизму і романтизму, кінця XIX – першої третини XX ст.....	51
Рекомендована література.....	64

## **Передмова**

**Мета навчальної дисципліни «Сакральне мистецтво»** – професійна підготовка майбутніх мистецтвознавців у сфері образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, здатних забезпечувати процес навчальної діяльності, виховання та художньо-естетичного розвитку особистості учнів початкових спеціалізованих та позашкільних мистецьких навчальних закладів.

### **Завдання курсу – сформувані у студентів:**

- науково-аналітичний апарат та професійні знання у сфері сакрального мистецтва;
- спроможність до професійного спілкування щодо актуальних проблем історії сакрального мистецтва;
- розуміння основних шляхів інтерпретації художньо-естетичної цінності сакрального мистецтва;
- здатність застосовувати базові знання з історії та теорії сакрального мистецтва у художньо-творчій та мистецтвознавчій діяльності.

### **Заплановані результати навчання**

#### **Загальна компетентність:**

- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу;
- здатність генерувати нові ідеї (креативність);
- здатність до пошуку, оброблення та аналізу культурологічної та мистецтвознавчої інформації з різних джерел;
- здатність проводити культурологічні та мистецтвознавчі дослідження на відповідному науково-теоретичному і науково-методологічному рівні.

#### **Фахова компетентність:**

- визначати основні тенденції розвитку сакрального мистецтва та його вплив на формування художньо-естетичної свідомості індивідів;
- виявляти потенціал сакрального мистецтва у розвитку культури суспільства та індивіда;

- володіти фундаментальними поняттями і категоріями сакрального мистецтва, сучасними методами його культурологічного аналізу та обґрунтовувати власні світоглядні позиції;
- вирішувати проблеми культурологічного значення сакрального мистецтва й акумулювати їх у практичній професійній діяльності.

**Місце дисципліни у структурно-логічній схемі підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти :** навчальна дисципліна «Сакральне мистецтво» вивчається паралельно з такими як «Декоративний живопис», «Станкове і монументальне малярство», «Експертна оцінка творів мистецтва», «Філософія культури і мистецтва».

### **Зміст лекційного курсу**

#### **Розділ 1. Сакральне як феномен культури**

##### **1.1. Поняття сакрального мистецтва**

Сакральне у співвідношенні з профаним. Символічність сакрального мистецтва. Сакральні символи. Сакральна геометрія. Сакральна архітектура храмів. Типи, функції, різновиди храмів. Сакральне мистецтво України: загальна характеристика.

##### **1.2. Іконографія**

Іконографія як історична дисципліна. Іконографія як мистецька дисципліна: іконопис. Іконоборство та його подолання. Іконографічні типи : Пантократор, Спас Нерукотворний, іконографія Богородиці, іконографія християнських свят. Центри розвитку іконографії. Історія розвитку християнської іконографії: загальна характеристика

#### **Розділ 2. Сакральне мистецтво України**

##### **2.1. Витоки християнізації мистецтва**

Архітектура візантійських міст півдня України (VI – VIII ст.). Монументальна архітектура Херсонесу. Феномен іконоборства та іконотворення. Монументальний живопис XI – XII ст. (фрески, мозаїки). Корсунський іконопис (IX – XII ст.). Християнський світогляд і духовність людини. Християнська символіка реальна й умоглядна. Образ святості в

культури Київської Русі. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві. Мандала – основний символ архетипу самості. Семантика 13-ти купольної композиції Софії Київської.

## **2.2. Синтез мистецтв у християнській традиції (теоретичний та естетичний аспекти)**

Проблема канону і теорії образу для середньовічного мистецтва й естетичної свідомості християн. Слово і музичний супровід. Візантійський музичний канон. Розвиток церковного музичного мистецтва Русі. Феномен художнього й естетичного. Православна естетика П.Флоренського. Філософія ікони (Й. Волоцький). Християнсько-символічне значення кольору. Теорія зворотної перспективи.

## **2.3. Сакральне мистецтво XIV – першої половини XVI ст.. Мотиви готики**

Підпорядковане значення готичних елементів у архітектурі України XIV – XV ст.. Розвиток православного храму : Собор Іоанна Богослова у Луцьку та Церква св. Юра у Львові. Архітектурно-декоративна та статуарна пластика. Станкове та монументальне малярство. Іконостас як обов'язковий елемент в інтер'єрі храму. Тема Богородиці. Христос – Пантократор.

## **2.4. Ренесансне сакральне мистецтво на землях України**

Ренесансні пам'ятки сакральної архітектури Львова : стильове розмаїття. Контрреформація в сакральній архітектурі. Католицькі храми XVI – XVII ст. (переваги готичного стилю). Ренесансна статуарна та рельєфна пластика. Тема страждань Христа, цикл метопів на євангельські теми. Ренесансне малярство. Монументальний живопис. Ренесансне почуття прекрасного в іконах Богородиці. П'ятницький іконостас (Сенькович, Пухальський). Успенський іконостас (Сенькович, Петрахович).

## **2.5. Сакральне мистецтво періоду Бароко і Рококо**

Храмове будівництво – найяскравіше втілення українського бароко (Київ, полкові міста, Слобожанщина). Архітектура козацького бароко і дерев'яні церкви. Києво-Печерська лавра. Тип багатоярусної дзвіниці. Хрещатий храм. Пам'ятки архітектури Галичини: собор св.. Юра, Домініканський костел (Львів),

Успенський собор Почаївської лаври. Малярство бароко. Творча діяльність Ю.Шимоновича (Жовква, Львів). Найвидатніші представники іконописного малярства: І.Руткович, Й.Кондзелевич, В.Петрахович.

## **2.6. Сакральне мистецтво класицизму і романтизму, кінця ХІХ-першої третини ХХ ст.**

Храмове здчество. Традиції храмової архітектури в епоху класицизму. Скульптура класицизму і романтизму. Скульптура Галичини. Площа Ринок (1793 р.) Скульптори Гартман і Йоганн Вітвери з Відня, брати Антон та Йоганн Шимзери, Поль Евтель, І. Мартос. Пам'ятники Личаківського цвинтаря. Надгробкова скульптура. Тип класичного надгробка. Класицизм і романтизм у малярстві. Релігійне малярство. Іконостаси, створені Василем Петраховичем з Жовкви для Краснопуццанського монастиря (40-ві роки ХVІІІ ст.) та Лукою Долинським для Юрської церкви у Львові (80-ті роки ХVІІІ ст.). Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (художник Яким Глинський). Завершення класицизму в діяльності львівських художників на межі ХVІІІ – ХІХ ст.: О.Білявський, В.Долинський. Іконографічний тип ікони «Покрова».

Континуальний простір української церкви ХХ ст.. Канонічні структури просторового синтезу в інтер'єрах церков.

## Конспективні матеріали до курсу лекцій

### «Сакральне мистецтво»

#### Вступ

Джерельною базою для вивчення історії сакрального мистецтва є, насамперед, праці В.Верстюка, Д.Дорошенка, Н.Полонської-Василенко, М.Поповича, О.Субтельного, у яких проаналізовано історичні, соціально-економічні та культурно-політичні аспекти, що створили передумови для розвитку сакрального мистецтва. Системне наукове дослідження сакральної архітектури науковцями України розпочалося на межі ХІХ – ХХ століть. Серед них Д.Антонович, Г.Павлуцький, В.Щербаківський, М.Драган, В.Залозецький, В.Січинський. Питання генезису просторово-планувальної структури та стилю церковної архітектури ґрунтовно досліджене у працях Г.Логвина, І.Могитича, П.Юрченка.

Значний фактологічний матеріал зібрали й опрацювали сучасні науковці В.Вечерський, Л.Прибега, В.Слободян. Сакральну архітектуру як синтезувальний феномен досліджували Ю.Асєєв, Д.Крвавич, Г.Логвин, В.Тимофієнко, В.Ясієвич. Слід виокремити праці авторів, які проаналізували ідею храму, дослідили храмову теологію і філософію ікони : П.Флоренський, А.Корбен, М.Гайдеггер, Т.Буркгардт, Ш.Шукуров. Важливий внесок у дослідження ікони з позицій іконографії, іконології та семантики зробили М.Попович, О.Потебня, О.Шевченко, Д.Степовик, Я.Креховецький, В.Овсійчук, Д.Крвавич, С.Аверінцев, В.Бичков, О.Лосєв.

Тому для самостійної роботи студентам, що вивчають сакральне мистецтво, рекомендуємо такі найважливіші праці науковців:

Аверинцев С. Связь времен / С.Аверинцев. – Киев: Дух и Литера, 2005. – 448 с.

Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В.Бычков. – Москва: Искусство, 1997. – 384 с.



- Вечерський В. Українські дерев'яні храми / В.Вечерський. – Київ: Наш час, 2007. – 288 с.
- Іванчо І. Ікона і літургія / І.Іванчо. – Львів: Свічадо, 2009. – 500 с.
- Історія української архітектури / Ю.Асєєв, В.Вечерський, ОюГодованюк та ін.. [за ред. В.Тимофієнка]. – Київ: Техніка, 2003. – 469 с.
- Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я.Креховецький. – Львів: Свічадо, 2000. – 184 с.
- Лєпахін В. Ікона та іронічність / В.Лєпахін. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
- Овсїйчук В. Оповідь про ікону /В.Овсїйчук, Д.Крвавич. – Львів, Інститут народознавства НАН України, 2000. – 394 с.
- Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – Київ: АртЕк, 1998. – 728 с.
- Прибега Л. Дерев'яні храми Українських Карпат / Л. Прибега. – Київ: Техніка, 2007. – 168 с.
- Степовик Д. Іконологія й іконографія /Д.Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 312 с.
- Флоренський П. Иконостас. Избранные труды по искусству / П.Флоренский. – С.-Петербург: Мифрил, Русская книга, 1993. – 365 с.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения / М.Хайдеггер. – Москва: Академический проект, 2008. – 447 с.
- Шукуров Ш. Образ храма / Ш. Шукуров. – Москва: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.

## Розділ 1. Сакральне як феномен культури

### Тема 1. Поняття сакрального мистецтва

1. Сакральне у співвідношенні з профанним. Символічність сакрального мистецтва.
2. Сакральні символи. Сакральна геометрія.
3. Сакральна архітектура храмів. Типи, функції, різновиди храмів.
4. Сакральне мистецтво України : загальна характеристика.

**Мета:** осмислити сакральне-священне, яке має відношення до Божественного, релігійного, небесного як акциденцію нашого сприйняття світу і нашого психологічного устрою, що укорінюється в культурі.

**Основні терміни і поняття:** сакральне, сакральні символи, українське сакральне мистецтво.

**Сакральне** (лат. *sacrum*) – священний предмет, священний обряд, таїнство, містерія. Сенс сакрального розкривається у співвідношенні з профанним. Сакральне – священне, присвячене богам – в широкому сенсі все, що має відношення до Божественного, релігійного, небесного, потойбічного, ірраціонального, містичного, відмінне від буденних речей, понять, явищ. Сакральне – те, що має магічний зміст, який звучить як заклинання. Сакральні об'єкти мають не тільки матеріальний вимір, але й духовний, пов'язаний з вищим світом. Термін уведений Мірча Еліаде.

**Сакральне мистецтво** – мистецтво, пов'язане з вірою в Бога, релігійними обрядами, релігійним життям, символізмом божественної сили. Сакральне мистецтво є мистецтвом символічним. Вся ідеологія, культура, література, літургія християнства та інших релігій за своєю суттю символічні.

**Сакральні символи.** Ще в III ст. Климент Олександрійський, один зі Святих Отців церкви, радив приховувати зображення під символами, на той час такими як *риба, пальма, голуб, змія, дракон*, і тим самим приховану ідею уберігати від зневаги ворогами.

*Хрест* – найдавніший символ вічності, сонця, безсмертя, страждання, а в християнстві символ віри, – використовувався уже в I ст., про що згадує римський історик Светоній. Однак віра християн в силу хреста розповсюдилась лише в період імператора Костянтина, якому, за легендою, з'явився ангел з хрестом в руках. Але Розп'яття довго не приживалось, бо християни ще до V ст. не зображували розп'ятого Христа через ганебність кари. Така смерть вважалась негідною вільної людини. Після скасування цієї кари імператором Костянтином у IV ст. минуло ще кілька поколінь, щоб забувся її ганебний смисл. За переказами Хрест Мук Господніх був виготовлений з чотирьох порід дерев: кедра, кипариса, оливи і пальми, що символізувало чотири частини світу. Хрест залишався найсвятішим знаком під час іконоборства у Візантії (726 – 843 рр.), коли були заборонені фігуративно-сюжетні зображення.

Чимало птахів наділялося символічними значеннями, До них, передовсім, належить голуб. *Голуб* – найдавніший християнський символ, який мав багато значень: істини, невинності, чистоти, смиренності, заспокоєння, Христа. Голуб був символом Святого Духа, а також єдності Церкви, добрих християн, поєднання з Богом, Боже милосердя, церковну спільноту, небесний рай та небесну чистоту. Голуб з маслиною гілкою в дзьобові символізував мир, бо саме так було повідомлено Ноеві про спадання вод Потопу та про мир між Богом і людьми. У християнському мистецтві голуб означає вічність, безсмертя духа, Благовіщення, Святий Дух (в сцені Богоявлення).

*Качка* – зимовий птах – символ смерті.

*Орел* – символ небес, посланець небес, сила й небесна справедливість, швидкість відродження й воскресіння у Хресті, а також символ піднесення душі до Бога і прагнення до вічних осель, день Суду і вознесіння.

*Пелікан* – символ вічною життя.

*Півень* – символом Сонця, світла, світу, який закликав до правдивого життя, до світла й християнського повернення Господа з пекла, і тим самим знаменує перемогу над гріхом і смертю на Страшному Суді.

*Вівця* – невинність, чистота, непорочність. В Новому Завіті – це Христос – покутник, атрибут Івана Хрестителя, апостолів, учнів Христа, добрих дітей. Овеча отара – це християни, стадо Доброго Пастиря, парафіяни, що підлягають духовній опіці. Вівця – душа праведника.

*Виноградна лоза* – символ Євхаристії, символ Христа, його крові, пролитої за відкупку людства від гріхів. Виноградне гроно з хлібом – символ Євхаристії.

*Маслинова гілка* – символ миру і надії, вона часто зображена у ранньохристиянських малюнках.

Кількість символів, сцен і поодиноких образів, які мали прихований зміст, зростала з часом, особливо у XVIII – XX ст., що пов'язано зі станом церкви та її завданнями. На відміну від прозорої ясності й простуваної асоціативності образів і сцен перших катакомбних зображень символіка останніх століть змістовно поглибилась і ускладнилась.

