

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»

На правах рукопису

РУСКО НАДІЯ МИХАЙЛІВНА

УДК:247.3:246.3(477.83/86)«XIX/XX»

**ОСОБЛИВОСТІ ГАЛИЦЬКОГО ІКОНОПІСУ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ:
ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЄЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ**

09.00.11 – релігієзнавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук

Науковий керівник

Балух Василь Олексійович

доктор історичних наук, професор,

член-кореспондент НАПН України

Острог - 2015

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1.1 Стан наукового вивчення проблеми.....	10
1.2 Джерельна база дослідження.....	21
1.3 Методологічні засади дослідження.....	25
<i>Висновки до 1-го розділу.....</i>	<i>32</i>
РОЗДІЛ 2 ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ АСПЕКТИ ІКОНОПISY.....	34
2.1 Релігійно-ціннісні виміри ікони та її місце у християнському мистецтві.....	34
2.2 Символіка християнського іконопису.....	50
<i>Висновки до 2-го розділу.....</i>	<i>77</i>
РОЗДІЛ 3 ФЕНОМЕН ГАЛИЦЬКОЇ ІКОНИ У РЕЛІГІСЗНАВЧО- ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ.....	79
3.1 Особливості галицької ікони.....	79
3.2 Співвідношення мирського і сакрального в іконі та його трансформація у галицькому іконописі кінця ХІХ – початку ХХ століть.....	92
3.3. Архетипи галицької ікони.....	109
<i>Висновки до 3-го розділу.....</i>	<i>116</i>
РОЗДІЛ 4. ІКОНОПISНА СПАДЩИНА ГАЛИЦЬКИХ ІКОНОПISЦІВ.....	118
4.1 «Український стиль» у церковному мистецтві Галичини.....	118
4.2 «Неовізантизм» в іконописі галицьких митців.....	151
<i>Висновки до 4-го розділу.....</i>	<i>167</i>
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	171
ДОДАТКИ.....	197

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна духовна ситуація в країні слугує чи не найяскравішим свідченням актуальності для кожного українця питань віри, моральності, релігійності та тих їх основ, що викарбовують своєрідність етнонаціональної ментальності і культури, української філософії й національної самоідентифікації. Галицьке сакральне мистецтво в такому контексті є тим ідейним та аксіологічним джерелом, що вказує на самобутність української культури та її цілісність, а також співмірність із релігійним життям. Актуалізація в науковому дискурсі питань та проблем галицького сакрального мистецтва слугує, таким чином, популяризації української духовної культури, що надто важливо в умовах євроінтеграції та секуляризації. З усвідомленням масштабу духовної катастрофи за роки тоталітарного режиму виникла необхідність осмислення втраченої сакральної спадщини, а також регенерації українського іконопису як цілісного мистецького явища.

Також актуальність вивчення іконописних творів галицьких художників обумовлена такими чинниками: 1) наприкінці XIX – початку XX століть церковне мистецтво Галичини переживало етап піднесення, завдяки діяльності митрополита А. Шептицького, проте не знайшло належного місця в культурній та релігійній ієрархії цінностей; 2) особливості галицької ікони кінця XIX – початку XX століть у науковій літературі висвітлено фрагментарно, що свідчить про недостатню увагу науковців до цієї проблематики; 3) персоналії іконописців, їхній творчий доробок потребують комплексного осмислення та узагальнення.

У цьому контексті тема особливостей галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть є актуальною і має вагоме теоретичне та практичне значення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертаційного дослідження затверджена вченою радою Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича і є частиною

комплексної науково-дослідної теми кафедри культурології, релігієзнавства і теології філософсько-теологічного факультету «Суспільно-культурні та етнорелігійні фактори у контексті євроінтеграційних процесів: світоглядно-ціннісні та практичні виміри» (номер державної реєстрації 0115U001037).

Мета і завдання роботи. Мета наукового дослідження полягає у з'ясуванні філософсько-релігієзнавчих та культурно-ціннісних особливостей галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть та його вплив на формування світоглядних парадигм і духовне самовираження українського соціуму.

Поставлена мета конкретизується шляхом розв'язання таких дослідницьких завдань:

- проаналізувати стан наукового вивчення проблеми й основні ідейні напрями та евристичний потенціал джерельної бази іконописання;
- обґрунтувати методологічні засади дослідження та сформулювати комплекс методів, принципів і підходів у контексті синтезу конструктивних постулатів галицького іконопису;
- визначити релігійно-ціннісні виміри ікони та її місце у християнському мистецтві;
- з'ясувати сутність і розкрити зміст символіки християнського іконопису та галицьких ікон зокрема;
- розкрити співвідношення сакрального і профанного в галицькій іконі кінця XIX – початку XX століть;
- вивчити основні архетипи галицької ікони;
- проаналізувати «український стиль» у церковному мистецтві Галичини;
- дослідити ідейні засади «неовізантійського» іконопису та його трансформацію в українській релігійно-мистецькій традиції.

Об'єктом дослідження є галицький іконопис кінця XIX – початку XX століть.

Предметом дослідження – філософсько-релігієзнавчі особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть.

Хронологічні рамки роботи охоплюють кінець XIX – початок XX століть, період найвищого розквіту галицького іконописання.

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою дослідження є сукупність методів класичної та некласичної методології наукових парадигм, підходів і принципів, які застосовувалися нами у процесі наукового пошуку. Метод історизму дозволив дослідити процес становлення та динаміку розвитку галицької ікони, роль внутрішніх закономірностей і вплив зовнішніх обставин на цей процес (підрозділ 3.1); синтетичний метод використано під час аналізу наукових фактів і формування комплексу джерел; діахронним методом послуговувалися для дослідження історичного розвитку іконопису (підрозділ 2.1); типологічний метод дав можливість класифікувати ікони за спільними ознаками (підрозділ 3.2); метод об'єктивності допоміг проаналізувати особливості «українського стилю» у церковному мистецтві Галичини, об'єктивно, послідовно і логічно обґрунтувати зроблені в дисертації висновки та сформулювати концептуальні положення новизни дисертаційного дослідження; метод позаконфесійності використовувався під час написання усіх розділів дисертації і за допомогою нього було отримано реальні результати дослідження; іконографічний метод використовувався під час вивчення іконописних канонів і визначення міри їх дотримання чи порушення (підрозділ 3.2); герменевтичний метод став основою для пояснення і розуміння сакральних текстів, іконописних символів (підрозділ 2.2); психоаналітичний метод дозволив дослідити методологічні засади дослідження, а також проаналізувати й розкрити психологічно-філософські засади «неовізантійського» іконопису (підрозділи 1.3, 3.3, 4.4).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що вперше здійснено комплексне дослідження філософських та релігієзнавчих особливостей галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть.

Проведене дослідження дозволило сформулювати й обґрунтувати такі основні положення і висновки, що виносяться на захист.

Вперше:

- витлумачено релігійний зміст і культурно-ціннісний потенціал низки галицьких ікон, які є невідомими науковому загалу;

- обґрунтовано, що новий стиль галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть вплинув на формування іконо-картини з яскраво вираженими етнонаціональними рисами світоглядного сприйняття профанного та сакрального у церковному малярстві й іконописанні. Акцентовано увагу на тому, що картина – віха на шляху естетичного становлення людини; ікона – віха на шляху спасіння людини;

- проаналізовано специфічні риси галицьких ікон XIX–XX 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;

- виокремлено такі особливості галицького іконопису, як світськість, національність, неовізантизм, відхилення від канонічних візантійських норм і зразків, декоративність;

- уведено в науковий обіг термін «іконо-картина», під яким необхідно розуміти поєднання елементів ікономалярства і картини;

- аргументовано, що галицький іконопис сповнений українськими стилістичними особливостями: елементами національного одягу, предметами побуту, природно-географічними та світоглядно-ідеологічними особливостями;

- проаналізовано конструювання національної ідентичності галичан через ікону.

Уточнено:

- поняття «ікона», що означає, передусім, видиме, символічне зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих та різних біблійних сюжетів і є засобом спілкування віруючого християнина з Богом;

- перелік семантико-стилістичних особливостей галицького іконопису та виокремлено такі ознаки, як кордоцентризм, етнічність, спрощеність зображення, політичне забарвлення, перемога добра над злом.