**Сакральне мистецтво України.** Церква впродовж багатьох віків була для українського народу тим об'єктом, в який вкладали найкращі досягнення українського творчого генія. Це стосувалося й архітектурного образу, і внутрішнього оздоблення церковного мистецтва. Зароджене у формах стилістики візантизму, засвоївши протягом віків стильові течії європейського мистецтва, українське церковне мистецтво завжди прагнуло власної національної самоідентифікації, інтерпретуючи усталені канони, типи, сюжети через призму національного світосприйняття.

Сучасне українське сакральне мистецтво перебуває у стані активного розвитку. Цим завдячуємо двом навчальним установам, що готують фахівців у цій галузі – Кафедрі Сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, заснованій у 1995 році професором Романом Василюком та Класу храмового малярства Миколи Стороженка при Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. Викладачами, студентами та випускниками цих шкіл оздоблено поліхромією десятки храмів в Україні та закордоном, написано сотні ікон, створено численні іконописні об'єднання, зокрема й Українську спілку іконописців, регулярно організовуються виставки

та міжнародні пленери, проводиться активна наукова робота по вивченню та збереженню сакральної спадщини.



**Сакральна геометрія** – сукупність релігійних або міфологічних уявлень про форми і простір світу, його гармонію, впорядкованість, пропорційність, про геометрію форм, що лежать в основі життя. Сакральна геометрія – результат містичного досвіду. Сакральна геометрія застосовується в усіх світових релігіях, у музиці, мистецтві, в архітектурі храмів, в живописі та іконографії як божественна пропорційність, в геометричній інтерпретації космосу – як форма впорядкованості Всесвіту на протиположності Хаосу.

Найдавніша сакральна геометрична фігура це **анкх** ☩ (анк, анх) – символ життя в Стародавньому Єгипті. У ньому міститься дві фігури: *хрест* як символ життя і *коло* як символ вічності (див. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хрест> ). Все разом розуміється як безсмертя або «майбутнє життя». Іноді цю форму представляють як сонце, що сходить, як єдність протилежностей, як чоловіче і жіноче начало. Анх представляють і як магичний символ мудрості. Його можна знайти в багатьох зображеннях божеств часів єгипетських фараонів. Припускають, що Анх являє собою одну з форм Древа Життя. Овал означає вічність або кругообіг життя, а хрестоподібне розширення розуміється як перехід з нескінченності в простір. Зображення богів теж являють собою геометричні форми, але складніші, оскільки передбачають знання геометрії, математики, врахування пропорцій (Вітрувіанська людина Леонардо да Вінчі).

Сакральна геометрія застосовується в Тантрі для створення **янтр**, які складаються з геометричних фігур (див. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Янтра> ). Кожна з них має певне смислове і священне значення. Наприклад, трикутник вістрям вгору означає вогонь і чоловіче начало, вістрям вниз – воду і жіноче начало. Поєднання цих фігур утворює шестикінецьну зірку ✧ і означає статичну рівновагу або баланс, між Людиною і Богом. Також є зіркою Давида і проекцією МЕР-КА-Б на площину. ⦿ – означає рівновагу статичності і динамічності. Сакральна геометрія янтр символічно зображує енергетичні структури божеств і в той же час є хранителем їх енергії.

Сакральна геометрія **Мандали**, що використовується при медитаціях в буддизмі й індуїзмі, виявляє божественну геометричну інтерпретацію космосу (див. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мандала> ). Важливим сакральним геометричним символом (мандалою) є Колесо Закону (Дхарми), яке традиційно зображують у вигляді колеса з п'ятьма, шістьма або вісьмома спицями. Колесо (Дхарми) символізує закони карми і реінкарнацій – нескінченного і безперервного кругообігу народження, смерті і нового народження людини. Зустрічаються складні просторові мандали у вигляді скульптурної обробки храмів або архітектури самих храмів.

Найдавнішим сакральним символом християнства є геометрична форма хреста: мальтійський хрест, кельтський хрест. Існують численні приклади зображення хреста і кола, які називають «сонячними хрестами».

Іншою важливою фігурою сакральної геометрії християнства вважають зірку. Один з варіантів цієї фігури  можна зустріти в Старому Завіті. Вважається, що цей знак відображений у печатці Соломона, отриманої від батька (зірка Давида). За іншою версією, печатка Соломона, це восьмикінечна зірка, у вигляді пентаграми . Ця сакральна восьмикутна геометрична фігура, яка зображується на одязі священників, на деяких іконах у вигляді духовних відзнак, орденів і амулетів. Сакральна геометрія Зірки Віфлеєму має чотирнадцять променів.

Сакральна геометрія відбивається і в архітектурі храмів. **Храм** – архітектурна споруда, призначена для здійснення богослужінь і релігійних обрядів. Слово «храм» запозичене з церковнослов'янської мови, у якій воно мало значення «будинок, будівля, житло, дім». У зв'язку з тим, що слово «храм» у значенні «дім» вживалося здебільшого у релігійних текстах, воно набуло значення «Божий дім, церква, храм». Значення храму ширше культових функцій, що ним виконуються, і релігійних ідей, які він втілює. У символіці архітектури та декоративного оздоблення храмів розкриваються уявлення про Всесвіт. В середні віки в Європі храми були місцем громадських зборів, урочистих церемоній, мали меморіальний характер. Монументальні будівлі храмів, що

розташовані у вузлових точках міста, мали містобудівне значення й виділялися з-поміж рядової забудови. Типи храмів та історія їх розвитку обумовлені загальним розвитком архітектури й будівельної техніки у різних народів.

Архітектура храмів (святині, християнської церкви, мусульманської мечеті, юдейської синагоги, буддійського храму) історично видозмінювалася відповідно до розвитку зодчества в різних країнах і набувала яскравої національної своєрідності. Різновиди храмів:

- Зала царства – у християн-Свідків Єгови
- Дім молитви – у християн-євангелістів
- Кірха – у лютеран
- Мечеть – у мусульман
- Синагога – в юдеїв
- Церква – у християн

**Використана література:** [9, pdf], [10, с.46-72], [14, www.], [21, djvu], [25, https], [26, https], [27, с. 93-100].

**Контрольні запитання:**

1. Що Вам відомо про сакральне? Що в уявленні людини виявляє собою ця гіпотетична блага сила?
2. Чи можна вважати поняття сакрального (священного) фундаментальною категорією духовної сфери?

## Тема 2. Іконографія

1. Іконографія як історична дисципліна
2. Іконографія як мистецька дисципліна: іконопис. Іконоборство та його подолання.
3. Іконографічні типи: Пантократор, Спас Нерукотворний, іконографія Богородиці, іконографія християнських свят. Центри розвитку іконографії.
4. Історія розвитку християнської іконографії : загальна характеристика

**Мета:** осмислити місце іконографії (та іконопису) в образотворчій культурі та в художній християнській культурі.

**Основні терміни і поняття:** іконографія, іконопис, іконографічні типи, іконографія християнських свят, українська ікона.

**Іконографія** – це:

1. спеціальна історична дисципліна, допоміжна наука у вивченні історії;
2. мистецька дисципліна церковного спрямування, яка досліджує ікони (іконопис).

Іконографія досліджує виконані живописними, скульптурними або графічними засобами зображення осіб, подій, місцевостей. Предметом дослідження іконографії є особливий тип джерел, в яких інформація зафіксована у вигляді зображень. Об'єктом дослідження іконографії виступають твори живопису, графіки, іконотворчості, скульптури, прикладного малярства тощо. Вивчає наскельні малюнки, петрогліфи, мініатюри, гравюри, ілюстрації, картини, портрети на папері та полотні, в емалі, ікони, фрески тощо. Іконографія досліджує зображення, історію їх появи, виникнення стилів малярства у різні історичні епохи, техніку виконання, встановлює авторську приналежність творів, форми фіксації зорової інформації та методику її інтерпретації. Іконографія розробляє теорії, прийоми та методи для визначення достовірності творів, здійснює їхнє датування, встановлює адекватність відображення дійсності та



автентичність подій у наявних мистецьких творах з метою використання отриманих сукупних даних в історичних дослідженнях.

Предметна область іконографії – розвиток духовної культури, світогляду, обрядів, смаків людини у певний хронологічний період розвитку цивілізації, адекватність взаємозв'язків малярського мистецтва із загальним цивілізаційним поступом. Іконографія тісно пов'язана з дослідженнями інших спеціальних історичних дисциплін – біографістикою, геральдиком, генеалогією, вексилологією, уніформознавством, кінодокументознавством, фотодокументознавством, а також з соціальною психологією, мистецтвознавством тощо. Іконографія в образотворчій культурі є схемою зображення будь-яких персонажів чи сюжетних сцен; в художній християнській культурі є системою установлених правил зображення основних персонажів та подій біблійної історії.

**Іконопис** – мистецтво писання ікон, вид живопису, що має культове призначення. Іконописання, особливо розвинене у православній традиції, поширене і популярне в Україні, Росії, Румунії, Греції, Сербії, Грузії та інших східно-європейських та близько-східних країнах. Іконопис, який створювався святими духовидцями, є носієм високих духовних цінностей. У православній культурі іконі належить значне місце, де вона ніколи не мислилася лише як твір мистецтва. Ікона, перш за все, віронавчальний текст, який покликаний допомогти пізнанню істини. Ікона є своєрідним вікном у духовний світ, тому вона має особливу мову, де кожен знак – символ (І. К. Язикова). За допомогою знаково-символічної системи ікона передає інформацію подібно письмовому тексту, мову якого необхідно знати, щоб сприйняти, зрозуміти й пережити її духовний сенс. Мета ікони – спрямувати всі наші почуття, розум і всю людську природу до її істинної мети – на шлях перетворення.

Історія іконографії починається з III – IV ст., із зображень в катакомбах (некрополях) – підземних кладовищах Італії, Північної Африки й Сирії (Палестини). Кілометри катакомб недостатньо вивчені, проте саме завдяки своєму розташуванню вони збереглися до сьогоднішніх днів.

Поступово складаються окремі християнські символічні зображення: Воскресіння Лазаря (Христос, що вказує рукою на Лазаря, який виходить із печери в посмертній плащаниці – наприклад, зображення в катакомбах Прісцилли); народження Христа (Богоматір із Христом на руках та чоловіча фігура, що вказує на зірку в небі – зображення в капличці в катакомбах Прісцилли, IV ст.); Христос рятує Петра, що йде по воді (Сирія, II ст.). Ранні християнські зображення не були досконалыми за технікою, носили символічний характер – цей характер зображення став традиційним при подальшому розвитку іконографії.

Процес усталення іконографії відбувався упродовж VI – VII століть. Головну роль відігравала Візантія. Постановами Вселенських соборів, які відбувалися на її території, були визначені правила зображення облич і сюжетів Священного Писання. Особливе значення мали рішення V і VI Вселенських соборів (692 р.), за якими потрібно було замінити абстрактні символи Старого Завіту і перших віків християнства прямою репрезентацією того, що вони відображували. У першу чергу це відносилось до зображення Христа в людській подобі. Згодом, Церква намагалась зробити поклоніння іконам загальнообов'язковим і закріпити за собою монопольне право на нововведення в іконографію. Підтвердженням того служить постанова VII Вселенського собору (787 р.), за якою складати сюжети могли лише отці церкви. Остаточна іконографія сформувалась у Візантії в IX – X ст. після відродження іконошанування. Були визначені загальні правила зображення Бога, Богородиці, святих.

Першим символом, який стали зображувати на прапорах та щитах війська Костянтина – монограма «ХіРо». Костянтину-язичнику наснився сон, в якому Христос наказав йому йти на перемогу з цим символом, після чого він повірив у Христа. Свята Олена, мати Костянтина, споруджує Храм Гробу Господнього на Голгофі та базиліку в Віфлеємі, що стали першими центрами іконографії, проте зображення були втрачені, про них можемо судити лише за фіялами, які привозили паломники з Єрусалима та Віфлеєма.

**Іконоборство та його подолання.** Маніхейці та павліціяни вірили, що вся матерія є негативним явищем, бо її створив лукавий бог, отже, Христос не міг мати фізичного тіла. Імператор Йоан Цімісцез у X ст. депортував маніхейців до Франції. Єпископ Северус на початку VI ст. усунув ікони з храмів. У 726 р. імператор Лев III Ісаврієць під впливом маніхейців і мусульман заборонив іконошанування. На захист іконошанування виступили св. Йоан Дамаскин («В обороні святих ікон») і патріарх Герман («Три листи до єпископів»).

**Іконографічні типи. Пантократор** – домінуюче іконописне зображення, яке розміщується у центральному куполі або найвищій частині апсиди. У німбі зображення грецького напису «Той, що є» (вихід 3:14): «Коли не увіруєте, що Я – Сущий, помрете у ваших гріхах» (Йоан. 8:24). Також зображено перші літери імені «Ісус Христос». Ісус – єврейською – Ягве – спасіння; Христос – грецький переклад євангельського титулу Месія. Правицею Христос благословляє людей. У лівій руці – книга.

#### **Іконографія Богородиці**

- Одигитрія (Провідниця);
- Милування (Елеуса);
- Оранта (Знамення);
- Неопалима купина;

#### **Іконографія церковних свят**

- Благовіщення
- Різдво
- Стрітення Господнє
- Хрещення
- Преображення Господнє
- Воскресіння Лазаря
- В'їзд в Єрусалим
- Тайна вечеря
- Зішестя в пекло
- Вознесіння Ісуса Христа

- Зіслання Святого Духа
- Успіння Богородиці
- Софія – Премудрість Божа;
- Пресвята Трійця
- Страшний суд

### **Центри розвитку іконографії**

**Олександрійська Церква** - поділяється на коптійську й ефіопську. Характерні риси – очі зображуваних осіб збільшені, погляд спрямований на глядача, контур відчутно підкреслено.

**Антіохійська Церква** - має три центри – сирійсько-антіохійську, маронітсько-католицьку (виникла за часів хрестоносців) і маланкарсько-індійську. В іконописі Мелхитської церкви відчутні корені Антіохійської церкви, вплив Візантійської іконографії та арабської орнаментики.

**Вірменська, грузинська Церкви** – характерні урочистий, монументальний стиль іконографії.

**Використана література:** [2, [http](#)], [8, [https](#)], [10,с.37-45], [11, [https](#)], [12, [https](#)], [13, [pdf](#)], [18, [https](#)], [19, [http](#)],[2, [https](#)], [22, [https](#)],[23, [https](#)],[24, [https](#)].