Отримали подальший розвиток:

- обґрунтування важливості сакрального змісту галицьких ікон для формування світоглядно-ціннісних орієнтирів сучасного християнина та пошуку ним практично-сміслових методологій духовного самовизначення;

- теоретична розробка феномену галицької ікони, сутності її духовного впливу, енергетичної та емоційної сили, оскільки галицька ікона була невіддільна від життя простої людини;

- узагальнюючі положення богословів щодо співвідношення мирського і сакрального в галицькій іконі, а саме поглиблено твердження про ікону як засіб для спілкування з Богом: вона представляє світ духовний, божественний, тоді як картина залишається засобом спілкування з автором твору і представляє мирське, нехай і в усіх його позитивних виявах;

- нові підходи до розуміння світоглядно-ціннісного потенціалу галицької ікони.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів визначається актуальністю і новизною проведеного дослідження. Аналіз обраної теми, здійснений за допомогою різних методів, набув релігієзнавчого характеру, актуалізованого сучасністю. Запропонований аналіз може застосовуватися у подальших розробках проблем філософії релігії. Матеріали дослідження можуть бути використані істориками, культурологами, богословами для написання узагальнюючих праць з історії Церкви, укладання навчальних програм із релігієзнавства, богослов'я та філософії для вищих навчальних закладів, підготовці спеціалізованих курсів та семінарів, а

також у музеєзнавстві для наукової ідентифікації та електронної каталогізації творів. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження можуть стати в нагоді іконописцям-сучасникам для написання нових іконописних творів.

Ілюстративна частина дисертації становитиме інтерес для науковців, викладачів, богословів, мистецтвознавців та студентів гуманітарних спеціальностей.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійною науковою працею. Основні теоретичні положення і розробки, що характеризують наукову новизну дослідження, теоретичне і практичне значення його результатів, одержані дисертантом особисто.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення та методологічні рекомендації, викладені в дисертації, обговорювалися на науково-методичних семінарах і засіданнях кафедри культурології, релігієзнавства і теології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Її домінантні позиції апробовано на наукових конференціях: «Авраамічні релігії в Україні: історія, етнокультурні взаємовпливи, міжконфесійні взаємини» (Галич, 2013), «Соціокультурні виміри релігійних процесів у світі та в Україні» (Чернівці, 2013), «Християнство в Карпатах: до 1025-річчя хрещення України-Руси» (Івано-Франківськ, 2013), «Невідомі сторінки історії церкви Архистратига Михаїла у Калуші (до 100-річчя побудови храму)» (Калуш, 2013), «Авраамічні релігії в Україні: інкультураційні, етнокультурні взаємовпливи та міжконфесійні взаємини» (Галич, 2014), «Історія релігій в Україні» (Львів, 2014), «Світоглядно-ціннісне самовизначення людини» (Чернівці, 2015), «Авраамічні релігії: проблеми свободи совісті й віросповідання в контексті міжрелігійних чинників у сфері суспільного буття в Україні та світі» (Галич, 2015). Матеріали дисертації використовуються в навчальному процесі Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Публікації. Результати дисертаційного дослідження висвітлено в 12 публікаціях, 5 із яких у фахових виданнях і 1 – у закордонному виданні, та в 6 тезах доповідей на науково-практичних конференціях.

Структура дисертації. Мета роботи та її головні завдання визначили структуру дисертаційного дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, які містять десять підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який нараховує 290 найменувань і 98 додатків. Загальний обсяг роботи становить 196 сторінок, із них 170 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, Джерельна база ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан наукового вивчення проблеми

Галицька ікона – це особливий феномен поєднання духовно-сакральних та фольклорно-християнських образів і сюжетів з неперевершеною символікою та регіональними особливостями.

Галицькі ікони приваблюють тим, що майстри вкладали в них душу, зображували образи зі щирістю віри, з простотою й строгою духовністю. Вони поєднували іконографічні канони із народними традиціями, щоб якомога виразніше передати іконописний образ [187].

Галицька ікона вирізняється багатим образним змістом, своєрідністю втілених у ній релігійних поглядів. Також вона відображає національну свідомість народу. В образах на іконах ми бачимо соціальні та психологічні настрої, радість і драматизм. Невипадково в народі термін «образ» ідентичний поняттю «ікона». Ікони називали образами, тому що вони містили в собі сукупність ідей і традицій, в яких відобразилося культурно-духовне буття українського народу [187]. Ікона є цінною складовою розвитку мистецької традиції, вартісним пластом української художньої культури.

Для об'єктивного, наукового обґрунтування вивчення галицької ікони, потрібно проаналізувати праці відомих українських науковців, які займалися цією тематикою.

Галицька ікона була найпоширенішим жанром ікономалярства, починаючи з кінця XIX століття. Однак у XX столітті, в часи панування радянської ідеології, вивчення галицької ікони не схвалювалося. Зацікавлення радянських науковців пам'ятками українського народного мистецтва, в тому числі й іконами, почалося з другої половини 1980-х років. Але в цих роботах переважно висвітлювався художній аспект творів. Науковці не розцінювали галицьку ікону як вираз релігійної, світоглядної та

національної самосвідомості, традицій, етичних та естетичних норм суспільного життя українців. За твердженням доктора мистецтвознавства О. Найдена, «галицька ікона, народна картина, народна іграшка, писанка, настінний розпис належали до низової культури, її сільських та провінційних форм і стильових відгалужень» [170, с. 9]. Тому вони упродовж тривалого часу ікони розглядалися як вияв «низової» культури. Відповідно, їм мало приділяли уваги.

Існує певна література, де розглядаються концептуально-мистецькі положення галицького іконопису. Зокрема, в праці В. Овсійчука «Українське малярство XVI-XVII століть. Проблеми кольору» [185] висвітлено формування українського живопису, багато уваги приділено витокам і стилістичним особливостям галицького іконопису. На прикладі розписів дерев'яних церков Західної України науковець розглядає специфічні тенденції художнього мислення, притаманного сільським майстрам. Він зазначає, що вже у першій половині XIX століття іконографія стінопису в Україні позбулася догматичної канонічності, натомість зображення святих трактувалися демократично й мали риси, які можна визначити як національні особливості образів. У розписах майже немає алегорії й містицизму, для полегшення сприйняття в композицію ікони привнесено елементи тогочасного побуту [185, с. 115] й фольклорні риси. Наприклад, народним орнаментом прикрашено предмети, які органічно входять у тканину ікони («Нерукотворний образ» з с. Микуличин, кінець XIX століття) [185, с. 119]. Краєвид у народних іконах – цілком реальне місце дії й відображає навколишнє буття, вважає науковець [185, с. 119].

Важливою для дослідження народного іконопису на теренах України є праця В. Овсійчука у співавторстві з Д. Кривачем «Оповідь про ікону» [184]. Українська ікона розглядається тут як невід'ємний чинник духовно-естетичного зростання і становлення самобутності українського народу.

Щодо формування стилістичних особливостей ікономалярства, то на прикладі багатьох галицьких ікон В. Овсійчук показує, що, починаючи з

першої половини XIX століття, в іконі поступово згасає героїчне начало й накреслюється оповідальність [185, с. 118-119]. Таку ж тенденцію можемо спостерігати і в формуванні художньої стилістики галицької ікони, яка мала переважно розповідний характер.

У своїх дослідженнях В. Овсійчук вказує, яких святих найбільше шанували галичани. Так, дуже популярним був образ Богородиці, що втілював ідею заступництва від ворожих сил і спасіння від життєвих негараздів [185, с. 118]. Образ Богоматері став виразом художньо-узагальненого уявлення про матір [185, с. 125]. Близькими простому народові були образи святого Миколая, святої Параскеви П'ятниці. Найбільшу прихильність селян, на думку науковця, ці образи здобули тому, що відтворювали синтезований ідеал зі стійкими моральними й естетичними принципами, були для сучасників виховним прикладом [185, с. 118]. Святи завжди були прикладом досконалості, мужності, незаплямованого бачення вічного змісту життя для себе та усього світу.

Науковець О. Нога у дослідженні «До історії розвитку українського церковного мистецтва Галичини (1900-1920 рр.)» характеризує розвиток церковного мистецтва у 1900-1920-х рр., а також зазначає, що галицькі іконописці стали на шлях «українізації» ікон [179, с. 444].

Незважаючи на зазначені вище праці, ґрунтовне вивчення галицької ікони почалося саме з 80-х років XX століття. Однак комплексні дослідження особливостей галицької ікони й досі відсутні. Можемо лише констатувати факт, що В. Откович досліджував галицьку ікону як типологічну групу українських ікон, не торкаючись окремо специфіки галицького регіону. Так, у праці «Народна течія в українському живописі XVII–XVIII століть» автор розглянув пам'ятки галицького іконопису західних областей України. Для порівняльного аналізу науковець відібрав твори, які походять із місцевостей, що є частинами Польщі, Словаччини та інших територій, де розміщувалися давні візантійські центри іконопису [193, с. 7]. Один параграф автор присвятив осередкам і майстерням народного ікономалярства України,

передумовам виникнення та розвитку народного іконопису [193]. В окремих розділах своїх праць дослідник описав ікони Гуцульщини [194], Галичини й Поділля [195].

Згадки про ікони галицьких іконописців вміщені у праці А. Жаборюка «Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століть» [115]. Автор зауважує, що проблема релігійного живопису постала перед нашим мистецтвом на початку ХХ століття передусім як проблема культурологічного характеру. Церкву почали сприймати не тільки як єдину інституцію, де прищеплювали народу національну свідомість, але й як середовище, здатне сприяти культурному та естетичному розвитку суспільства.

Роль мистецьких позицій в іконах ХІХ–ХХ століть розглядалася в доповідях Я. Бобоша «Сакральна тематика у творчості Корнила Устияновича» [72] і С. Івасейка «Мистецький рух за утвердження національних святостей у церковному мистецтві галичан (друга половина ХІХ – початок ХХ століть)» [122].

Варто звернути увагу на статтю Х. Береговської «Михайло Бойчук і Святослав Гординський: до проблеми мистецького впливу», в якій авторка говорить, що «малярі неовізантисти поставили собі за мету зберегти недоторканими традиції релігійного мистецтва України» [70, с. 290]. «...У візантизмі художник вбачав національні корені українського мистецтва», а також через заборону Української Церкви на батьківщині, почувалися до обов'язку відтворювати іконопис, «національну іконографію» як один із чинників української ідентичності [70, с. 294]. І. Вигнанець у статті «Митці про мистецтво», цитуючи М. Бойчука пише: «Багато образів, але нема тих, що творять Україну. Нема Нарбута, нема Бойчука... є петербурзька, московська школи, є відгуки Парижу, але немає української синтези, що виросла б з минулого, і немає тих, що нав'язали б контакт з минулим, з нашим великим минулим, бо як же здобудемо будучину, коли не виростемо з минулого?» [82, 16-17]. Митці в діаспорі вважали своїм

обов'язкомвідтворювати іконопис, «національну іконографію» як один із чинників української ідентичності [82, с. 18].

На формування національного стилю Михайла Бойчука мав вплив митрополит Андрей Шептицький. В одному з листів із Парижа художник писав до Архипастира: «Чоловік свідомий свого ремесла, буде так послуговуватися лініями, з котрими komponує образ на площині, як об'ємами, з котрими уложить скульптурну форму в залежності від місця, будівлі, характеру і змісту твору, який уявляє. Як приклад досконалого використання форм, ставимо собі візантійців, котрі межували з українським народом і мали безпосередній вплив протягом довгих віків на українську культуру. Ще перед візантійською добою штука чудесна процвітала у єгиптян, ассирійців, індусів і на еллінським сході. Але для нас найбезпосереднішою є доба візантійська, тому ставимо її собі за взір. Нашим найбільшим бажанням було б ввести се в життя: оздоблювати церкви – виконувати фрески, мозаїки, вирізувати, малювати і подувати золотом іконостаси» [7, с. 18-20].

Дослідженням національного в іконі займався також С. Гординський: «...візантійська дисципліна не дозволяла нашим митцям сходити в іконографії на «неповажні інновації» на кшталт окультизму чи дегенеративного формалізму, який тотально поневолював релігійне мистецтво» [99, с. 23].

Іншою працею, що досліджує окремі аспекти іконопису, є робота С. Корнійчука, на переконання якого «для творчості М. Бойчука характерне поєднання українського народного та візантійського малярства, середньовічної іконописної традиції та стародавнього ассирійського, єгипетського мистецтва. Головними ознаками творчої спадщини художника вважають не лише викінчену форму, а й колір, який виступає у роботах ще й як символ, що також наближує їх до іконопису» [137, с. 3].

Л. Соколюк у своїх дослідженнях намагався визначити особливості українського іконопису, зауважуючи: «Століттями українське мистецтво

розвивалося в колі духовних і формальних проблем візантійського стилю, який природно поєднувався з народним мистецтвом. На хвилі національно-культурного руху в Україні кінця XIX століття в суспільстві назріла потреба в органічному національному стилі. Переосмислюючи історичне минуле та художні традиції, суспільство дійшло до «публічного» вияву своєї культурної ідентичності. На Заході ці процеси набули особливої активності в першій половині XIX століття і перебували під впливом ідей Гердера і Фіхте, які, привертаючи увагу до неповторності різних народів світу, поклали початок концепції національної самобутності. В контексті національного духу особливого значення надавали фольклору, народній культурі й побуту» [228, с. 10-11]. У іншій праці названий автор досліджує проблеми національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття, стверджуючи, що: «Національний стиль» визначала «національна форма». Через форму реалізувався зміст, але форма мала певну самостійність. «Національний стиль» бойчукістів – це насамперед спільність пластичної мови. Одна з найбільш характерних її ознак – монументальність як традиційна риса української сакральної художньої творчості» [229, с. 8].

В. Шуліка у праці «Церковний живопис Слобожанщини середина XIX – початок XX століть: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості» одна із перших ввела у науковий обіг поняття «компілятивної іконографії», такої, що перестала рівнятися на класичні іконографічні сюжети [282, с. 141].

У роботі О. Федорука «Корнило Устиянович» характеризує мистецтво і життєвий шлях К. Устияновича. Іншою працею, присвяченою галицькому іконопису є стаття В. Хомина «Національні традиції в монументальному мистецтві Галичини першої третини XX століття», де він подає основні традиції, які були присутні у монументальному мистецтві того періоду. «...Іконописці використовували освячені віками традиції і вводили їх у конкретну історичну епоху» [259, с. 28].

Існує ряд досліджень, які стосуються богословського і релігієзнавчого дослідження галицької ікони. Ґрунтовне вивчення іконопису та його релігієзнавчих і культурологічних рис розпочалося в 90-х роках ХХ століття науковцями С. Абрамовичем [62] та Д. Степовиком [230-240]. Дослідники обґрунтовували важливість творчості галицьких іконописців для розвитку духовної культури, а також їхній вплив на національну, естетичну, етичну, культурну свідомість галичан. Зокрема, Д. Степовик описав відмінності візантійського іконопису від українського та простежив шляхи розвитку української ікони з ХІІ століття до наших днів.

У дослідженні В. Яреми «Дивний світ ікон» [287] йдеться про спроби відродження та розвитку галицького іконопису та церковного мистецтва. Він зауважує, що тодішні ікони сприяли духовному піднесенню людини, формували її світогляд, допомагали виробити власну світоглядну позицію, а також були чинниками культурного впливу.

Богословське та духовне значення ікони, її символів розкриває у праці «Богослов'я та духовність ікони» Я. Креховецький [141]. Він наголошує на тому, що ікона завжди формувала абстрактне мислення, допомагала з'єднатися зі світом небесним.

У «Богослов'ї ікони Православної церкви» Л. Успенський розглядає роботи іконописців ХХ століття. Він наголошує: «ХХ століття стає відродженням забутих духовних цінностей. З'являються іконописці, що намагаються відродити традиції давно забутого ісихазму. Виникає потреба в іконах сповнених духовного досвіду» [254].

У дисертаційному дослідженні використано також праці з дослідження іконографії. Це роботи таких авторів, як Н. Кондаков [135], І. Грабар [102], В. Бичков [78-79], І. Язикова [284], архимандрит Рафаїл (Карелін) [17], Л. Успенський [254], В. Лепакін [146], архимандрит Зинон (Теодор) [15], Є. Трубецький [44], С. Алексєєв [2], П. Євдокімов [114], монахиня Іуліанія (Соколова) [16], С. Аверинцев [63]. Зокрема, Н. Кондаков у дослідженні «Російська ікона» характеризує особливості православного образу

візантійської традиції. Архимандрит Рафаїл (Карелін) у праці «Про мову православної ікони» наводить риси, що притаманні іконі східного обряду [17, с. 5]. Дослідження монахині Іуліанії (Соколової) «Праця іконописця» характеризує основні етапи роботи художника над іконою та коли звичайне зображення стає іконою [16, с. 3]. Філософ Є. Трубецькой у праці «Три описи про руску ікону» обґрунтовує, що ікона це не портрет, а первообраз божественної природи, тому писати ікони з живих людей не можна [44]. Богослови вважають, що ікона нагадує про Бога як Первообраз, за образом і подобою якого створено людину.