### **Контрольні запитання:**

1. Що є предметною областю іконографії?
2. Якою є мета ікони?
3. Що таке іконоборство та іконошанування?

## Розділ 2. Сакральне мистецтво України

### Тема 3. Витоки християнізації мистецтва

1. Архітектура візантійських міст півдня України (VI – VIII ст.).  
Монументальна архітектура Херсонесу.
2. Феномен іконоборства та іконотворення. Монументальний живопис XI – XII ст. (фрески, мозаїки). Корсунський іконопис (IX – XII ст.).
3. Християнський світогляд і духовність людини. Християнська символіка реальна й умоглядна. Образ святості в культурі Київської Русі.
4. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві. Мандала – основний символ архетипу самості. Семантика 13-ти купольної композиції Софії Київської.

**Мета:** усвідомити семантику стародавнього сакрального мистецтва України та його вплив на християнську художню культуру.

#### **Основні терміни і поняття:**

Монументальна архітектура, образ святості, архетип.

**Монументальність** – якість художнього твору, притаманна монументу. Велич і піднесеність звичайно досягаються співвідношенням великих мас з дрібними деталями, внаслідок чого посилюється враження від масштабності форм, а також засобами симетрії, пропорційності, ритмічності тощо. Осмисленість фізичного простору у виконанні з найміцніших матеріалів виявляє особливе відчуття часу, бажання довговічності. Монументальні твори, особливо архітектурні, перетворюються на пам'ятки минулих культур і водночас на свідків не тільки довговічності, але й тлінності життя своїх творців, швидкоплинності часу. Монументальність полягає не в композиційних засобах, а в перевазі змісту над формою, у виразі значимості ідей, духовності відносно до матеріальної реальності. Дріб'язкове, утилітарне, прагматичне не може претендувати на монументальність. З монументальністю сполучаються види образотворчого мистецтва, які пов'язані з архітектурою або містобудуванням. Передовсім це

монументальна скульптура, монументальний живопис, які вже внаслідок свого розташування у штучному середовищі, що створюється для буття багатьох поколінь, отримують специфічні риси і при застосуванні матеріалів, і з використанням певних засобів виразності, і внаслідок прагнення відобразити загальні устремління епохи, вічні ідеали.

**Образ святості** – зразок, приклад, мрія культури. Тут здійснювалося ідеальне перетворення життя, стверджувався той ясний, чистий та прекрасний світ, що підносився над повсякденністю і визначав ті межі, на які мусила орієнтуватися людина у своєму буденному житті. Агіограф прагнув показати у біографічних рисах моральні парадигми, «шлях для всіх позначений дороговказами героїчного подвижництва небагатьох». Житійна література, за словами В.С.Горського, стверджувала святість як вищий моральний ідеал поведінки, як особливу життєву позицію, через яку чи не найвиразніше реалізується фундаментальне для середньовічної людини розуміння її зв'язку з Богом.

**Архетип софійності, Мандала.** Поняття архетип і Софія-Премудрість відомі ще в античній філософії. Архетип (грец. arche – початок і typos – відбиток, зразок) – уявлення про прототип, первісний взірець. Представники пізньої античної філософії розглядали архетип у значенні прообразу, ідеї. У системі середньовічного богослов'я архетип – це вчення про божественний першообраз.

За гіпотезою К.Юнга, колективне підсвідоме визначають потужні первинні психічні образи – архетипи (буквально – первинні моделі); тобто архетип – первинна психічна структура, що міститься в колективному підсвідомому і становить основу міфології. В аналітичній психології Юнг розглянув архетип як первинні, вроджені психічні структури. Такі первинні схеми-образи фантазії – надбання загальнолюдської символіки. Найважливіший архетип теоретичної концепції Юнга – самість. Розвиток самості – головна мета людського життя; самість об'єднує всі вияви душі. Основний символ архетипу самості – мандала у її численних різновидах: абстрактний круг, німб святого, вікно-розетка тощо. Цілісність «Я», його символічне втілення в завершених фігурах на зразок

мандали, може виявлятися у сновидіннях, фантазіях, міфах, містичному та релігійному досвіді. Архетип самості реалізується за умов інтеграції свідомих і підсвідомих аспектів душі, лише тоді людина досягає гармонійної цілісності (Юнг, 1991). На думку сучасних психологів, досягнення зрілого «Я» потребує наполегливості, інтелектуальності. За К.Юнгом, мандала – універсальний символ, психокосмічна система, яка задає особливий вселенський ритм, об'єднуючи макро- і мікрокосм.

Існують припущення, що ідея мандали та її різноманітні форми незалежно створювались різними релігійними системами і творчими особистостями, передусім художниками. Мандала («коло», «диск», «круглий», «круговий» тощо) – один серед основних сакральних символів міфології буддизму; ритуальний предмет, що втілює символ; вид ритуального дійства (у тому числі жертва). Слово «мандала» зустрічається вже у «Рігведі» в багатьох значеннях («колесо», «орбіта», «шар», «простір», «сукупність», «суспільство», «жертва», вид землі, вид рослин та ін.). Найхарактерніша схема мандали – зовнішнє коло зі вписаним квадратом; в квадрат, у свою чергу, вписане внутрішнє коло, периферія якого окреслена переважно у вигляді восьмипелюсткового лотоса або інших восьми членувань, що сегментують це коло. Квадрат орієнтовано по сторонах світу, пов'язаних із відповідним кольором (північ – зелений, південь – жовтий, захід – червоний, схід – білий, центр – голубий). У центрі внутрішнього кола зображено сакральний об'єкт шанування – божество, його атрибут або символ. Універсальна інтерпретація мандали орієнтована на модель Всесвіту, «мапу космосу». Згідно з космологічною трактовкою мандали, зовнішнє коло означає цілісність Всесвіту, окреслює просторові межі, моделює часову структуру Всесвіту. В зовнішньому колі переважно зображується 12 символічних елементів (нідан), що виражають 12 взаємопов'язаних причин, які зумовлюють і забезпечують безперервність життєвого потоку.

У духовному розвитку Київської Русі архетип софійності світу набув світоглядно-ціннісного і художнього смислу. Дослідники зазначають подвійний смисл архетипу софійності, оскільки з ним асоційована ідея радісного мистецтва,

своєрідного «онтологічного оптимізму», поза якими утруднюється розуміння багатьох явищ культури Київської Русі й подальшого розвитку українського менталітету.

**Використана література:** [1, [http](#)], [5, [https](#)], [6, [https](#)], [10,с.72-111],[15, [http](#)], [16, [https](#)], [17, [https](#)].

**Контрольні запитання:**

1. Як вирішується проблема простору і часу в монументальному мистецтві?
2. Яким є ідеал образу святості як культурного зразка?
3. Які основні символи лежать в основі архетипу софійності?



## Тема 4. Синтез мистецтв у християнській традиції

### (теоретичний та естетичний аспекти)

1. Проблема канону і теорії образу для середньовічного мистецтва й естетичної свідомості християн.
2. Слово і музичний супровід. Візантійський музичний канон. Розвиток церковного музичного мистецтва Русі.
3. Феномен художнього й естетичного. Православна естетика П.Флоренського.
4. Філософія ікони (Й. Волоцький). Християнсько-символічне значення кольору. Теорія зворотної перспективи.

**Мета:** зрозуміти справжню цінність ікони, а саме – не тільки з погляду естетичного сприйняття, але з'ясувати її трансцендентальну сутність.

**Основні терміни і поняття:** канон у сакральному мистецтві, філософія ікони, символіка кольору в сакральному мистецтві, зворотна перспектива.

Для ряду епох і напрямків у мистецтві, де переважав художній символ, а не образ, особливу роль у процесі творчості відігравало **канонічне художнє мислення**, нормативність творчості, канонізація системи зображувально-виразних засобів і принципів. **Канон** став істотною категорією класичної естетики, яка визначає цілий клас явищ в історії мистецтва. Звичайно канон означає систему внутрішніх творчих правил і норм, що панують у мистецтві певного історичного періоду або властиві якомусь художньому напрямку й закріплюють основні структурні й конструктивні закономірності конкретних видів мистецтва.

Канонічність у першу чергу властива стародавньому й середньовічному мистецтву. Розроблена скульптором Поліклетом система ідеальних пропорцій людського тіла стала нормою для античності, для художників Ренесансу й класицизму. Вітрувій застосовував термін «канон» до сукупності правил архітектурної творчості. Цицерон використовував грецьке слово «канон» для

позначення міри стилю ораторського мовлення. У патристиці канonom називалася сукупність текстів Св. Писання, узаконена церковними соборами.

В образотворчому мистецтві східного і європейського Середньовіччя, особливо в культовому, затвердився іконографічний канон. Вироблені в процесі багатомісячної художньої практики головні композиційні схеми й відповідні їм елементи зображення тих або інших персонажів, їхнього одягу, поз, жестів, деталей пейзажу або архітектури вже з IX ст. закріплювалися в якості канонічних і служили зразками для художників країн східно-християнського ареалу до XVII ст. Своїм канонам підкорялася й пісенно-поетична творчість Візантії.

Проблема канону була поставлена на теоретичний рівень в естетичних і мистецтвознавчих дослідженнях тільки в XX ст.; найбільш продуктивно – в роботах П. Флоренського, С. Булгакова, А. Лосева, Ю. Лотмана та ін.

Роль канону в процесі історичного буття мистецтва двоїста. Будучи носієм традицій певного художнього мислення й відповідної художньої практики, канон на структурно-конструктивному рівні виражав естетичний ідеал тієї або іншої епохи, культури, народу, художнього напрямку тощо. У цьому його продуктивна роль в історії культури. Коли ж зі зміною культурно-історичних епох мінялися естетичний ідеал і вся система художнього мислення, канон ставав гальмом у розвитку мистецтва, заважав йому адекватно виражати духовно-практичну ситуацію свого часу. У процесі культурно-історичного розвитку цей канон переборюється новим творчим досвідом. В конкретному творі мистецтва канонічна схема не є носієм власне художнього значення, що виникає на її основі у кожному акті художньої творчості або естетичного сприйняття, процесі становлення художнього образу.

Художньо-естетична значимість канону полягає в тому, що канонічна схема ніби провокує талановитого майстра на конкретне подолання її всередині неї самої. У того ж, хто сприймає твір, канонічна схема збуджує стійкий комплекс традиційної для його часу культурної інформації, а конкретні художньо організовані варіації елементів форми спонукають до поглибленого придивляння

в начебто б знайомий, але завжди в чомусь новий образ, до прагнення проникнути в його сутнісні підстави, до відкриття якихось ще невідомих духовних глибин.

**Філософія ікони.** «Богословська герменевтика ікони» (Кароль Клявза) з позицій методології, трактує ікону як джерело для інтерпретації та історії догми. Автор використовує класичний для західного богослов'я метод богословських місць та інші сугестії Мельхіора Кано, а також використовує досягнення герменевтики Гадамера, Шеню, Барта, Ратцінгера та фон Бальтазара. Категорія ортоіконічності, яку пропонує автор, є проявом богословської турботи про правильність запису догми з допомогою кольору, форми, просторових відношень, мотивів та символів. Її доповнюють елементи методології Сходу, що стосуються іконології. Автор трактує ікону як специфічне місце контакту Бога, котрий сходить у таємниці Воплочення, з людиною, яка через споглядання ікони торкається до надприродного світу.

Ікона є також і предметом естетичного сприйняття, тобто виконує поряд з культовою і художню функцію. Разом з тим абсолютизація мистецької цінності ікони не дозволяє зрозуміти дійсну цінність і зводить розуміння її до тлумачення простої ілюстративності й, відповідно, до ототожнення іконопису з малюванням портретів. Тому як богослови, так і філософи та мистецтвознавці наполягають на необхідності з'ясування в першу чергу так званої трансцендентальної сутності ікони, її високої духовності. Відповідно, іконопис покликаний виконувати такі важливі для культури сучасного суспільства функції як дидактичну та символічну, а в церковному житті і літургійну.

Вивчення ікони, насамперед, здійснюється в контексті її опису та систематизації, тобто іконографії. Осмисленням ікони як духовного явища, чи як духовно-естетичного феномену займається така наукова дисципліна як іконологія. Її представниками були визнані православні мислителі П.Флоренський, Є.Трубецької, С.Булгаков, В.Лосський, Л.Успенський. З поміж них саме П.Флоренському вдалось ґрунтовно виразити сутність ікони, розкрити її ідейний потенціал, осмислити її місце в історико-культурній перспективі

людства, визначити роль та функціональну значущість у духовному кліматі суспільства. З його ім'ям пов'язують і утвердження самостійного статусу і концептуальне оформлення так званої філософії ікони. Значною мірою це пов'язано з тим, що П.Флоренський володів винятковою естетичною та історичною обізнаністю в питаннях іконопису, який вважав найвищим і неперевершеним видом мистецтва. В цьому відношенні надзвичайно корисними є творчі здобутки П.Флоренського в галузі мистецтвознавства та його оригінальна іконологічна концепція, основні положення якої доцільно використовувати у вітчизняній теорії іконопису.

Дослідження П.Флоренським естетичних аспектів іконопису свідчать про такі виразні риси православного бачення ікони як: а) надзвичайність, надмирність ікони, яка досягалась різноманітними мистецькими засобами; б) канонічність культових зображень; в) поліфункціональність, в структурі яких виділяється віроповчальна функція; г) утвердження П.Флоренським унікальності іконопису, його довершеності й переваги над усіма видами мистецтв; виділення релігійного мистецтва, ототожнення з іконописом, а також чітке змістовне відмежування мистецтва іконопису від світського мистецтва.

**Символіка кольору в українському іконописі.** З метою зобразити та відкрити молільнику духовну красу ікони символи та кольори починають відігравати неабияку роль у її творенні. Так, наприклад, у візантійському мистецтві для осягнення божественної краси і вираження божественної енергії, використовувались світлі кольори як відповідники світла. Для кращого вираження божественної енергії найчастіше використовувалось золото, що давало ефект самосвітіння. Ним заповнювали тло, одяг Ісуса Христа тощо. Часто золото замінювали сріблом чи білим кольором. Найважливішими барвами виступали червоний пурпур, що символізував Божественне несотворенне єство (за Псевдо-Діонісієм) та імператорську гідність (згідно із звичаями старожитності та античності), а білий – як символ святості та несотвореного світла. Синій колір як парний до червоного пурпуру – символізував людську природу, дівицтво чи світ ангелів. Така символіка кольорів візантійського

малярства, її багатство палітри та глибокий образний зміст стали основою сакрального вираження в Київській Русі. І хоч українське мистецтво мало візантійське підґрунтя, воно не втратило своєї ідентичності, оскільки із зіткненням двох культур було збережено духовні основи кожної. Таким чином, в сакральному мистецтві Київської Русі були добре відчутні духовні зв'язки з минулим, адже власні давні естетичні цінності присутні у сакральних творах пізніших часів.