Особливо цінними для дослідження галицьких ікон є колективна робота С. Кияка, І. Коваля, Б. Бойчука, І. Миронюка «Галицькі іконостаси і церковна археологія» [86]. Автори зосередили свою увагу на виявленні історичних і богословських джерел виникнення іконостасу в балкано-візантійському світі раннього і розвинутого Середньовіччя, прослідкували еволюцію формування архітектурно-образної системи ранніх вівтарних перегородок з іконами в Київській Русі у відповідності до християнського віровчення. Одним із головних центрів іконописного мистецтва середньовічної Європи був княжий Галич – столиця Галицько-Волинської держави. Саме на теренах Галицької землі вони проаналізували особливості іконографії Львівської і Жовківської художніх шкіл (XVI-XVIII століть) – провідних тогочасних іконографічних осередків України. Автори дослідження показали, що в новітню добу українські художники-модерністи К. Устиянович, А. Манастирський, А. Коверко, С. Сосенко, П. Холодний, М. Бойчук, наслідуючи барокові, рококові і класичні стилі, суттєво збагатили палітру богословсько-мистецьких ідей галицьких іконостасів XIX-XX століть.

Цю ж проблему досліджував О. Найден («Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів» [171], «Образ воїна в українському фольклорі: семантичні та образні аспекти» [171]). У своєму доробку він розглядає фольклорні та історичні

витоки образу воїна, зокрема Юрія Змієборця. На його думку, образ святого Юрія сформувався в особливих умовах існування України в історичному часі, синтезувавшись з обрядово-міфологічними віруваннями. Святий Юрій-воїн антропоморфізований образ, який у своїй семантичній основі втілює стихію вогню та слов'янських богів Перуна, Сварога і Дажбога [171, с. 24-25]. Дослідник зазначає, що у XIX-XX століттях цей святий став справжнім народним іконним образом, святого Юрія «в народному стилі» зображали міські майстри-ремісники та сільські «богомази» [171, с. 28].

Питання галицької народної ікони розкривають дисертації мистецтвознавця О. Осадчої та науковця І. Федя. У дисертації «Українська хатня ікона – образ кінця XVIII – XX століття як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості)» [188] О. Осадча розглянула витоки, умови та процеси формування народної ікони. Один із розділів дисертації присвячено з'ясуванню причин заборони галицького іконопису. Дослідниця з акцентувала увагу на народних осередках ікономалярства, організації торгівлі народними іконами, виробництві та технологічних особливостях народної ікони.

І. Федь у докторській дисертації «Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони» [261] тлумачить українську ікону як філософське осмислення законів будови і функціонування Всесвіту, як голографічний символ оточуючого світу, схожого на східну «мандалу». Він наголошує на тому, що релігійний феномен ікон порівнюється з духовною алхімією.

Важливою для дисертаційного дослідження є питання філософсько-релігійної традиції, яку розкрито в роботах видатних українських і російських філософів П. Флоренського [52-53], В. Ларіонової [145] А. Гулиги [108], В. Бичкова [78-74] та інших. Саме тому, сьогодні ікона не може бути зрозуміла без апелювання до класичних філософських досліджень, присвячених розробці методології історії культури, проблематиці культурно-історичних типів.

До загальнотеоретичних робіт, які використовувалися в даному дослідженні, можемо віднести праці таких філософів і релігієзнавців, як В. Шейко [278], В. Діденко [110], В. Малахов [154], Л. Филипович [264], А. Колодний [134], С. Кияка [130] тощо. Завдяки цим роботам вдалося розробити методологію дисертації.

Розгляд галицької ікони є складним полем дослідження, вимагає залучення теоретичного і методологічного ресурсу таких дисциплін, як історія, етнографія, народознавство, мистецтвознавство, культурологія, філософія, богослов'я, іконографія. Тому задля комплексного і систематичного вивчення іконопису доцільно звернутися до праць таких науковців, як І. Свенціцький [37-38], В. Свенціцька [35-36], П. Жовтовський [119-120], О. Осадча [187-188], О. Найден [170-171], О. Шпак [280], О. Тріска [248], Т. Паньок [198], В. Шуліка [282], Т. Шпідлік і М. Рупнік [281], В. Мокрий [161], К. Клявза [132], І. Гах [8-9; 87-88], М. Селівачов [223], І. Коваль [86; 133], М. Голубець [95-97], В. Грабовецький [103-104], О. Федорук [257-259], В. Хомин [265-266] та інших. Зокрема, І. Свенціцький у монографії «Шлях розвитку українського мистецтва в Галичині» досліджує мистецькі школи, які функціонували в різні часи у Галичині; В. Мокрий у книзі «Ікона як місце благодаті» характеризує особливості візантійського іконопису, історію ікони та властивості українського іконопису.

Окрему групу наукових праць становлять роботи, які є основою для тлумачення символіки та стилістики іконографії: І. Остащука [189-192], І. Язикової [284] та Л. Успенського [254]. Зокрема, І. Остащук зазначає: «Людина як духовна істота потребує символів, аби наблизити собі те, що трансцендентне. Іконали бліде (навіть інтуїтивне) сприйняття їх багатого змісту може сказати значно більше, ніж ґрунтовний науковий трактат. Символи поєднують в один текст найрізноманітніші об'єкти, натомість, мова лише частково та послідовно виражає те, що символи репрезентують людській душі в одну мить» [190, с. 21]. Ієрархічні структури символів

становлять своєрідну символіку космосу, через занурення в яку людина може дійти до пізнання трансцендентного світу. І. Осташук у монографії «Християнський сакральний символізм» вказує: «Християнські символи іконографії відіграють досить важливу роль. Вони торкаються життя, переконують нас, що життя – глибше, таємничіше, ніж насущні його прояви, доступні буденному досвіду. Вони оголюють не пояснювану сторону людської екзистенції, дають уяву про сакральний її вимір» [190, с. 30, 49].

І. Язикова у дослідженні «Богослов'я ікони», розкриваючи «глибокий сенс» ікони, як вищого мистецтва і богослов'я, пише: «Для мене головне у роботі іконописця – не копіювання старих образів, а те, що народжується з духовного досвіду самого митця» [284, с. 158].

О. Швидка у роботі «Смисл православної ікони і її зміст в храмовому просторі» порівнює поняття «знаку і символу» стосовно ікони, яка виконує «функцію однозначних і багатозначних інформативних «послань», що привідчиняють людині безкінечність онтологічного зв'язку видимого і невидимого світів» [275, с. 17-18].

У дослідженні «Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики» В. Черепанін розглядає ікони, виконані в модерністському стилі, називаючи їх «мистецтвом некласичної естетики» [268, с. 1]. Також зауважує, що «мистецтво ХХ століття свідчить про гостру потребу в сакральності, в контакті з трансцендентним» [268, с. 3].

Здійснений історіографічний огляд проблеми галицького іконопису кінця ХІХ – початку ХХ століть свідчить про активне зацікавлення вивченням галицької ікони, особливо в останні роки. Так, тема української ікони епізодично розглядається у багатьох працях. Однак й досі немає комплексного філософсько-релігієзнавчого аналізу типологічної групи галицьких ікон, порівняльний аналіз яких дасть змогу охарактеризувати спільні риси стилістики і виявити своєрідність української ікони у порівнянні з візантійською. Крім того, необхідно визначити роль галицької ікони у житті людини, її вплив на розвиток культури та духовності, виявити духовно-

містичні (релігійні), національні (традиційні) та художні (регіональні) аспекти галицької ікони, довести, що галицька ікона – це самодостатній релігійний феномен. Твори галицьких іконописців потребують більш систематичного та комплексного висвітлення. Синтез наукових праць, зокрема концепцій учених стосовно філософсько-релігійних особливостей галицького іконопису, дозволив автору систематизувати ідеї попередніх дослідників та вибудувати власне розуміння та ідейно-смісловий каркас нашого дослідження.

1.2 Джерельна база дослідження

Джерельною базою дослідження є широке коло різноманітних джерел, частина з яких вперше вводяться в науковий обіг. Джерелами вивчення феномену ікони стали Святе Письмо [40], рішення Вселенських і Помісних Соборів [20-21], зокрема, рішення Сьомого Вселенського Собору (680-681 рр.), Трульського Собору (691-692 р.), що стосуються іконописання (правила 73, 82, 100), та праці Святих Отців (Книга правил Святих Апостолів, Вселенських і Помісних Соборів, і Святих Отців) [20]. Також одним із джерел нашого дослідження є твір преподобного Іоана Дамаскіна «Точний виклад православної віри» [33].