В XI ст. у візантійській культурі й культурі Русі використовувались кольори чітко і конкретно визначені за своєю емоційною сутністю. Митці намагались якнайкраще поєднати їх за змістом ікони. Найголовнішим часто виступало не так гармонійне поєднання кольорів, хоч естетичний смак був добре розвиненим, скільки їх поєднання згідно зі змістом.

Характерними особливостями давньоукраїнського іконопису XII ст. стає тональна пригаслість, гармонійне поєднання неясних кольорів та витонченість контуру. В цей час в іконі з'являється також психологічне навантаження образів, під яким розуміється спроба пов'язати божественне з реаліями земного життя, тобто стражданням, болем, радістю тощо. Часто з метою відобразити емоційну напруженість та певний сенсуалізм, українські іконописці, як вище зазначалось, використовували стримані, проте гармонійно поєднувані між собою кольори.

Починаючи з XIV ст. ікона різнилась від попередніх відображенням сюжетних композицій з більшою кількістю дійових осіб та появою архітектурних елементів. Особи найчастіше зображуються в русі, зумовлюючи таким чином емоційну заостреність образів та сюжетних ситуацій. Це, в свою чергу, призвело до ускладнення кольорової гами та виникнення нових кольорових характеристик. І якщо в центральних зображеннях Христа, Богородиці та архангелів строго дотримувались канонів, то багатофігурні сюжети давали більше свободи у використанні кольорів другорядних персонажів, архітектури та елементів природи. Тому такі сцени, названі в іконописі клеймами, є яскравими свідченнями творчості багатьох іконописців

різного часу. Часто в іконі також використовували мову апокрифів, змальовуючи різні явища природи, сутички з тваринами, муки, тиху смерть тощо. Як наслідок, це надавало іконі збагаченого тла.

З приходом ренесансу та бароко, в іконі розпочинається зміна виражальної мови, що рівняється на естетику цих періодів в історії культури. Залишаючись водночас божественним образом, вона стала більш наближеною до земного. Площинне зображення хоч і зберігалось, проте спостерігається особливе звернення до об'ємного моделювання, досягнутого передачею світлотіні. Білим кольором підкреслювались переходи форм блакитного, зеленого кольорів та вохри, оминаючи пурпур та червоний колір. Разом з чорним та білим кольорами, загальноживаним був сірий. Золото використовувалось ще досить часто, однак для вираження лише окремих деталей, наприклад, німбів. Відхід від золота та срібла найперше пов'язаний з виникненням реалістичних вимог в іконі.

Отже, проблема кольору завжди актуальна. Колір служить важливим засобом виразу, дає можливість проникнути в духовну красу ікони, і тим самим, наблизитись до Бога. Через візуальне споглядання ікона в своїх барвах та символах стає місцем зустрічі з Первообразом. Як писав Святий Йоан Дамаскин: «Колір живопису закликає мене до споглядання, і як луг, насолоджуючи зір, непомітно вливає в душу славу Божію».

**Зворотна перспектива.** Полісемантичне слово «перспектива» вживаємо для означення різних понять: наших сподівань у майбутньому, простору, що розгортається перед очима, а також способу зображення на площині об'ємних предметів. Предмети, які розташовані близько, за розмірами повинні бути більшими, а ті, що далі, – меншими. Те, що близько, виписується чітко, у деталях, а далі – загально, предмети й фігури ніби згортаються. Фокус розміщений у дальності, ти «входиш» у зображення і зникаєш у ньому. Відповідно, зворотна перспектива, це коли все навпаки: лінії розходяться вдалину й усе зображене розгортається. Фокус розміщений перед зображенням, і воно, нескінченно велике, «входить» у тебе.

**Перспектива в іконописі.** Саме в такий спосіб пишуть ікони. Те, що ближче до нас (до людей, до світського) – менше, дрібніше, те, що далі (божественне, духовне), – значиміше. Безумовно, у цьому глибокий символізм, який можна трактувати таким чином, що Бог далеко від нас і ми не можемо Його досягнути. Насправді ж, це ми далекі від Бога, проте Він хоче увійти в наше життя. Недарма існує такий вислів, що не ми дивимося на ікону, а ікона дивиться на нас. Але не в цьому відкриття, а в тому, що «уся євангельська етика – це світ зворотної перспективи».

Вплив Святого Письма на людину також можна описати в термінах зворотної перспективи. На відміну від художнього тексту, який уводить читача в себе, у свій світ, примушує забути про свою життєву ситуацію і навіть свої обов'язки й повністю розчинитися в просторі твору, священний текст проникає в наше життя й приводить нас до розуміння, що те, про що говориться в Євангелії, життєво необхідно нам у нашому повсякденному житті. Біблія не закликає нас жити тривогами, болем і радощами її персонажів. Але головне, чого вимагає від нас текст Писання, – це зрозуміти, що те, що відбувалося там і тоді, стосується мене і зараз.

**Використана література:** [7,с.5-18], [10, с.112-140], [19, [http](#)], [21, [http](#)], [32].

**Контрольні запитання:**

1. Що таке лице? Як лице стає ликом?
2. Якою є символіка української ікони?

## **Тема 5. Сакральне мистецтво XIV – першої половини XVI ст.**

### **Мотиви готики**

1. Підпорядковане значення готичних елементів у архітектурі України XIV – XV ст.. Розвиток православного храму : Собор Іоанна Богослова у Луцьку та Церква св. Юра у Львові.
2. Архітектурно-декоративна та статуарна пластика.
3. Станкове та монументальне малярство. Іконостас як обов'язковий елемент в інтер'єрі храму. Тема Богородиці. Христос – Пантократор.

**Мета:** з'ясувати композиційні особливості готичної сакральної архітектури та функції іконостасу як обов'язкового елемента в інтер'єрі храму.

**Основні терміни і поняття:** темплон, «тябло», додекаотрон, намісний ряд празників, ряд Моління, пророчий ряд, завершення іконостасу.

**Готична архітектура.** Готичний стиль (від італ. *gotico*, буквально – готський, від назви німецького племені) – художній стиль, що став завершальним етапом у розвитку середньовічного мистецтва країн Західної, Центральної і частково Східної Європи (між серединою XII і XV – XVI ст.). Термін «готика» введений в епоху Відродження як зневажливе позначення всього середньовічного мистецтва, що вважалося «варварським». З початку XIX ст., коли для мистецтва X – XII ст. був прийнятий термін «романський стиль», були обмежені хронологічні рамки готики : у ній виділили ранню, зрілу (високу) і пізню фази. Готика розвивалася в країнах, де панувала католицька церква, і під її егідою феодально-церковні основи зберігалися в ідеології і культурі епохи готики. Готичне мистецтво залишалося переважно культовим за призначенням і релігійним за тематикою: воно було співвіднесено з вічністю, з «вищими» ірраціональними силами. Для готики характерний символіко-алегоричний тип мислення й умовність художньої мови. Від романського стилю готика успадкувала верховенство архітектури в системі мистецтв і традиційні типи будинків. Особливе місце в мистецтві готики посідав собор – вищий зразок



синтезу архітектури, скульптури і живопису (вітражів). Непорівнянні з людиною простір собору, вертикалізм його веж і зводів, підпорядкування скульптури динамічним архітектурним ритмам, багатобарвне саяво вітражів робили сильний емоційний вплив на віруючих.

Готика зародилася в Північній Франції (Іль-де-Франс) у середині XII ст. і досягла розквіту в першій половині XIII ст. Кам'яні готичні собори одержали у Франції свою класичну форму. Як правило, це 3 – 5-нефні васильки з поперечним нефом – трансептом і напівкруговим обходом хору («діамбулаторієм»), до якого примикають радіальні капели («вінець капел»)  
\*(НЕФ – це витягнуте у довжину приміщення (або частина приміщення), відокремлене рядом колон чи стовпів.)\*. Їх високий і просторий інтер'єр осяяний кольоровим мерехтінням вітражів. Враження нестримного руху вгору і до вітваря створюється рядами струнких стовпів, могутнім злетом гострих стрілчастих арок, прискореним ритмом аркад верхньої галереї (трифорія). Завдяки контрастові високого головного і напівтемних бічних нефів виникає мальовниче багатство аспектів, відчуття безмежності простору. Конструктивна основа собору – каркас зі стовпів (у зрілій готиці – пучка колон) і стрілчастих арок, що спираються на них. Структура будинку складається з прямокутних осередків (травей), обмежених 4 стовпами і 4 арками, що разом з арками-нервюрами утворюють ост хрестового зводу, заповненого полегшеними невеликими зводами – розпалубками. Бічний розпір зводу головного нефа передається за допомогою опорних арок (аркбутанів) на зовнішні стовпи – контрфорси. Звільнені від навантаження стіни в проміжках між стовпами прорізаються арковими вікнами. Нейтралізація розпору зводу за рахунок винесення назовні основних конструктивних елементів дозволила створити відчуття легкості і просторової волі інтер'єру. Двобаштові західні фасади французьких соборів з трьома «перспективними» порталами і візерунковим круглим вікном («трояндою») у центрі сполучають устремління вгору з ясною урівноваженістю членувань. На фасадах варіюються стрілчасті арки і багаті архітектурно-пластичні і декоративні деталі – візерункові вимперги, фіали, краби

та ін. Статуї на консолях перед колонками порталів і в їх верхній арковій галереї, рельєфи на цоколях і в тимпанах порталів, а також на капітелях колон утворюють цільну сюжетну систему, до якої входять персонажі й епізоди Священного писання, алегоричні образи. Кращі здобутки готичної пластики – статуї фасадів соборів у Шартрі, Реймсі, Амьєні, Страсбурі перейняті одухотвореною красою, щирістю і шляхетністю почуттів. Декор ритмічно організований і строго підлеглий архітектурним членуванням фасаду, що обумовило струнку тектоніку і пропорції статуй, урочистість поз і жестів. Інші частини храмів також прикрашені рельєфами, статуями, рослинним орнаментом, зображеннями фантастичних тварин; характерна наявність у декорі світських мотивів (сцени праці ремісників і селян, гротескні і сатиричні зображення). Різноманітна і тематика вітражів, у гамі яких переважали червоні, сині і жовті тони.

**Статуарна пластика.** Готику в світовому контексті архітектурної логіки зведення кам'яної споруди можна зіставити лише з архітектурою давнього Єгипту. В готичній архітектурі домінують геометрія та рисунок, досконало вирішені проблеми синтезу мистецтв, гармонії пропорцій і краси споруди. Якщо у візантійській архітектурі декоративно-монументальні види мистецтва зосереджувались на декоруванні інтер'єрів храму, то у готиці інтер'єр ґрунтувався на зіставленні архітектурних форм; пластичні мистецтва, зокрема скульптура, винесені на зовнішні стіни храмів та інших будівель.

Стиль готики поширився у XIII – XV ст. на теренах Русі, де серед віруючих паралельно із традиційним православ'ям існував католицизм. Відповідно набула розвитку й сакральна скульптура, яка поступово з'являється і в православних храмах. У регіонах, де православ'я склалося як єдина релігійна конфесія (Київ, Кам'янець-Подільський, Крим), сакральна скульптура розвивалися в стильових традиціях візантійського іконопису. Переважно використовувалися традиційні іконографічні мотиви. їм були властиві духовність, величавість, своєрідний монументалізм стильового вирішення,

незважаючи на невеликий формат творів. Скульптурі того часу властиві такі самі стильові трансформації, що й іншим видам образотворчого мистецтва.

Готичні форми XII ст. з'явилися у Галичі. Про будівництво Галича, який зазнав нищівної руйнації від татаро-монголів, свідчать лише рідкісні збережені фрагменти. Йдеться про рельєф – зображення дракона із Успенської церкви XIII ст. у Галичі. Готичний стиль поширився на оборонно-замкове, міське адміністративне (ратуші) та житлове будівництво. Поступово формувалися міські готичні комплекси (Львів, Дрогобич, Самбір, Белз, Добромиль, Мукачеве, Ужгород та ін.). Збережені пам'ятки готичної скульптури були вилучені з архітектурного контексту, існуючи як окремі експонати станкового (переносного) характеру або фрагменти декору архітектурних споруд. Найдавнішими скульптурами Галичини періоду польського володіння слід вважати два алебастри – зображення Богоматері з дитиною і страждаючого Христа. Обидві скульптури мають додаткові сюжетні рельєфні зображення на постаментах. Перша із них – так звана Яцкова Мадонна. Виконані обидві скульптури із матеріалу, який належить до геологічних шарів під назвою «руський мармур» із місцевості поблизу с. Журавки на Львівщині. Статуетка Яцкової Мадонни складна за сакральною символікою. Це фронтальна, укоронована і пишно драпірована постать Богородиці, яка тримає на лівій руці маленького Ісуса в короні (у його руці – царське яблуко), правою рукою вона підтримує ніби оперте об неї розп'яття, де Христос розп'ятий на «Дереві Життя». Фігуру Христа зверху до низу обвиває змія. На голову змія на постаменті наступає ногою Богородиця. Внизу на постаменті – кінна постать св. Георгія, який списом пронизує змія. Перед св. Георгієм навколішки у молитовній позі – Яцкова Мадонна.

Цікаві готичні скульптури знаходяться в колекції Львівської галереї мистецтв. Галерею мистецтв започаткувала переважно колекція сім'ї графів Любомирських, котрі заповіли її Львову. Предмети їхньої збірки, які потрапили до музею, зібрані виключно на теренах Галичини. Фундаментальну стильову готичну композицію тут становить достатньо велика за розміром (700 x 780)

плоскорізьба у камені-вапняку – «Благовіщення» XV ст. Це одна із поширених у Середньовіччі тем, яка фіксує божественне начало Богочоловіка Ісуса Христа. Художній твір має високий мистецький і технічний рівень виконання. Для твору використано сірий, твердий (так званий густий) вапняк, тобто вапняк із нижніх шарів породи, що дало змогу різьбярєві досягти значної деталізації і технічної досконалості. Зображено дві особи – Богородиця й Архангел Гавриїл. Постаті виділені рельєфом і вирізняються винятково старанним виконанням рисунку і пластики. Архітектурне тло вирішене переважно у вертикальних лініях, що асоціюється з архітектурним готичним середовищем. На цьому тлі тонкий грайливий рисунок двох постатей сприймається особливо граціозно завдяки традиційно витонченим рухам, тонкій пластиці паперово-ломаних, сухуватих і м'яких тканин одягу, що розвіваються внизу під легким подувом вітру. Інший твір також великого формату, де плоскорізьба виконана у закарпатському кристалічному мармурі, втілює сюжет «В'їзд до Єрусалима». Багатофігурна композиція (110 x 540) зображає Христа верхи на віслюкові. Випереджуючи натовп із учнів та міського люду, він в'їжджає у міську браму Єрусалима, збудовану в готичному стилі. Справа біля брами – дві постаті. Одна з мішком у лівій руці, очевидно, зображає апостола Іуду Іскаріота, чим передбачає розвиток подій, що відбудуться зі Спасителем, якого тепер вітають із криком «Осанна», а потім кричатимуть – «Розіпни».

**Станковий живопис** – рід малярства, твори якого мають самостійне значення і сприймаються незалежно від оточення. Буквально – живопис, створений на станку (мольберті). Станковий живопис – найбагатший жанрами і стилями вид образотворчого мистецтва. Твір станкового живопису – картина – створюється на нестационарній (на відміну від монументального живопису) і не утилітарній (на відміну від декоративного живопису) основі (полотні, картоні, дощі, папері, шовку тощо) і передбачає самостійне і не обумовлене оточенням сприйняття. Основні матеріали станкового живопису – олійні, темперні і акварельні фарби, гуаш, пастель, акрил.

Станкове малярство України XV – XVI ст. – це зразки темперової техніки (Національний Музей у Львові). Цей іконопис має свої особливості: невелика кількість барв (охра, цинобра, зелена, біла, чорна), доволі сміливий рисунок, стрункі, гострі, легкі рухи, лагідний вираз обличчя. Не зважаючи на різні приписи візантійського малярства, в українському станковому малярстві XV – XVI ст. постаті поступово звільняються від візантійської умовності, нерухомості, урочистості; обличчя набирають індивідуального виразу й життя.

**Іконостас** (іконостав, грец. – образ і місце) – стіна з ікон у храмі східного (візантійського) обряду, яка відокремлює вівтар від центральної частини. Має «царські» та двоє бічних «дияконських» дверей (воріт). Іконостас стоїть на підвищенні – солеї, за «царськими» воротами має завісу. Символізує межу між небом і землею, оскільки вівтарна частина вважається пам'яткою Христу, конха – небосхилом, амвон – каменем перед гробницею Ісуса.

Початок формування іконостасу у нинішньому його розумінні відноситься до XI століття. Саме тоді вівтарна перегородка, що являла собою лише ряд колон, які акцентували увагу на вівтарі, стала завішуватись суцільною завісою після перенесення туди Святих Дарів (друга половина XI ст.)

Відображаючи ідею Небесного граду, загальна композиція іконостасу визначалася габаритами самого храму, розмірами ікон, їх взаємним розташуванням та кольоровою гамою. В іконостасі влаштовувалося три входи: північний, південний і центральний – Царські врата, головним сюжетом яких було зображення чотирьох євангелістів і сцени Благовіщення.

Ряди ікон, або *чини*, розташовуються на тяблах у певній послідовності:

- 1-й ярус з Царськими вратами, це – *місцевий чин*, у якому знаходяться зображення Господа і Богоматері, ікони святих, яким присвячено храм, а також самі шановні у даній місцевості (місцеві).
- Над ним розташований вузький – *малий святковий чин*.
- Вище знаходиться *Деїсусний чин* – головна частина іконостасу, де в центрі зображено Спасителя, а зліва і справа розміщуються ікони Богоматері, Іоанна Хрестителя і апостолів.

- Наступний ярус – *Святковий чин* із показом дванадцяти найголовніших свят православної церкви, а саме: Хрещення, Вшестя, Благовіщення, Вхід Господа в Єрусалим, Вознесіння Господнє, Преображення Господнє, Успіння, Різдво Пресвятої Богородиці, Здвиження Животворящого Хреста Господня, Покров Пресвятої Богородиці, Введення до Храму Пресвятої Богородиці, Різдво Христове.
- Ще вище – *Пророцький чин*, у якому представлені лики пророків по боках від ікони Богоматері з Дитиною.
- Верхній ярус – *Прабатьківський чин*, що складається з батьків і патріархів Церкви із зображенням Бога Отця в центрі.

Вся композиція увінчана зображенням хреста. Загалом розвиток композицій іконостасу збігався зі стильовим розвитком мистецтва.

**Використана література:** [4, [http](#)],[5, [https](#)], [10, с.112-140], [14, [http](#)], [15, [http](#)], [16, [https](#)]

**Контрольні запитання:**

1. Якою є структура найдавніших українських іконостасів?
2. Яким є візантійський іконостас?
3. Якою є роль різьби в іконостасі?

## **Тема 6. Ренесансне сакральне мистецтво на землях України**

1. Ренесансні пам'ятки сакральної архітектури Львова: стильове розмаїття. Контрреформація в сакральній архітектурі. Католицькі храми XVI – XVII ст. (переваги готичного стилю).
2. Ренесансна статуарна та рельєфна пластика. Тема страждань Христа, цикл метопів на євангельські теми.
3. Ренесансне малярство. Монументальний живопис. Ренесансне почуття прекрасного в іконах Богородиці. П'ятницький іконостас (Сенькович, Пухальський). Успенський іконостас (Сенькович, Петрахович).

**Мета:** з'ясувати національні особливості ренесансної сакральної архітектури, статуарної та рельєфної пластики, живопису (іконопису).

**Основні терміни і поняття:** центри українського Ренесансу, майстри львівської школи малярства, ренесансна сакральна архітектура та скульптура, ренесансний іконопис та портретний живопис.

**Сакральна архітектура Ренесансу.** Вплив містобудівної та архітектурної практики європейського Відродження позначився на українських землях вже на початку XVI ст. Кращі умови для цього були в західноукраїнських землях, де відбудовуються старі та закладаються нові міста, основою яких часто були магнатські фортеці, такі як Броди, Жовква, Бережани, Меджибож, Тернопіль та ін. Регулярне планування відповідно до ренесансних вимог характерне насамперед для Львова і Кам'янця-Подільського. У плані кожне місто мало вигляд прямокутника, поділеного на частини – місця проживання основних громад – руської, польської, вірменської. У центрі кожної частини – ринкова площа, від якої паралельно розходяться вулиці, у центрі міста – велика площа з ратушею. У Львові основні в'їзні брами сполучилися широкими магістралями, що було одним з найпрогресивніших прикладів у тогочасному європейському містобудуванні.

Ренесансна архітектура Львова була започаткована у першій половині XVI ст. У резиденції львівських архієпископів Григорій Сяноцький заклав перший на теренах Руського воєводства гуманістичний гурток, звідки поширювались ідеї Відродження. На сьогодні комплекс ренесансних будівель Середмістя Львова є унікальним явищем не лише української архітектури, але й європейської. Стан їхнього збереження значною мірою сприяв занесенню Середмістя до списку Світової спадщини ЮНЕСКО. У місті збережено значну кількість сакральних ренесансних будівель, кількість яких перевищує аналогічні споруди на теренах України. Петро Італієць також започаткував ренесансне сакральне будівництво, звівши третю будівлю Успенської церкви (1547 – 1559) – першої на теренах України. Після неї було зведено монастир бенедиктинок, монастир кларисок, вівтарну частину костелу домініканок, вірменську Церкву Св. Хреста, шпиталь святого Лазаря, каплицю Кампіанів, каплицю Боїмів, каплицю Трьох Святителів, синагогу «Золота Роза». Наприкінці епохи ренесансного будівництва у місті було зведено дві споруди, що не мають аналогів в Україні – четверту будівлю Успенської церкви з вежею Корнякта і монастир бернардинців. При пізніших перебудовах з храмів було усунено більшість ренесансних вівтарів, елементів декору. На сьогодні фрагменти ренесансного декору можна побачити у каплиць Кампіан, Боїмів Латинського собору, декількох вцілілих вівтарях.

Практика планування львівського середмістя була втілена у створенні центру в м. Жовква архітектором Павлом Щасливим, вихідцем з Північної Італії. Незважаючи на всі перебудови й руйнування, і сьогодні окремі площі і вулиці Львова, Жовкви, Кам'янця, Бродів залишають неповторне враження від куточків Ренесансу.

З глибоким розумінням засад ренесансного мистецтва були оновлені у другій половині XVI ст. форми середньовічного замку в м. Острозі, що перетворився на справжній ренесансний центр у Східній Європі і заслужено називався «волинськими Афінами». Найкращі споруди замку – Кругла Башта і Луцька брама без перебільшення належать до визначних споруд Європи доби Відродження.



Одночасно з острозьким перебудовується замок у Кам'янці-Подільському. Тут впроваджений новий тип фортифікації – бастіонна система, що включала в себе численні башти, бастіони, складні шлюзові споруди. Усі вони виконують не лише утилітарну, а й певну естетичну функцію. Споруди прикрашені кам'яною різьбою в ренесансному стилі, чорно-білими орнаментами в техніці сграфіто (спосіб декоративного оздоблення стін споруд шляхом продряпування певного малюнка по верхньому тонкому шару штукатурки до нижнього шару, що має інший колір), аркатурними фризами (ряд невеликих арок, що прикрашають стіни) тощо.

На 70 – 90-ті роки XVI ст. припадає найбільший розквіт громадянського та культового будівництва в ренесансному стилі у Львові. Створюється ансамбль будинків на площі Ринок, перлиною якого вважається «Чорна кам'яниця» (1588 – 1589, архітектор П. Римлянин та ін.), Успенська церква (архітектори П. Римлянин, А. Прихильний), вежа Корнякта архітектор П. Барбон), каплиця Трьох Святителів (архітектор П. Красовський).

З архітектурою був пов'язаний розвиток українського кам'яного різьблення. Найхарактернішим прикладом гармонійного поєднання архітектури, скульптури, орнаментів з каменю, де сполучаються ренесансні та українські народні мотиви, є львівські усипальниці – каплиця Кампіанів та каплиця Боїмів (обидві – початок XVII ст., архітектори і скульптори П. Римлянин, А. Бемер, Г. Горст та ін.).

Надгробний пам'ятник в усипальниці королів, магнатів, багатих городян стає одним з характерних зразків реалістичної ренесансної скульптури як в Італії, так згодом і в Україні. З XVI ст. було вироблено навіть певну систему такого монумента, що складався з скульптурного зображення померлого, який ніби спочиває, лежачи на саркофазі, обрамленому вибагливими архітектурно-орнаментальними композиціями. До кращих зразків такої скульптури належать надгробки князів Синявських з церкви-усипальниці м. Бережани (70 – 80-ті роки XVI ст., скульптор Й. Пфістер та Г. Горст), князя К.Острозького (1579), що знаходився в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. У надгробку Ганни

Синявської з Бережан органічно злилися традиції українського національного мистецтва з новими ренесансними принципами. Образ цієї жінки, яка померла в молодому віці від пологів, зворушує гармонією фізичних і духовних якостей, грацією форм, декоративним ритмом трактування одягу, що ніби почерпнутий із джерел іконописного мистецтва.

У другій половині XVI ст. ренесансні впливи стають відчутними і в українському малярстві. У цей час основними його видами залишаються настінний розпис та іконопис, однак поряд з ними виникають нові жанри – портрет, історичний живопис, в іконах і фресках зростає інтерес художника до реалістичного зображення персонажів, показу побутових сцен, краєвиду. На жаль, кращі фрескові розписи того часу майже не збереглися. Водночас навіть у такому консервативному виді мистецтва, як іконопис ознаки Ренесансу очевидні.

Наприкінці XVI ст. вже не тільки священнослужителі визначали ідейно-художню скерованість іконопису, а й активні демократичні верстви – українське міщанство, що об'єднувалось у братства. Ця суспільна і культурна сила внесла в живопис нове світосприйняття, наповнила його громадянськими ідеями, пафосом національно-визвольної боротьби. Про значне поширення реалізму в малярстві свідчить те, що він знаходить місце у творчості майстрів навіть з провінції. Так, невідомий художник, який створив іконостас церкви села Раделичі Львівської області (1620), у багатьох релігійних сценах зображує сучасний йому одяг, передає ренесансні деталі архітектури, прагне передати психологізм персонажів, виявляє немалу обізнаність в анатомії і законах перспективи.

Справжніми шедеврами українського мистецтва початку XVII ст., пронизаними ідеями Відродження, є три іконостаси: П'ятницької та Успенської церков у Львові та церкви Святого Духа в Рогатині. У створенні обох львівських іконостасів, ймовірно, брали участь видатні українські майстри Лаврентій Пухало і Федор Сенькович. Художники були активними членами братств. Л. Пухало мав дружні стосунки з першодрукарем Іваном Федоровим. До завершення Успенського іконостасу пізніше приєднався талановитий маляр,

учень Ф. Сеньковича Микола Петрахович. Живописна досконалість, політична актуальність сцен цих іконостасів демонструють передові суспільні та естетичні позиції їх творців. Образи Ісуса, апостолів, інших персонажів П'ятницького іконостаса надзвичайно реалістичні, окремі євангельські сцени відверто трактуються в дусі боротьби з католицизмом та уніатством. Пасійний ряд Успенського іконостаса (авторська робота Петраховича) належить до найзріліших і найдовершеніших в українському мистецтві творів, що розкривають ренесансну красу, шляхетність людських почуттів і набувають високого громадського звучання.

В образах Святодухівського іконостасу ренесансний гуманізм як свідчення духовної сили особистості досяг своєї найвищої вершини в українському малярстві. У створенні цього мистецького шедевра брали участь невідомі майстри львівської школи другої чверті XVII ст., але вони, без сумніву, були обізнані із західноєвропейським ренесансним мистецтвом. Центральна постать іконостасу – Христос – активна особистість, людина імпульсивної думки і палкого темпераменту; образи архангелів сповнені молодечого завзяття та героїчного пориву. З великою майстерністю передано образ біблійного мудреця Мельхіседека. Його фігура ніби випромінює внутрішню силу, впевненість у собі, тверді переконання.

Портретний живопис другої половини XVI ст. поступово висувається на одне з провідних місць у малярстві. Серед відомих світських портретів, виконаних у реалістичному ренесансному дусі, – зображення Стефана Баторія (1576), створене львів'янином Стефановичем, портрети воєводи Івана Даниловича (1620), знатних міщан Костянтина та Олександра Корняктів (20-30 роки XVII ст.), намальовані невідомими майстрами. До останніх зразків ренесансного портрета відносять також твори київської художньої школи 40-х років XVII ст. – це зображення Петра Могили, Захарія Копистенського, Єлисея Плетенецького та інших видатних діячів української культури того часу.