Одним із найавторитетніших джерел для розуміння основ іконографії є візантійський посібник з іконопису «Єрмінія» Діонісія із Фурни [12] та «Корпус Ареопагітикум» Псевдо-Діонісія Ареопагіта [4]. «Єрмінія» – візантійський підручник про правила іконописання. Ця книга містить канонічні вимоги, щодо правильного зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, апостолів, пророків, а також вказівки щодо символічного втілення на іконах осіб Старого і Нового Завіту, життя грішної і праведної людини, яка символіка і правила розміщення ікон у храмі, що символізують написи на іконах, який зміст притч Ісуса Христа на іконах, як зображати свята Церкви тощо.

За структурою «Єрмінія» поділяється на чотири частини. У першій – містяться настанови щодо технології написання ікон, реставрації, зображення пропорції людської фігури тощо. Другу й третю частини присвячено іконографії, четверту – розташуванню розписів у церквах різних архітектурних типів. Цей підручник справедливо можна вважати енциклопедією релігійного малярства [12], оскільки він встановлює основні стилістичні та символічні правила іконописання. Автор вперше висунув концепцію Божественного Світла та стверджує, що основним кольором на іконах є золотавий, який став віддзеркаленням Небесного Царства у Божому храмі [232, с. 101].

Також важливим джерелом для іконописання є Корпус ареопагітикум Псевдо-Діонісія Ареопагіта[4].

Важливим джерелом вивчення особливостей галицької ікони були газети: «Зоря» [14], «Діло» [11; 13; 21; 29; 30; 43; 46; 49; 50;51;54-56], «Душпастир» [10], «Батьківщина» [5-6], які видавалися на території Галичини (у Львові) в ХІХ-ХХ століттях. Вони містять статті про галицьких іконописців, ікони, критику церковного мистецтва, листи священників та митрополитів щодо цього питання.

Одним із джерел є праці М. Еліаде, а саме, «Священне і мирське» [59], «Sacrum-mit-historija: Wyboresejow» [61], «Нотатки про релігійні символи» [58]. Їхній аналіз дасть змогу охарактеризувати символіку християнської ікони від часу її виникнення.

Особливо цікавими є Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції, декрети, декларації. Важливим розділом зазначеного документу є Конституція про Святу Літургію «Священний Собор» [22], у якій викладається символіка священного зображення та використання іконописних предметів, священних зображень під час Літургії.

Іншим джерелом є праця митрополита Андрея Шептицького «Про музейні вартості церковних речей» [26].

Джерелом дослідження послужили також аудіозаписи мистецтвознавця Ірини Гах «Монументальне мистецтво Галичини кінця XIX – початку XX століть» [8].

Джерельною базою у розкритті етнокультурного феномена галицької ікони, виявленні її іконографічних, культурологічних, філософських, типологічних, семантичних, колористичних особливостей стали твори галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть, які містяться у церквах Івано-Франківської та Львівської областей (102 ікони). Галицькі ікони упродовж тривалого часу не вважалися канонічними. Ікономалярство XIX – початку XX століть заборонялося церквою за вільне трактування іконографічних канонів. Через це їх часто нищили. Тому збереглося небагато ікон галицьких іконописців.

Джерелами дослідження є ікономалярські твори, які зберігаються в храмах святого Архистратига Михаїла селі Підмихайлі Калуського району, Різдва Христового у селі Вістовій Калуського району, в Катедральному Соборі святого Воскресіння Господнього в місті Івано-Франківську, в Успенській церкві в Галичі та церкві Пресвятої Трійці в селі Микуличин, у Преображенській церкві у Львові, церкві святого Дмитрія у селі Татарів Івано-Франківської області, церкві Різдва Пресвятої Богородиці в селі Криворівня Івано-Франківської області, церкві Воскресіння Господнього у селі Кам'янка-Липник Львівської області, церкві Воскресіння Господнього селі Розвадів Львівської області, церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Повергів Львівської області, церкві Різдва Пресвятої Богородиці в селі Вербиляни Львівської області, церкві святого Архистратига Михаїла в місті Коломиї Івано-Франківської області, церкві святого Миколая у селі Звенигород Львівської області, церкві Різдва Пресвятої Богородиці у селі Миклашів Львівської області, церкві Параскеви Преподобної у селі Бужок Золочівського району, церкві Різдва Пресвятої Богородиці в селі Деревня Львівської області, церкві святого Іллі у селі Боршів Львівської області, церкві Симеона Стовпника в селі Сушне Львівської області, церкві Пресвятої

Трійці в селі Ільці, Соборі Пресвятої Богородиці у селі Гостинциве Львівської області, церкві Покрови Пресвятої Богородиці в селі Поляна Львівської області, церкві Вознесіння Господнього у селі Побіч Львівської області, церкві святих Косми і Дем'яна в селі Сороки Львівської області, церкві святого Архистратига Михаїла в селі Ставчани Львівської області, в церкві Найсвятішого Серця Ісуса в селі Дністрик-Дубовий тощо.

У дисертації особливу увагу зосереджено на роботах визначних галицьких іконописців. Серед них роботи К. Устияновича: «Христос перед Пилатом» (додаток 1), «Мойсей» (додаток 2), «Хрещення Русі» (додаток 3, 4, 5), «Святий Йосафат» (додаток 6), «Воздвиження Чесного Хреста Господнього» (додаток 7), «Вознесіння» (додаток 8), «Потоп» (додаток 9), «Рівноапостольні Кирило і Мефодій»; ікони М. Сосенка: «Покрова» (додаток 10, 11), «Святий Миколай», «Христос Пантократор»; Ю. Буцманюка: «Христос і діти», ікони руських святих – княгині Ольги, князів Володимира, Бориса та Гліба, «Берестейська унія» (додаток 13, 14, 15, 31); Ю. Панькевича: «Кирило і Мефодій, які проповідують християнство серед слов'ян», «Тайна вечеря», «Святий Ілля», «Христос-учитель» і «Богородиця з дітям», «Трійця», «Блудний син» (додаток 16) та «Богородиця з малим Ісусом» (додаток 17), «Образ галицького сіяча» (додаток 18), «Ікона Богородиці» (додаток 19), «Святий апостол Петро» (додаток 20), «Ісус у гостях у Марти» (додаток 21), «Свята Родина» (додаток 22), «Господь Вседержитель» (додаток 23), «Христос на Троні» (додаток 24), «Ісус у храмі», (додаток 25) «Успіння Пресвятої Богородиці» (додаток 26, 27), «Різдво» (додаток 28, 29, 30), «Берестейська унія» (додаток 31), «Апостол Андрій на Київських горах» (додаток 32), «Воскресіння» (додаток 33), «Вознесіння» (додаток 34), «Архистратиг Михаїл» (додаток 35), «Втеча до Єгипту» (додаток 36). А також настінних розписах та іконостасах галицьких храмів (додатки 77-100).

Варто зазначити, що формування вітчизняних музейних збірок галицького іконопису почалося з 60-х років ХХ століття за ініціативи

митрополита Андрея Шептицького, який заснував у Львові Церковний музей, згодом перейменований в Національний. Першим упорядником збірок музею був видатний учений-філолог, мистецтвознавець і багатолітній директор Національного музею у Львові Іларіон Свенціцький [26, с. 27].

Невелика кількість творчого доробку галицьких іконописців зберігається в Львівській галереї мистецтв, Львівському музеї історії релігії, Коломийському державному музеї народного мистецтва «Гуцульщина», Івано-Франківському краєзнавчому музеї, музеї на горі святого Юра у Львові та у приватних колекціях.

У практичному плані розробки проблеми вартими уваги є альбоми та каталоги, що є уточнюючими джерелами роботи та дозволяють класифікувати галицькі ікони за іконографією, стилістикою, художніми характеристиками, стали альбоми і каталоги. Альбом «Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть» [36], упорядниками якого є Віра Свенціцька і Василь Откович, містить багато творів народного іконопису, що зберігаються в музеях Києва, Львова, Полтави, Чернігова, Дніпропетровська, у приватних колекціях. Детальні коментарі до творів давнього малярства висвітлено дані про регіон, де виявлено твір, майстра чи майстерні, в традиціях яких працював автор, дату створення, місце походження, технологічні та технічні характеристики; в них також подається коротка інформація про іконографічну основу, стиль, що панував на час створення твору, особливості індивідуального почерку майстра [36, с. 5-6]. Альбом «Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть» [2] розкриває основні іконописні роботи цього періоду.

Для дослідження також використано численні альбоми, каталоги виставок, листівки видані в Україні впродовж останніх десятиліть.

1.3 Методологічні засади дослідження

Вивчення галицької ікони як цілісного етнокультурного явища базується на комплексному, системному, порівняльному, іконологічному,

типологічному, історико-соціологічному, етнометодологічному, і структурно-семіотичному, та мистецтвознавчому образно-стилістичному методах аналізу.

1. Комплексний метод передбачає вивчення предмета дослідження в найважливіших аспектах, як, наприклад, релігійно-богословський, філософський, етнокультурний, етнографічний, філософсько-мистецький, художньо-технологічний, функціонально-типологічний. Застосування цього комплексного методу дослідження дає можливість всебічного і ґрунтовного висвітлення феномену галицької ікони. За допомогою цього методу можна отримати найбільш точні результати дослідження.

2. Суть системного методу полягає в дослідженні галицької ікони як цілісної складової системи сакрального мистецтва, що складається з суми традиційних форм, характерних для певного народу. Системний аналіз допомагає виявити в галицькій іконі елементи фольклору, побутової та обрядової символіки у поєднанні з іконографічними канонами, віднайти етнічні відмінності та закономірності галицького ікономалярства. Галицьку ікону проаналізовано як певну систему, яка об'єднує колористичні, семантичні, іконографічні та технологічні особливості, притаманні їй зразкам у різних регіонах Галичини.

3. Порівняльний метод складається з порівняльно-територіального аналізу щодо визначення подібності або відмінності стильових і типологічних особливостей, властивих галицьким іконам окремих регіонів Галичини, а також із порівняльно-типологічного аналізу стосовно класифікації ікон за типологічними групами. Цей метод дослідження також передбачає визначення певних художньо-стилістичних особливостей.

4. Історико-соціологічний метод дає змогу розглядати як предмет дослідження в історично-культурних умовах формування Галичини ікону кінця ХІХ – початку ХХ століть, її виникнення та становлення в контексті явищ і процесів, що мали найбільший вплив на розвиток галицького іконопису. Передбачається визначити, які чинники вплинули на розвиток,

трансформацію та занепад такого явища, як галицька ікона, з'ясувати ставлення Церкви до народного ікономалярства.

5. Етнометодологічний метод дослідження передбачає виявлення впливу культурних традицій і давніх вірувань певного регіону України на формування світогляду, який відображався в галицьких іконах.

6. Типологічний метод дослідження окреслює певні групи галицьких ікон, які розрізняються за такими ознаками: матеріалом, технологією, впливами іконопису сусідніх країн тощо.

7. Структурно-семіотичний метод дає можливість виявити внутрішній смисл та символіку ікони, типології художньої структури галицької ікони у соціокультурному контексті. За допомогою цього методу можна розглядати галицьку ікону як систему релігійних символічних кодів, інтерпретувати її семантику, вплив на світогляд і духовне зростання людини, визначити її роль у розвитку культури та ідентичності нації.

8. Іконографічний метод передбачає дослідження твору з позиції наявності в ньому певного загальнокультурного змісту. Об'єктом інтерпретації стали метафізичний (трансцендентний), художній (суб'єктивний) та фізичний (об'єктивний) вимір феномену галицької ікони. Іконографічний метод застосовується також при вивченні закладених в ікону іконографічних канонів, визначенні міри їх дотримання чи порушення.

9. Герменевтичний метод своїм корінням сягає ще часів Середньовіччя, зокрема традицій екзегетики (розділу теології, який тлумачить Святе Письмо). Метод охоплює систему різноманітних засобів пояснення сакральних текстів, творів Отців Церкви, релігійних авторів минулого, релігійних процесів і явищ загалом, іконописних символів. Послуговуючись цим методом, ми порівнювали розуміння сакральних першоджерел різними поколіннями з їх авторською інтерпретацією, виявляли зв'язок тексту з певним соціокультурним середовищем. Герменевтичний метод сприяє не простому поясненню, а розумінню, виявленню сутнісних ознак і властивостей іконописної символіки.

10. Психоаналітичний метод дозволив дослідити методологічні засади дисертації, а також проаналізувати й розкрити психологічно-філософські засади «неовізантійського» іконопису, архетипи галицької ікони.

11. Мистецтвознавчий образно-стилістичний аналіз означає розкриття художніх особливостей ікономалярських творів і використовувався при систематизації творів народного іконопису, зокрема за такими принципами: сюжетно-іконографічним, композиційним, колористичним, технологічним.

Методологічна база дисертаційного дослідження містить методи (класичної та некласичної методології), підходи та принципи, які застосовувалися у процесі наукового пошуку. За основу змістового визначення їхнього дослідження використані розробки та інтерпретації сучасних методологів науки.

Блок теоретичних методів складають аналіз, синтез, узагальнення, абстрагування, індукція, дедукція, аналогія, класифікація, моделювання, історичний, «генеалогічний» та логіко-гносеологічний методи.

Застосування методу класифікації ставило за мету впорядкування і структуралізацію категоріально-понятійного апарату у відповідності до їх значення для нашого дослідження і, відтак, галузевої приналежності.

Дисертаційне дослідження виконувалось з урахуванням таких принципів наукового пошуку як детермінізм, плюралізм, об'єктивність.

Сучасна гуманітарно-наукова парадигма надиктовує неодмінну умову наукової творчості, що характеризується неупередженим ставленням вченого і, відповідно, врахуванням альтернативних підходів у дослідженні. «...головною світоглядною установкою має стати орієнтація на діалог, що враховує різноманітність культурних традицій і національних інтересів, на пошук згоди і єдності без знищення різноманіття, без прагнення до уніфікації» [253], – акцентує сучасний методолог науки В. Стьопін. У цьому контексті доцільно згадати про дотримання автором дисертації принципів плюралізму та об'єктивності. Підставами для цього є, по-перше, різновекторність поглядів, думок філософів, мистецтвознавців, богословів.

Характеристика окреслених методів не вичерпує повною мірою методології дисертаційного дослідження, позаяк воно є гуманітарно-наукового характеру і тому потребує постійних доповнень та уточнень. У гуманітарних дослідженнях особливе місце посідає особистість як суб'єкт пізнання, тому особливий акцент робився на такій специфічній формі спостереження як співпереживання.

Виходячи з цього, спробуємо проаналізувати змістове наповнення ідейних засад-концептів, тобто змістове поняття та понятійно-категоріальний апарат дослідження:

1. Алегорія (іносказання) – спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю (наприклад, лев – сила, влада чи царювання).

2. Житійна ікона – ікона, в клеймах якої, що оточують центральний образ котрогось з святих, відображені події його життя (давньорус. – житіє), а також його діяння.

3. Зворотня перспектива – це метод в іконописанні, який дозволяє побачити предмети в розгорненні, або розгортання простору зсередини назовні.

4. Знак – матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт, який виступає в процесах пізнання та спілкування в ролі замітника (представника) іншого предмета, явища, дії або події, і використовується для одержання, зберігання, перетворення та передачі інформації.

5. Єрмінія – візантійський підручник про правила іконописання. Ця книга містить канонічні вимоги, щодо правильного зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, апостолів, пророків, а також вказівки щодо символічного

втілення на іконах осіб Старого і Нового Завіту, життя грішної і праведної людини, яка символіка і правила розміщення ікон у храмі, що символізують написи на іконах, який зміст притч Ісуса Христа на іконах, як зображати дванадесяті свята Церкви тощо.

6. Ікона (гр. – образ, зображення, відображення) – видиме зображення Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, ангелів, святих, або подій Священної та церковної історії, призначені для молитви намальовані у відповідності з прийнятими канонами, згідно з вченням Церкви.

7. Іконографічний гібрид – це техніка зображення в одній іконі кілька сюжетів із різних іконографічних схем, а також комбінування зображення однієї ікони із сюжетом іншої.

8. Іконо-картина – це ікона написана за вільним трактуванням канону і яка суттєво відрізняється від іконопису «за правилами».

9. Іконографія – особливості зображення святого або священної події, згідно з канонами.

10. Іконопис – мистецтво писання ікон, вид живопису, що має культове призначення.

11. Іконошанування – догмат Православної і Католицької церков, встановлений на Сьомому Вселенському соборі, а також і сама практика шанування ікон. Згідно з цим догматом, «честь, що віддається образу, переходить до Первообразного, і той, хто вклоняється іконі, вклоняється зображеному на ній».