**Використана література:** [1, [http](#)], [2, [http](#)], [10, с.184-199], [15, [http](#)], [20, [https](#)], [24 [https](#)].

**Контрольні запитання:**

1. Визначити основні види сакральної ренесансної архітектури та скульптури
2. Здійснити порівняльну характеристику ренесансного іконопису та ренесансного портретного живопису

## Тема 7. Сакральне мистецтво періоду Бароко і Рококо

1. Храмове будівництво – найяскравіше втілення українського бароко (Київ, полкові міста, Слобожанщина). Архітектура козацького бароко і дерев'яні церкви. Києво-Печерська лавра. Тип багатоярусної дзвіниці. Хрещатий храм. Пам'ятки архітектури Галичини: собор св.. Юра, Домініканський костел (Львів), Успенський собор Почаївської лаври.
2. Малярство бароко. Творча діяльність Ю.Шимоновича (Жовква, Львів). Найвидатніші представники іконописного малярства: І.Руткович, Й.Кондзелевич, В.Петрахович.

**Мета:** визначити сакральний зміст архітектури та живопису доби українського Бароко.

**Основні терміни і поняття:** бароко, рококо, козацьке бароко, дерев'яні церкви, центри сакральної культури українського Бароко.

**Бароко** (від порт. *Barroco* ісп. *Barrueco* та фр. *Baroque* – перлина неправильної форми) – стиль у європейському мистецтві (живописі, скульптурі, музиці, літературі) та архітектурі початку XVI століття – кінця XVIII століття. Хронологічно бароко йде за Ренесансом, за ним – Класицизм. За естетичним визначенням, бароко – стиль, що виникає на хвилі кризи гуманізму і народження маньєризму. Він висловлює бажання насолоджуватись дарунками життя, мистецтва і природи. Якщо ренесанс мав незначне поширення в країнах за межами Західної Європи, то з доби бароко почалося справжнє поширення європейської цивілізації на інші континенти.

Великого значення в цей час набули церемоніали, етикет, ушляхетнення образу життя й зовнішнього вигляду людини. Ці постулати знайшли своє відображення в мистецтві. Основні риси стилю бароко – парадність, урочистість, пишність, динамічність. Особливо необхідно відзначити прагнення до синтезу мистецтв – взаємопроникнення архітектури, скульптури, живопису й декоративного мистецтва. Архітектура бароко відрізняється просторовим

розмахом, плавністю й складним поєднанням криволінійних форм, злиттям об'ємів у динамічну масу, багату на скульптурний декор. Часто зустрічаються розгорнуті колонади, пілястри. Куполи набувають складних форм, стають багатоярусними. Характерні деталі бароко – теламон (атлант), каріатида й маскарон.

Батьківщиною бароко вважається Італія та її такі визначні мистецькі центри, як Рим, Мантуя, в меншій мірі Венеція і Флоренція – де зберігаються перші зразки бароко в архітектурі, скульптурі, живописі

Точно етимологія терміну «бароко» не визначена й до сьогодні, але найпопулярніша версія – від португальського «perrola barroca», тобто «перлина неправильної форми», що дуже влучно характеризує стиль. Під бароко розумілося щось примхливе, часом навіть до дивацтва, чудернацтва. Назва була придумана естетами XVIII ст. як глузлива, далі успадкована художньою критикою, що вважала цей напрямок кризою стилю, занепадом краси та гарного смаку. Але з часом термін «бароко» втратив негативний підтекст і став використовуватися для визначення художнього напрямку, якому притаманні вибагливість, химерність, ошатність, складні динамічні форми.

Для барочної архітектури характерні викривлення форм, овальні зали, різноманітні арки, примхливі сходи тощо. Іноді аж занадто складний декор: ліпнина, різьба, карбування, інкрустування, позолота. В оздобленні приміщень переважають рослинні мотиви: гірлянди квітів, листя, вінки.

Архітектура бароко нехтує симетрією у композиції, відкриває принципово нові просторові рішення. Стіна начебто позбавляється притаманних їй ознак монументальності, набуваючи натомість такої пластики та динамізму, яких ніколи досі не було. Виникають будівлі із випуклими, увігнутими, криволінійними фасадами. В інтер'єрах з'являється вигадлива ускладненість – скруглені кути, широке використання дзеркал, розписи стін і стель із застосуванням ефекту розширення простору, перетікання його у химерну височінь. Всі ці ефекти надають інтер'єрові підкреслену декоративність та деяку театральність. В інтер'єрі, і особливо в оздобленні фасадів, спостерігається

чимало таких елементів, як скульптурні групи, вази, барельєфи, картуші (архітектурна форма у вигляді овалу, що містить напис) тощо.

**Українське бароко** або **Козацьке бароко** – назва мистецького стилю, що був поширений на українських землях Війська Запорозького у XVII – XVIII століттях. Виник унаслідок поєднання місцевих архітектурних традицій та європейського бароко. Період другої половини XVII – XVIII століття називають епохою староукраїнської культури, тобто тієї, що передувала новій, створеній за останні три століття. Мистецтво тієї доби розвивається в стилі бароко, котрий проникає в усі культурні сфери і набуває свого розквіту у XVIII столітті як відоме всьому світові «українське бароко».

У цей період нового вигляду набуває Київ, створюється сучасний образ міста. Йде інтенсивне будівництво північного Лівобережжя, зокрема Чернігова. Типово барокові споруди будуються на західноукраїнських землях, особливо у Львові. Народжується українська національна архітектурна школа, що дала світові таких відомих майстрів як І. Григорович-Барський, С. Ковнір, Іван Зарудний.

Українське бароко XVII століття нерідко називають «козацьким». Це, звичайно, перебільшення, але якась частина істини в такому визначенні є, бо саме козацтво було носієм нового художнього смаку. Відомо чимало творів архітектури та живопису, створених на замовлення козацької старшини. Але козацтво не лише споживало художні цінності, виступаючи в ролі багатого замовника. Будучи насамперед величезною військовою і значною суспільно-політичною силою, воно виявилось також здатним утворити власне творче середовище й виступати на кону духовного життя народу ще й як творець самобутніх художніх цінностей. Козацькі думи, козацькі пісні, козацькі танці, козацькі літописи, ікони, козацькі собори – все це не порожні слова. За ними – величезний духовний досвід XVII – XVIII століть, значну частину якого пощастило втілити у своїй художній діяльності саме козацтву. Все це залишило в культурній свідомості народу глибокий слід. А краса козацького мистецтва

породила легенду про золоте життя під булавою гетьманів, про козацьку країну, країну тихих вод і світлих зір.

Стиль бароко найвиразніше проявився у кам'яному будівництві. Характерно, що саме в автономній Гетьманщині і пов'язаній з нею Слобідській Україні вироблявся оригінальний варіант барокової архітектури, який називають українським, або «козацьким» бароко. Позитивне значення мала побудова в Україні храмів за проектами Бартоломео Растреллі (Андріївська церква в Києві, 1766 р.). Серед українських архітекторів, які працювали в Росії, найвідоміший Іван Зарудний. У кам'яних спорудах Правобережжя переважало «загальноєвропейське» бароко, але і тут найвидатніші пам'ятки не позбавлені національної своєрідності (Успенський собор Почаївської лаври, собор св. Юра у Львові, а також Києво-Видубицького монастиря, Покровський собор у Харкові та ін.). Продовженням бароко став творчо запозичений у Франції стиль рококо. В ньому перебудовано Київську академію, дзвіниці Києво-Печерської Лаври, Софіївського собору, головної церкви в Почаєві.

«Козацький собор» древніший за саме козацтво. Першу відому п'ятиверху церкву збудував над могилою Бориса і Гліба у Вишгороді давньокиївський архітектор за наказом Ярослава Мудрого.

Такі хрещаті дерев'яні храми – типове явище в традиційному народному будівництві. Козацтво не вигадало тут нічого незвичайного, неймовірного чи небувалого. Його заслуга в тому, що цей, поширений з давніх часів, тип великої дерев'яної церкви, воно вдягло у камінь, прикрасило безліччю чудових пластичних мотивів, вдосконалило й підняло кілька споруд такого роду на рівень найдосконаліших виявів європейського архітектурного мистецтва.

Перше таке кам'яне диво на Лівобережній Україні з'явилося в столиці найбільшого козацького полку в Ніжині 1668 року. З'явилося не в монастирі, а, як і належить козацькому собору, на широкій площі серед міста. Через кілька років подібна споруда з'явилася в Густинському монастирі, знаменуючи собою союз козацтва і церкви в національно-визвольній боротьбі.



**Рококо** – реверсний стиль щодо бароко, що в другій половині XVIII століття дійшов (з Франції і Австрії) до України – до Києва, Львова у 1760 – 1770-их рр. Творчим рушієм доби рококо у всіх ділянках культури було еспрі («esprit») на противагу чуттєвості («sensibilité») бароко чи рації («raison») класицизму.

Стиль рококо створений для жінки й пристосований до її мінливих смаків і примх. Майже головним словом доби рококо було слово «примха» (каприз). У мистецтві визначається легкими, нервовими, ніжними та химерними формами («грайливе» рококо). Він виявився насамперед у розплануванні і декорації інтер'єру (палаців, церков, костьолів). В добу рококо скульптура (переважно поліхромна) стала істотною частиною архітектурної композиції, а орнамент (зокрема у різьбі) набрав форм мушлі («rocaille»). У добу рококо широко розвинулося мистецьке ремесло – ткацтво, ювелірство, порцеляна, меблі, гобелени.

Вельможі доби рококо поставили за мету щоденні насолоди. Насолодам повинні були сприяти розкішні інтер'єри палаців і церков, розкішні сукні, черга свят в садах бароко і в павільйонах влітку, а взимку в палацах. Надміру використовувалась косметика – білила, пудра, рум'яна, чорна фарба (сурма) для брів, мушки. Косметику рясно використовували як шляхетні жінки, так і чоловіки. Особливого поширення набуло використання мушок на обличчі – різне розташування мушок мало своє значення для обізнаних в куртуазних іграх вельмож.

В живопису доби рококо переважали свята і театральні вистави, безкінечні закохані пари міфологічних персон, штучні і приємні пейзажі, пристосовані лише для побачень, флірту, танців, шляхетного і легковажного дозвілля. В портретах – всі підкреслено усміхнені, люб'язні, витончені, але це була маска, що приховувала численні недоліки осіб і надзвичайно складні проблеми. Це був бенкет посеред чуми – з штучно скасованими проблемами, туберкульозом, сифілісом, бідністю, смертю.

Примхливе і чудернацьке мистецтво рококо було скасоване новою і могутньою хвилею класицизму кінця XVIII століття і стилем ампір.

**Використана література:**[4, [http](#)], [10,ч.3, с.61-80], [13, [http](#)], [14, [http](#)].

**Контрольні запитання:**

1. У чому особливість українського Бароко?
2. Встановити відмінність бароко і рококо
3. Чому українську культуру вважають бароковою за своєю суттю?

## Тема 8. Сакральне мистецтво класицизму і романтизму

1. Храмове зодчество. Традиції храмової архітектури в епоху класицизму.
2. Скульптура класицизму і романтизму. Скульптура Галичини. Площа Ринок (1793 р.) Скульптори Гартман і Йоганн Вітвери з Відня, брати Антон та Йоганн Шимзери, Поль Евтель, І. Мартос. Пам'ятники Личаківського цвинтаря. Надгробкова скульптура. Тип класичного надгробка.
3. Класицизм і романтизм у малярстві. Релігійне малярство. Іконостаси, створені Василем Петраховичем з Жовкви для Краснопуццанського монастиря (40-ві роки XVIII ст.) та Лукою Долинським для Юрської церкви у Львові (80-ті роки XVIII ст.). Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври (художник Яким Глинський). Завершення класицизму в діяльності львівських художників на межі XVIII – XIX ст.: О.Білявський, В.Долинський. Іконографічний тип ікони «Покрова».
4. Континуальний простір української церкви кінця XIX - першої третини XX ст.. Канонічні структури просторового синтезу в інтер'єрах церков.

**Мета:** з'ясувати особливості розвитку класицизму і романтизму в українській культурі та їхній вплив на сакральне мистецтво України.

**Основні терміни і поняття:** класицизм, ампір, романтизм, неогрек, неоготика, неоренесанс, неовізантійзм.

**Класицизм** (фр. *classicisme*, від лат. *Classicus* – зразковий), – стиль у світовому мистецтві (живописі, скульптурі, музиці, літературі) та архітектурі кінця XVII – початку XVIII ст. Переосмислювати бароко в дусі класицизму, звертаючись до античної спадщини, першими почали голландські митці. У Франції класицизм отримав назву «стиля Людовіка XIV».

Визначальні риси класицизму:

- раціоналізм (прагнення будувати художні твори на засадах розуму, ігнорування особистих почуттів);
- наслідування зразків античного мистецтва;

- нормативність, встановлення вічних та непорушних правил і законів (для драматургії – це закон «трьох єдностей» (дії, часу й місця);
- обов'язкове дотримання канонічних правил написання творів (зображення героя тільки при виконанні державного обов'язку, різкий поділ дійових осіб на позитивних та негативних, суворе дотримання пропорційності всіх частин твору, стрункність композиції тощо);
- у галузі мови класицизм ставив вимоги ясності та чистоти, ідеалом була мова афористична, понятійна, яка відповідала б засадам теорії трьох стилів;
- аристократизм, орієнтування на вимоги, смаки вищої-суспільної верстви;
- встановлення ієрархії жанрів, серед яких найважливішими вважалися античні; поділ жанрів на «серйозні», «високі» (трагедія, епопея, роман, елегія, ідилія) та «низькі», «розважальні» (травестійна поема, комедія, байка, епіграма).

З кінця XVIII ст. класицизм прийшов в Україну, так званий «міський стиль», характерною рисою якого було значне зменшення церковного будівництва. Перевага стала надаватись палацам та громадським будівлям.

На межі XVIII – XIX століть характерними зразками класицизму були величаві палати гетьмана Кирила Розумовського в Почепі (проект Де ля Мото, арх. О. Яновецький), Яготині (проект Менеласа), Глухові (арх. Андрій Квасов) й Батурині (проект Андрія Квасова, арх. Чарльз Камерон). Величезних розмірів палата в Почепі, збудована у 1796 р., дає широку площу спокійних архітектурних мас, але із сухими й одноманітними лініями деталей. Зате справжнім мистецьким витвором є палата в новій столиці України – Батурині, побудована в 1799 – 1803 рр., де вже помітні впливи стилю Людовіка XVI. Не менш цікава величезна садиба Завадовського в Ляличах (арх. Джакомо Кваренгі, 1794 – 95), де цілий комплекс будов створює колосальне півколо, а головний корпус має витончені форми так званого палладіанства – типу Вілла Ротонда в Італії.