12. Канон іконописний (гр. – правило) – зібрання правил, прийомів, символів, прийнятих в іконографії для зображення того чи іншого образу.

13. Неовізантизм – поєднання в іконі особливостей візантійського та давньоруського живопису.

14. Першообраз – честь, що віддається образу, переходить до Первообразного, і той, хто вклоняється іконі, вклоняється зображеному на ній.

15. Сакральне мистецтво – мистецтво, тісно пов'язане з вірою в Бога, релігійними обрядами, релігійним життям, символізмом божественної сили.

16. Символ – це знак зображення якогось предмета для позначення якості об'єкта.

17. Фотодосія (світлодаяння) – привнесення в ікону ясних, життєрадісних кольорів.

Висновки до 1-го розділу

З одного боку, незначна кількість літератури богословсько-мистецького спрямування ускладнювала роботу, з другого, виокремила потребу комплексно розкрити підгрунття української ікони кінця XIX – початку XX століть. Ця тематика потребує більш поглибленого вивчення, а найперше – у філософсько-релігієзнавчому напрямку. Проведення досліджень іконопису України кінця XIX – початку XX століть сприятиме поглибленому вивченню традиції Київської церкви через пізнання особливостей богословських підстав сакрального мистецтва України.

Кожний народ упродовж свого існування творив релігійне мистецтво, проте воно набирало щораз інших форм, змінювалося. Такий пошук відображався у мистецькій спадщині народу. Як важлива складова української культури і духовності, українська ікона залишається незнаною для загалу українського суспільства. Вона рідко згадується закордонними авторами, але навіть якщо і згадується, то її відносять до такої, що відійшла від іконографічного канону. Завдяки створенню у Львові Митрополитом Андреем Шептицьким Національного музею, такий феномен як українська ікона став більш відомий і дослідники мають можливість щораз більше досліджувати цей неоціненний скарб.

Вивчаючи історію розвитку українського іконопису кінця XIX – початку XX століть, варто вказати, що на розвиток українського сакрального мистецтва мали вплив культурно-мистецькі особливості як Сходу, так і Заходу, проте, незважаючи на це, українська ікона набула самобутніх рис.

Ікона, як духовний феномен, зосереджує на собі увагу вчених різних напрямків. Науковці розглядають поняття «образ» в різних аспектах, тому в дослідженнях української ікони можна виділити кілька спрямувань: мистецтвознавчий, богословський, філософський. Джерелом нашого дослідження українського іконопису здебільшого була філософсько-культурологічна література.

Опрацювання літератури, яка стосується сакрального мистецтва галицького кола, показало, що іконопис цієї території як чинник еволюції іконопису Галичини XIX – XX століть досі науковцями не розглядався. Українські вчені переважно звертали свою увагу на проблеми атрибуції та сакральність, залишаючи недослідженим цілий комплекс питань що стосуються філософських, релігієзнавчих, культурологічних питань.

Вагомий внесок у дослідження галицької ікони зробили О. Нога, О. Осадча, І. Коваль, Д. Степовик, В. Овсійчук, Д. Крвавич та інші. Займаються цими питаннями також сучасні науковці І. Гах, О. Найден, С. Івасейко, В. Хомин. Однак з цього питання немає комплексних релігієзнавчих досліджень.

Методологічний фундамент дослідження складає низка теоретичних методів класичної та некласичної гуманітарно-наукової парадигми. Застосування їх у процесі наукового творчості уможлиблює досягнення поставлених завдань і мети роботи. Використання відповідної методології дозволяє тлумачити іконографічні образи як певні знаки культури та вважати доцільним використання у дослідницькій практиці підходу, що орієнтує на бачення іконічних об'єктів як частини цілого, частини що репрезентує всі типові риси та ознаки того чи іншого типу культурної свідомості, в межах якої цей знак функціонує.

РОЗДІЛ 2

ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ АСПЕКТИ ІКОНОПІСУ

2.1 Релігійно-ціннісні виміри ікони та її місце у християнському мистецтві

Мистецтво Християнської Церкви є системою, яка сформувалася насамперед на ґрунті новозавітної традиції й адаптувала досягнення античної культури. Одним із видів християнського мистецтва є ікона. Існує з десяток визначень терміну «ікона». Так, у релігієзнавчому словнику за редакцією А. Колодного та Б. Лобовика зазначено: «Ікона (від грец. eikón – зображення, образ) – у християнській релігії (православ'ї і католицизмі) в широкому сенсі – зображення Ісуса Христа, Богоматері і святих, якому церква приписує священний характер; є предметом культу; у вузькому значенні – твір станкового живопису, що має культове призначення. У католицизмі переважають скульптурні зображення, у православ'ї – живописні на дереві» [211, с. 82]. В. Ларіонова вважає, що «ікона – живописне, рідше рельєфне зображення богів, святих та інших надприродних істот, яке служить предметом релігійного поклоніння і вшанування» [145, с. 40]. «Ікона – містичні ворота у потойбічний світ, видиме зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих», – пише В. Мокрий [161, с. 18]. «Ікона – це мальованеслово Боже», – вважає С. Абрамович [62, с. 26]. А от В. Ярема зазначає, що ікона є помічником у прийманні Божих правд, посередником у молитві [287, с. 32]. Окрім того, ікону називали засобом для спілкування з Богом і святими Його, вікном у духовний світ, спробою досягнути незриме [53, с. 247]. Серед багатьох тлумачень поняття «ікона» найбільш точним вважаємо визначення Я. Креховецького: «У візантійському та східному християнському мистецтві сакральний образ (мальований переважно на дерев'яній дошці), на якому зображено постаті святих, біблійні та літургійно-символічні сцени» [141, с. 84].

Аналіз існуючих визначень поняття «ікона» дає можливість запропонувати власне визначення. Таким чином, ікона – це видиме, символічне зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих та різних біблійних сцен, що є засобом спілкування віруючого християнина з Богом.

Походження ікони пов'язане з греко-візантійською цивілізацією. Вона протиставлялася неіконі, тобто зображенню в античному мистецтві, в якому акцентувалася увага на тілесній красі. Велику роль в утвердженні ікони як одного з найголовніших атрибутів храму відіграли мислителі ранніх віків християнства, яких називають Отцями Церкви. Запровадження ікони, як і всього християнського обряду, проходило в умовах важкої боротьби. Та частина юдейського світу, що не прийняла нової релігії, виступала проти вшанування образів Христа і святих, оскільки це вважалося різновидом ідолопоклонства, від якого застерігав Старий Завіт. Богослови протиставляли цій критиці учення про втілення, тобто Христову Боголюдськість.

Христос не заповідав малювати себе, хоча давав інші поради, наприклад, уживати хліб і вино на спогад про нього. Але він ніде й не забороняв це робити. Прикладом цьому є перша ікона, яку, згідно передання створив євангеліст Лука ще під час життя Ісуса Христа [79, с. 122].

У III столітті поширюються рельєфні зображення євангельських подій, однак назвати їх іконами ще не можна. Далі великий вплив на розвиток іконопису мали ранньохристиянські апологети IV століття та Отці Церкви: Василій Великий, Григорій Богослов, Іоан Златоустий, Іоан Дамаскін, Теодор Студит та інші.

Священне сприйняття ікон у християнстві усталилося не одразу. Пройшло майже сім століть від часу зародження іконошанування, минули часи гонінь, християнство поширилося в багатьох країнах світу, які почали використовувати в церквах під час богослужінь «прямі зображення Христа у людському єстві» [145, с. 42] та інших святих. За сім століть існування ікон узвичаїлися певні типи зображень християнських святих, а храми почали

щедро прикрашати мозаїками і фресками, які описували життя й діяння Ісуса Христа, Матері Божої, апостолів і пророків, мучеників за християнську віру.

Уперше накази, що стосуються характеру священного образу, було сформульовано Трульським Собором (691-692 рр.) [20, с. 91-92]. Три правила цього Собору стосуються зображень (73, 82, 100). У правилі 73 йдеться про зображення Святого Хреста: «Оскільки Животворчий Хрест явив нам спасіння, то належить нам усяке старання вжити, нехай буде віддана належна честь тому, через що ми спасенні від стародавнього гріхопадіння. Ось тому і думкою, і словом, і почуттям, поклоніння йому приносячи, наказуємо: зображення хреста, накреслювані деякими на землі, зовсім згладжувати, щоби знамення перемоги нашої не було зневажено попиранням перехожих. Отже, віднині тих, що накреслюють на землі зображення хреста, наказуємо відлучати» [20, с. 80].