Наприкінці XVIII та на початку XIX століття на землях України з'явилися поодинокі зразки стилю ампір (пізній класицизм, що наслідував зразки архітектури Риму імператорської доби)

**Романтизм** (фр. *romans*) – ідейний рух у літературі й мистецтві, що виник наприкінці XVIII століття у Німеччині, Великій Британії й Франції, поширився на початку XIX століття в Російській імперії, Польщі й Австрії, а з середини XIX століття охопив інші країни Європи, а також Північної та Південної Америки.

Романтизм, що виник після французької революції в умовах ствердження на зламі XVIII – XIX ст. абсолютизму, був реакцією проти раціоналізму доби Просвітництва і застиглих форм, схем і канонів класицизму та проти сентименталізму. Філософську базу романтизму заклав німецький філософ Фрідріх Шеллінг. Визначальними для романтизму стали ідеалізм у філософії і культ почуттів, а не розуму, звернення до народності, захоплення фольклором і народною мистецькою творчістю, вивчення історичного минулого, втеча від довколишньої дійсності в ідеалізоване минуле або у омріяне майбутнє. Романтизм призвів до вироблення романтичного світогляду та романтичного стилю, нових літературних жанрів – балади, ліричної пісні, романсової лірики, історичних романів і драм. Романтизм співіснував з пізнім класицизмом, академізмом. Мав впливи на сучасні йому історичний живопис, портрет, гравюру, архітектуру, музику, літературу.

**Український романтизм** своїми ідеями і настановами, наголошуванням народності та значенні національного у літературі й мистецькій творчості, відіграв визначну роль у пробудженні й відродженні українського народу. Першими виявами українського романтизму були видана 1818 р. у Петербурзі «Грамматика малороссийского наречия» Олександра Павловського і збірка Миколи Цертелева «Опыт собрания старинных, малороссийских песней» з висловленими в них думками про глибоку своєрідність і самостійність української мови й української народної поезії. Український романтизм виник не як реакція проти класицизму, а проти наявних бурлескних і травестійних традицій і розвинувся під впливом поглибленого вивчення народної творчості, з одного боку, та писань російських і польських романтиків – з другого. Чималий вплив на утвердження романтизму в українській літературі мали українські школи в російській і польській літературах. В російській літературі провідними

представниками української школи були не тільки захоплені українською екзотикою (природою, історією, народним побутом і творчістю) росіяни (К. Рилєєв, О. Пушкін, Ф. Булгарін), але й численні українці, що писали російською мовою (О. Сомов, М. Маркевич, Є. Гребінка й особливо М. Гоголь). Визначальними були українські теми й українські екзотичні сюжети також для творчості польської української школи – романтиків А. Мальчевського, Б. Залеського й С. Гоцинського.

В цілому, у поетичній творчості українського романтизму помітні дві течії – національно-патріотична у більшості поетів-романтиків і суб'єктивно-лірична у таких представників, як М. Петренко, В. Забіла, згодом Я. Щоголів. В порівнянні з російським, український романтизм вирізняється історичністю в епічних жанрах, ідеалізуванням минулого й національними мотивами, неособистої печалі в ліриці та нахилом до форм пісенної творчості в стилі. В цьому український романтизм має більше спільних рис із польським романтизмом.

Відкриваючи значення й вагу народної поезії і народного мистецтва для розвитку й зростання літератури та історичних пам'яток і досліджень для національного самовизначення, український романтизм спричинився одночасно з цим до вироблення української літературної мови й до удосконалення поетичних засобів. Проте, обмежуючись здебільшого жанрами балади і ліричної поезії, українські романтики не збагатили своїми творами інших жанрів: романтичної поеми, історичного роману і драми. Винятком були ранні поеми Т. Шевченка і «Чорна Рада» П. Куліша. Позитивним фактором було те, що українські теми й сюжети у творах російських, польських і українських романтиків вплинули деякою мірою на ознайомлення з Україною, українською історією й культурою в західній літературі й науці.

Ідеї, теми й сюжети як і мистецькі засоби романтизму мали великий вплив на образотворче мистецтво кінця XVIII і початку XIX століть, зокрема тих митців, що були народжені або жили в Україні: з росіян В. Тропінін, з вірмен І. Айвазовський, з польських Ю. Коссака, А. Гроттгер та інші. Елементи романтизму

наявні в ранніх творах Т. Шевченка і К. Трутовського, у творчості І. Сошенка, А. Мокрицького, згодом у О. Сластіона, М. Івасюка, С. Васильківського, М. Пимоненка, А. Ждахи та ін.

В українській музиці вплив романтизму позначився слабо. Його елементи помітні лише у творах українських композиторів другої половини XIX ст.: С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, В. Матюка, П. Воробкевича, А. Вахнянина й інших, зокрема у їхніх композиціях на слова поетів-романтиків. Тривале місце в історії української музики й театру зайняли написані за творами романтиків опери «Запорожець за Дунаєм» (1863) С. Гулака-Артемівського, «Різдвяна ніч» (1874), «Утоплена» (1883–1884), «Тарас Бульба» (1890) М. Лисенка.

Питання романтизму в українському театрі не досліджене. Історичні п'єси письменників-романтиків не здобули собі тривалого місця в театральному репертуарі. Романтичне забарвлення мала подеколи режисерська діяльність М. Старицького, М. Кропивницького та інших діячів українського театру.

В архітектурі романтизм не виробив єдиного стилю. Йдеться швидше про сукупність «романтичних» стилів, притаманних добі: неоготика, «романтичний історизм», неогрек, неоренесанс та неовізантійський стиль. Певною мірою усі ці стилі всередині XIX сторіччя були переосмислені у дусі академізму, внаслідок чого перехід від романтизму до академізму відбувався менш конфліктно, аніж у живописі та літературі. Розквіт романтизму в архітектурі пов'язаний із застосуванням нових конструкцій, методів і будівельних матеріалів. З'являються різні металеві споруди, зводяться мости. Розроблені технології дешевого отримання чавуну та сталі. Романтизм заперечує простоту архітектурних форм, пропонуючи натомість різноманітність, свободу і складні силуети. Симетрія втрачає першочергове значення. Стиль актуалізує багатющий культурний пласт, який довгий час був чужий європейцям. Цінними визнаються не тільки давньогрецька і римська архітектура, але й інші культури. Основою романтизму стає архітектура готики. Особливу увагу приділяють східному напрямку. З'являється усвідомлення необхідності захищати і відроджувати культурні пам'ятки минулих епох. Для романтизму характерне стирання кордонів між

природним і штучним: проектуються парки, штучні водойми і водоспади. Будівлі оточують арки, альтанки, імітації старовинних веж. Віддається перевага пастельним тонам. Романтизм заперечує правила і канони, він не має строгих табу або суворо обов'язкових елементів. Головними критеріями стають свобода вираження, підвищена увага до людської особистості, творча розкутість.

Романтизм в інтер'єрі зародився в кінці XVIII – на початку XIX століть у європейських країнах. Бере свій початок у будинках аристократів і знаті, чим і пояснюються такі риси стилю, як вигадливість ліній, поєднання легкості, стійкості та витонченості. Головним призначенням стилю романтизм в інтер'єрі є створення відокремленої, інтимної обстановки. Характерними рисами виступають витонченість ліній, готичність форм прорізів, арки, дикий камінь, фольклорний декор. Можна сказати, що романтизм в інтер'єрі – відлуння віршів і полотен, створених в період боротьби з «холодним» класицизмом. У XIX ст. дана течія в мистецтві підняла бунт яскравих емоцій, фантазій, натхнення.

У сучасному інтер'єрі під романтизмом розуміють звернення до фольклорних форм і природних матеріалів, проте подібна стилізація не має нічого спільного з архітектурним напрямком рубежу XVIII – XIX століть.

У статті Л.Вежбовської **«Український авангардизм у пошуку сакральних форм сучасності»** досліджено прояви «сакрального» в авангардному мистецтві. Завдання авторки – зобразити творчий шлях авангардистів через ідеї свого часу до нового мистецтва, їх досягнення в сучасності того, що в давнину було ідентичним енергії первісного мистецтва і сакральності іконопису. У статті доводиться, що у пошуках «нової духовності» митці наповнюють своє мистецтво тим змістом, який здатний «сакралізувати» і перетворювати, залучаючи глядача до процесу співтворчості. Згадані тенденції простежуються на прикладі творчості українських митців Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова та Олександра Архипенка. Авторка зазначає, що у модернізмі, включно з його заключною стадією авангардизмом, чітко проявилися три тенденції, які полягають, по-перше, у потягу до першовитоків мистецтва в його примітивних формах (народних розписах,



орнаментах, мистецтві примітиву); по-друге, у сакральному мистецтві (іконопис); і по-третє, у зацікавленні різними гностичними вченнями і новими концепціями людини і світу, серед яких антропософія Рудольфа Штайнера. Другий момент стосується зміщення традиційного розуміння мистецтва, що відбувалося на периферії мистецтва сакрального, а саме – іконопису. Захоплюючись лаконічністю виразу й форми, особливою майстерністю ікон, митці змушені були визнати, що ікона «закрита» для сучасної людини. У неї все ще можна було проникнути за допомогою певних знань і навіть спостережень, але її сакральна енергія прагнула бути перекладена мовою сучасності. Фіксація образів до найменших деталей, їх прийняття з абсолютною довірою до духовного світу, непорушна віра митця у те, що створене ним слугує тим знаком і зв'язкою, яким поєднується земне і небесне, що він є лише провідником божественної волі, переривалася абсолютами сучасності. Час наукових відкриттів розбив «наївність дитячих літ». Втеча до природи не долала песимістичних настроїв, а стихія більше не породжувала натхнення. Усвідомлення світу і тих змін, які відбувалися в ньому на очах у митців, вимагали пошуку нових шляхів розв'язання мистецьких завдань. Тому опорою подібних шукань може стати не що інше як внутрішній світ [3, С.177].

Що бачить людина, зриваючи завісу з вітваря у храмі на ім'я «свідомість»? Перед нею відкривається безодня – «чорний квадрат», у який довго треба дивлятися, до темряви якого треба звикнути, щоб почати розпізнавати в ньому образи. Далі відкривається те, що спостеріг ще Гете у своїй теорії пізнання: речі починають промовляти зі своєї власної суті. Тому «чорний квадрат» стає тією крапкою для зосередження в медитації, через яку людська свідомість проривається у світ, повністю протилежний темряві цієї крапки. І саме в усвідомленні моменту переходу на полотно зародженого у свідомості митець віднаходить спорідненість із іконописом. Образи не спускаються як благодать – до них піднімаються у муках і боріннях. Змінюється сам принцип сприйняття: мистецький твір спрямовано не назовні, а з периферії до центру внутрішнього єства. Таким чином відновлюється сакральний сенс мистецтва – з тією різницею,

що, наприклад, на відміну від традицій іконопису, мистецька світоспрямованість пронизується самосвідомістю. Так, супрематизм Малевича стає найбільш внутрішньою і найнижчою точкою сходження самопізнання, і тому автор «Чорного квадрата на білому тлі» має повне право через пережите сказати, що тут закінчується мистецтво. Власне, це вже не просто розширення традицій – вони набувають нового значення, вони раптом виявляються вплетеними у простір загальнолюдського, саме в ньому вони знаходять свою нішу і набувають нового звучання. У художніх творах авангардистів від глядача тепер очікується не оцінка твору, а його співпереживання, яке й стає ключем до розуміння зображеного на полотні. Тут стає очевидною психологія творчості, яка змушує й глядача відшукати питання, яке ставив перед собою митець, створюючи картину. Пережите, вистраждане художником у самоспогляданні, до того ж, вплетене у контекст сучасності і вселюдськості, дає певний імпульс тому, хто споглядає. Щоб зрозуміти суть твору, глядач тепер змушений віднайти відповідник у самому собі – і саме за такого співзвуччя твір здобуває своє виправдання. Тут ідеться не про зашифровані художніми засобами ідеї, а про таке самовиявлення, яке стає об'єктивною реальністю, що переживається як митцями, так і тими, хто споглядає їхні полотна [там само, С.178]. Не будемо стверджувати, що пошуки «нової духовності» були вирішальними для українських художників. Проте не варто їх недооцінювати, оскільки подібні ідеї існували у просторі і надихали до творення мистецтва сутнісного, мистецтва, що долає межі видимого і веде до розширення свідомості. Наприклад, К. Малевич знав про Р. Штайнера через В. Кандинського, відомо, що разом митці апробували актуалізовану Р. Штайнером теорію кольору Гете. Але для К. Малевича настільки важливим був фактор самотності художника, що він не міг зобов'язати себе дотримуватися будьяких рамок, хоч і авторитетних. Разом з тим, як засвідчує його мистецтво, у нього ніколи не залишалось сумнівів, що людське не обмежується фізичним буттям. І тому своїм «живописним сутностями» прагнув надати космічного виміру. Таким чином, усе це разом – постійні аналогії з мистецтвом примітиву, з

ортодоксальною іконою і вже новими мистецькими знахідками – становило його світоглядну основу [там само, С.179].

Художник О. Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» прагне описати механізми творення нового мистецтва: від крапки – до лінії, від руху лінії – до утворення площини. І так утворюватиметься форма – динамічна й органічна, що сутнісно передає думку, яка виникає у творчій свідомості автора. До подібних ідей значно пізніше дійшов і Василь Кандинський, сформулював їх у 18–19-ті рр. ХХ ст. («Крапка і лінія на площині»). Отже, митці прагнуть усвідомити процес виникнення мистецтва: їх не задовольняє саме творення, не задовольняє сам витвір – вони прагнуть розчленування мистецького акту, його аналізу і синтезу на новому рівні. Вони відчують, що лише тоді стають справжніми творцями, коли мають самосвідомість своїх дій, свідомість джерел виникнення мистецьких образів. Тільки так митець здобуде собі «свободу ставлення до навколишньої природи і лише тоді він стане творцем, інакше він буде її рабом, слухняно записуючи все, що відображається на сітківці ока» (О. Богомазов). Тому що «художнику потрібно було пізнати те, що служило матеріалом для творчості, потрібно було стати рабом цього матеріалу, проникнути у всі його кутки, щоб, збагнувши його, вийти вільним і великим» (О. Богомазов). І власне в цей момент, – вважає митець, – і здійснюється акт народження Нового Мистецтва. І саме так відкривається для світу новий реалізм, який є не чим іншим як пережитою в суб'єктивному світі автора об'єктивною духовною реальністю, що так само об'єктивно розкривається через мислення, відчуття і волю. Таким чином, художники перед собою розкривають шлях, на якому з'являється місце для виявлення вільних творчих сил людини. У цьому випадку духовність не має ніякого відношення до містики. Вона є породженням мислення і медитативного зосередження автора.

Ті ж самі категорії «духовного» зустрічаємо у мистецтві й теоретичних нотатках Олександра Архипенка. Він уважав, що твір мистецтва має бути свідченням духовних причин, що його породжують. І тому у творі має утворитися духовна реальність, паралельна тій реальності твору, яку споглядає

глядач (О.Архипенко. Теоретичні нотатки). Вона є тотожною «новій реальності» Богомазова і Малевича і має, зауважимо, не знайти свій відбиток, не відобразитися, а утворитися. Митець також прагне до створення нової символіки, «яка абстрагує і спіритуалізує предмет таким чином, що колір-форма стають синонімами предмета»]. Звідси й сміливе новаторство О. Архипенка із запровадженням у скульптурі поліхромії і застосуванням увігнутостей і порожнього простору. Архипенко доводить матеріальність форм неіснування: у творчому процесі, як у житті, реальність негативного є концептуальним відбитком відсутнього позитивного; ідея матеріальності неіснування не завжди походить від позитивного знання про конкретний, але відсутній об'єкт. Через закони асоціативного зв'язку або трансмутації людина може опинитися перед предметом, якого вона в житті ніколи не бачила, і відчутти, ніби вона давно з ним знайома. Цю концепцію О. Архипенко називає однією з найважливіших психологічних умов творчості, яка стає поштовхом до розвитку: «Відсутній предмет залишає свою форму в нашій пам'яті. Це форма простору, що стає відбитком того, чого зараз нема, і творчо реконструює те, що є в нашій пам'яті. Позбавлений значення отвір ніколи не стане належним символом. У мистецтві форма порожнього простору має бути не менш значущою, ніж значення форми твердої матерії» (О.Архипенко).

Отже, робить висновок Л.Вежбовська, авангардисти працювали у напрямку становлення актуального сакрального мистецтва. Вони не лише метаморфозували базові елементи іконопису й народного мистецтва у своїй творчості, але й відкрили для інших приховані в них духовність і космізм. Вони засвідчили, що важливою є не сама форма, а її витoki – первинна енергія, яка, проходячи крізь критерії часопростору, здатна перетворитися у сучасні форми. Простіше кажучи, набути вигляду, відповідного сучасності. Те саме стосується мистецтва іконопису, в якому спостережена структура утвореного мистецькими елементами сакруму, знайшла місце у нових авангардних формах, будучи переосмисленою через пошуки «нової духовності». Це було пошукове мистецтво. І саме через пізнання того, що проникання у суть речей «звільняє» і

творить нові змісти, було цікавим відкриттям для багатьох митців і надалі ставало основою їхньої культуротворчості: перетворення світу силою мистецтва. Тому не випадково подібні знахідки відразу ставали матеріалом для трактатів і теоретичних нотаток про мистецтво. Авангардисти довели, що традиційні форми за творчого підходу можуть стати джерелом цілком нового мистецтва. Таким чином, переосмислення митцями традиції переростає, як не парадоксально, у те, що ми називаємо новаторством. А сам пошук авангардистів має сакральну мету – відшукати нову сутнісну форму, яка б діяла на світ, «сакралізуючи». Тому важливим завданням для сучасників залишається переосмислення набутків українського авангардизму, оскільки його можна розглядати не лише як феномен, який встановлює взаємозв'язок між різними рівнями культури того часу, але й дає специфічне і самобутнє звучання української сучасної культури у культурі світовій: джерело, з якого вона черпає, і яке, начебто, міститься у минулому, насправді є ідея і свідома настанова авангардистів про дію їхніх форм і концепцій у майбутньому (с. 182).

У дисертаційному дослідженні Н. Руско **«Особливості галицького іконопису кінця ХІХ - початку ХХ століть»** (2015) обґрунтовано методологічні засади дослідження та сформовано комплекс методів, принципів і підходів у контексті синтезу конструктивних постулатів галицького іконопису; визначено релігійно-ціннісні виміри ікони та її місце у християнському мистецтві; з'ясовано сутність і зміст символіки християнського іконопису та галицьких ікон зокрема; розкрито співвідношення сакрального і профанного в галицькій іконі кінця ХІХ – початку ХХ століть; вивчено основні архетипи галицької ікони; проаналізовано «український стиль» у церковному мистецтві Галичини; досліджено ідейні засади «неовізантійського» іконопису та його трансформацію в українській релігійно-мистецькій традиції.

Авторка зазначає, що новий стиль галицького іконопису кінця ХІХ – початку ХХ століть вплинув на формування іконо-картини з яскраво вираженими етнонаціональними рисами світоглядного сприйняття профанного та сакрального у церковному малярстві й іконописанні. Зосереджує нашу увагу

на тому, що картина – віха на шляху естетичного становлення людини; ікона – віха на шляху спасіння людини. Окреслює специфічні риси галицьких ікон ХІХ–ХХ століть, зокрема такі художньо-стильові особливості тогочасного мистецтва, як іконографічні деформації, «літературність» та умовність пластичного образу, що вказують на схожість світського мистецтва і візантійського іконографічного канону; інтенсифікуючи зображення, галицькі ікони дозволяють їм органічно поєднати малюнок з ідеограмою, колір із символом, образ зі словом. Виокремлює такі особливості галицького іконопису, як світськість, національність, неовізантизм, відхилення від канонічних візантійських норм і зразків, декоративність. уводить в науковий обіг термін «іконо-картина», під яким необхідно розуміти поєднання елементів ікономалярства і картини. Підкреслює, що галицький іконопис сповнений українськими стилістичними особливостями: елементами національного одягу, предметами побуту, природно-географічними та світоглядно-ідеологічними особливостями, тобто аналізує конструювання національної ідентичності галичан через ікону.

**Використана література:** [9, pdf], [10, ч.3.с.101-146], [13, http] [19, http], [21, https], [24, https], [36, с. 16-93, 132-178].

**Контрольні запитання:**

1. Визначити основні риси класицизму
2. У чому суть українського романтизму?
3. У яких сферах мистецької творчості більшою мірою виявив себе класицизм, у яких – романтизм?
4. Як вплинули класицизм і романтизм на розвиток сакрального мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХ ст.?

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

### а) основна:

1. Антонович Дмитро. Українська скульптура // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К.: Либідь, 1993. — 592 с.; іл. («Пам'ятки історичної думки України») / <http://litopys.org.ua/cultur/cult18.htm>
2. Антонович Дмитро. Українське малярство // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К.: Либідь, 1993. — 592 с.; іл. («Пам'ятки історичної думки України»)/ <http://litopys.org.ua/cultur/cult19.htm>
3. Вежбовська Л.Р. Український авангардизм у пошуку сакральних форм сучасності // <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2016/06/24.pdf>
4. Визначні місця в Карпатах : Церкви та храми Карпат. – Електронний ресурс. – Режим доступу: // <http://carpathians.eu/viznachni-miscja/cerkvi-ta-khrami-karpat.html>
5. Готика / Архітектура України. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/arhisasha18/gotika>
6. Дерев'яна архітектура українських земель / Архітектура України. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/arhisasha18/derev-ana-arhitektura-ukraienskih-zemel>
7. Дротенко В.І. Історія мистецтв : тексти лекцій [для студентів галузі знань 0101 Педагогічна освіта, галузі знань 0202 Мистецтво] / Дротенко Валентина Іванівна. – Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2015. – 148 с.
8. Зілінко Р. Формування і структура українського іконостаса / Облаштування інтер'єру українських храмів. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/interior/ikonostas](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/interior/ikonostas)

9. Ісакова Н.П. Витоки, трансформації традицій українського сакрального мистецтва //MODERN PROBLEMS AND WAYS OF THEIR SOLUTION IN SCIENCE, TRANSPORT, PRODUCTION AND EDUCATION‘ 2015. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.sworld.com.ua/konfer39/343.pdf>

10. Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво : Навч.посібн.: У 3 ч. / Передмова проф. С.Павлюка. Ч.2. – Львів: Світ, 2004. – 268 с.

11. Мартиненко Л.Б. Своєрідність іконопису як духовної творчості // Мультиверсум. Філософський альманах. - К.: Центр духовної культури, - 2005. - № 46. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_46/Martynenko.htm](https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_46/Martynenko.htm)

12. Охоцимський Андрій. Спас Нерукотворний // <https://www.proza.ru/2011/12/10/1537>

13. Руско Н.М. Особливості галицького іконопису кінця ХІХ – початку ХХ століть: філософсько-релігійознавчий контекст // Дис. на здобуття канд. філос. наук. – Острог, 2015. – 196 с. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko\\_N\\_M.pdf](http://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko_N_M.pdf)

14. Сакральне мистецтво. Стінопис християнських храмів Галичини. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.sacralart.com.ua/church/>

15. Січинський Володимир. Українська архітектура // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. — К.: Либідь, 1993. — 592 с.; іл. («Пам’ятки історичної думки України»)/ <http://litopys.org.ua/cultur/cult17.htm>

16. Середньовічна архітектура / Архітектура України. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/arhisasha18/serednovicna-arhitektura>

17. Стародавня архітектура / Архітектура України. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/arhisasha18/starodavna-arhitektura>



18. Статті за тегом: Іконографія. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://risu.org.ua/ua/index/articlesbytag?tag=9034>

19. Степовик Дмитро. Українська ікона: унікальність, яка розвивається на основі мистецьких стилів [Текст: Назва з екрану]. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=114](http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=114)

20. Статті за тегом : Українські іконописці і малярські осередки. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/icons\\_articles](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles)

21. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Збірник статей // Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4 – 5 травня 1993 р.). – Львів, Свічадо, 1994. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://chtyvo.org.ua/authors/Zbirnyk\\_statei/Ukrainske\\_sakralne\\_mystetstvo\\_tradytsii\\_suchasnist\\_perspektyvy/](http://chtyvo.org.ua/authors/Zbirnyk_statei/Ukrainske_sakralne_mystetstvo_tradytsii_suchasnist_perspektyvy/)

22. Федак-Гелитович Марта. Страшний суд в українському іконописі / Іконографія. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/iconografia/46936/](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/iconografia/46936/)

23. Федак-Гелитович М. Іконографія християнських свят. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/holyday\\_iconografy/nativity\\_of\\_the\\_virgin/68341/](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/holyday_iconografy/nativity_of_the_virgin/68341/)

24. Федь І.А. Українська ікона як архетип // Мультиверсум. Філософський альманах. - К.: Центр духовної культури, - 2004. - № 41. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_41/Fed.htm](https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Fed.htm)

25. Цимбаліста Марія. Сакральне мистецтво Київської Русі «під знаком візантійської цивілізації» / Історія українського сакрального мистецтва. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/icon\\_history/icon1/68342/](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icon_history/icon1/68342/)

26. Цимбаліста Марія. Про історію сакрального / Історія українського сакрального мистецтва. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/icon\\_history/icon\\_vstupna/66291/](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icon_history/icon_vstupna/66291/)

27. Юрій Михайло. Сакральне як феномен культури // Релігія та соціум. – 2016. - № 3 – 4 (23 – 24). – С. 93 – 100.

**б) додаткова:**

28. Архитектура и искусство Херсонеса Таврического V в. до н.э. – IV в. н.э. / за Б. Федоров, Анна Чубова, Л. Колесникова . – Электронная книга. – Litres, 5 вер. 2017 р.  
[https://books.google.com.ua/books?id=6o2qDgAAQBAJ&dq=монументальна+архітектура+херсонесу&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ua/books?id=6o2qDgAAQBAJ&dq=монументальна+архітектура+херсонесу&hl=uk&source=gbs_navlinks_s)

29. Історія архітектури: в 3 ч. : навч. посіб. для студ. архітектур. спец. вищ. навч. закл. Ч. 3 : Сучасна світова архітектура (творчість майстрів) / М. С. Авдєєва, Н. Ю. Авдєєва, В. І. Васильченко, І. О. Солярська. – К. : Освіта України, 2012. – 300 с.

30. Іван Петрович Мартос. – Презентація / <http://svitppt.com.ua/rizne/ivan-petrovich-martos.html>

31. Косів Р. Українські церковні хоругви останньої чверті XVI – першої третині XX століть / Облаштування інтер'єру українських храмів. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [https://risu.org.ua/ua/index/spiritual\\_culture/icon/interior/khoruhvy](https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/interior/khoruhvy)

32. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький . – 2-е вид., доп . – Львів: Свічадо, 2002. – 184 с.

33. Макаров Анатолій. Світло українського Бароко. – Київ, «Мистецтво», 1994. – 288с.

34. Неоготика / Архітектура України. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/arhisasha18/neogotika>

35. Прибега Л.В. Дерев'яні храми Українських Карпат. - Л.: Техніка, 2007. – 168с.

36. Студницька М. Церкви Галичини кінця кінця ХІХ-першої третини ХХ ст.: художній обрах храму / М.Студницька, Р.Студницький. – Львів: ЛНАМ,2016. – 252 с.

37. Шалашна Наталія. Вплив філософії Києво-Могилянської академії на розвиток української ікони. / Всеукраїнська експертна мережа. – Аналітика / Культура. – Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://www.experts.in.ua/baza/analitic/index.php?ELEMENT\\_ID=83454](http://www.experts.in.ua/baza/analitic/index.php?ELEMENT_ID=83454)

### Предметний покажчик

Архетип – 20  
Бароко – 41  
Готика – 26  
Ікона – 27  
Іконографія – 15  
Іконографічні типи – 17  
Іконографія християнських свят – 18  
Іконопис – 16  
Іконостас – 34  
Зворотна перспектива – 28  
Канон – 23  
Класицизм – 46  
Мандала – 13, 20  
Образ святості – 20  
Ренесанс – 36  
Рококо – 44  
Романтизм – 48  
Сакральне – 9  
Сакральне мистецтво – 10  
Сакральні символи – 11  
Символіка кольору – 26  
Станковий живопис – 33  
Статуарна пластика – 31  
Темплон – 34  
Філософія ікони – 24

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

*Валентина ДРОТЕНКО, Олег КЕКОШ*

## **САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

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*

**Редактор**  
*Іванна Біблій*

**Технічний редактор**  
*Світлан Бецко*

**Коректор**  
*Оксана Бульбах*

Здано до набору 23.05.2018 р. Підписано до друку 04.06.2018 р.

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

82100 Дрогобич, вул. І. Франка, 24. к.42.