Найбільш важливе правило 82. Воно розкриває зміст священного образу так, як його розуміє Церква: «На деяких чесних іконах зображається, перстом Предтечевим показуваний, агнець, котрий прийнятий в образ благодаті, через закон показує нам істинного Агнця, Христа Бога нашого. Шануючи стародавні образи і символи, передані Церкві, як знамення і переднакреслення істини, ми віддаємо перевагу благодаті й істині, приймаючи їх, як виконання закону. Заради цього, щоб і мистецтвом живопису очам усіх представлено було досконале, наказуємо віднині образ Агнця, що взяв гріхи світу, Христа Бога нашого, на іконах зображати за людським єством, замість Старозавітного агнця. Щоб через це споглядання смирення Бога Слова наvertsалися до спомину життя Його у плоті, Його страждань, спасительної смерті, і таким чином завершеного викуплення світу» [20, с. 82-83]. Канон говорить про ікони, де святий Іоан Предтеча, зображений у своєму людському вигляді, вказує перстом на Христа, який написаний символічно у вигляді Агнця. Реалістичні зображення Христа, Його портрети, йдеться далі, існували ще на початку, це Нерукотворний образ, плащаниця, і саме ці справжні портрети є реальним доказом втілення

Сина Божого. Крім того, здавна у церкві існували цілі храмові цикли розписів на старозавітні й новозавітні теми, особливо зображення, подібні до наших дванадесятих свят, де також Христос зображувався у своїй людській подобі. І все ж поряд із тим, як свідчить правило 82, ще залишались у вжитку старозавітні символи, які через них вказували на Його людський образ. Це було прив'язаністю до біблійних прообразів, головним із яких було зображення Агнця, поширене на Заході. Пояснити християнам образ Христа, настановити їх на шлях, прийнятий Церквою, – ось завдання 82-го правила.

Як відомо, старозавітний символ Агнця мав дуже важливе значення в початковому християнському мистецтві. У Старому Завіті «заколювання» пасхального Агнця було центром усього богослужбового життя народу ізраїльського, так як і в Новому Завіті Євхаристична Жертва є серцем всього життя Церкви, а Пасха – Свято Воскресіння – центр богослужбового року. Старозавітний непорочний агнець не тільки просто зображував собою Христа, але й був основним його символом. У перші століття, коли за потребою часто утримувалися від безпосереднього вживання образу Христового, символ Агнця був дуже поширений. Як і риба, Агнець означав не тільки самого Спасителя, але й християнина взагалі.

Отці Собору пропонують замінити символи Старого Завіту і перших віків прямим зображенням того, що вони проповідували. Оскільки Слово стало плоттю й жило серед нас, то потрібно зображати не символічно, а безпосередньо те, що з'явилося на землі в часі. З іншого боку, якщо ми в образі будемо бачити лише лик Ісуса Христа, як на фотографії чи портреті, то він буде нагадувати нам лише про його життя, страждання і смерть. Але цим не може обмежуватися зміст образу, адже це не просто людина, а Боголюдина. І зображення Її повинно нагадувати не лише про висоту життя, але й про Христову славу. Тому причина відміни древніх символів – існування прямого образу, стосовно якого ці символи є лише пережитками «юдейської незрілості». Остання частина 82-го правила показує, що символіка церковного мистецтва – не в тому, що зображується, а як

зображується цей сюжет, у манері зображення. Усі можливості, якими володіє зображальне мистецтво, спрямовуються до однієї мети – правильно передати конкретний історичний образ і в ньому розкрити іншу реальність – реальність духовну й пророчу [206, с. 90-99].

Правило 100 забороняє такі зображення в Церкві, які викликають нечисті думки. Справа у тому, що поряд із церковними святами існували ще й язичницькі, які відображались у вигляді грубих і чуттєвих образів. Правило 100 показує, що Церква вимагає від своїх членів відповідної аскези, намагається відгородити їх від згубного впливу таких зображень. Турбота про моральний бік мистецтва поза Церквою вказує на особливе значення цього аспекту щодо мистецтва церковного [206, с. 97]. «Очі твої нехай прямо дивляться, і вії твої нехай будуть спрямовані прямо перед тобою» (Притч. 4:25), – заповідає премудрість, бо тілесні почуття зручно вносять свої враження в душу. «Тому зображення, на дошках або на чомусь іншому зроблені, які зачаровують очі, розбещують розум та запалюють до нечистих задоволень, віднині не дозволяємо яким би то не було чином зображати. Якщо ж хтось наслідиться творити подібне, нехай буде відлучений» [20, с. 88].

82 правилом Трульського Собору Церква відповідає на питання євреїв щодо християнського образу, закладає початок так званому іконописному канону. Правилем 100 вона знищує сліди елліністичного мистецтва, а також встановлює відповідність ікони Священному Писанню. Правилем 73 визначає цінність Христа. У відповідь на потреби часу Собор дає своєрідну директиву: в образі потрібно показувати «славу Божества» [33, с. 100-101].

Однак Трульський Собор не до кінця пояснив ікони. Він відсунув на другий план іконографічну символіку, що нібито не відображає повноту благодаті, хоч і варта пошани, і пропонує замінити символ прямим, конкретним образом.

На той час ікон у храмах було не багато. Вони розташовувалися на стінах і на невисокій престольній перегородці. Але з часом роль ікон зростає. Це пов'язано з декількома причинами. По-перше, ікона простіша в технології виготовлення, а, значить, доступніша, дешевша. По-друге, ікона ближча для того, хто молиться, з нею можливий тісніший контакт. По-третє, і це головне, ікона, як богословський текст, виконувала свої функції не тільки як образ, до якого моляться, але як настанова й повчання у вірі [284, с. 39].

Проте вже у VIII – першій половині IX столітті у Візантії – головному оплоті християнства – виникає рух, відомий під назвою іконоборчого. Майже ціле століття тривала справжня війна проти ікон – їх нищили і палили, у церквах та соборах видаляли фрески, заштукатурювали мозаїки. Унаслідок цього зникло багато справжніх шедеврів, було зруйновано традиційні центри іконопису. Іконоборці не відкидали мистецтво світське та церковне, але виступали проти іконошанування як молитовного акту і проти ікони як сакрального зображення. Щоправда, у середовищі іконоборців були різні думки про те, що і як треба зображати на іконах і фресках, але загалом усі аргументи зводилися до того, що в Писанні сказано: «Бога не бачив ніхто ніколи» (Ін. 1:18). Але друга половина цього вірша, яку так вперто не помічали противники ікон, для прихильників іконошанування стає поясненням не тільки можливості зображати Бога, але і прояснює відношення образу й прообразу. «Бога не бачив ніхто й ніколи, Єдинородний Син, суций в лоні Отчому, Він явив» (Ін. 1:18). Таким чином у таїні Втілення Слова – Невидимий, Невимовлений, Незбагнений Бог стає близьким та зрозумілим, і це дає підстави для зображення Христа [284, с. 54-55].

У будь-якому випадку варто зауважити, що період іконоборства став проблемою релігійної культури, періодом відходу від Православ'я й порушенням симфонії Церкви та імперії. Крім того, іконоборство можна частково ототожнити з певним соціальним рухом, оскільки його підтримувала значна частина верхівки влади і лише подекуди духовенство, а простий народ та монахи були ревними захисниками ікон.

Та VII Вселенський Собор, який відбувся 24 вересня 787 р., зібрав представників усіх християнських народів. Він не тільки визнав корисність ікони як первообразу Христа, Богородиці та всіх святих, але й визначив її суть. Собор своїми постановами поклав край різноманіттю манер, стилів і способів виготовлення образів. Наголошувалося на тому, що потрібно віддавати повагу образу, а не матеріалу, з якого його зроблено [111]. Цей Собор поставив собі одну головну ціль – з'ясувати правдиву науку про іконошанування, для чого на ньому всім делегатам давалася повна свобода слова. Усю свою увагу Собор звернув на свідчення Святого Письма та твори Святих Отців, з яких було зачитано велику кількість уривків, що найвиразніше свідчили про іконошанування. Собор зупинився на в'ясненні взаємин мистецтва та релігії, оскільки іконоборці були проти таких. Отці Собору постановили, що мистецтво добре служить Богові.

На двох останніх засіданнях Собору єпископи сформували догмат про іконошанування. Це була головна заслуга Собору. Усі учасники підписали цей акт віри, заявляючи: «Усі ми так віруємо, усі так думаємо, усі ми в цьому згодні і підписалися. Це віра Православна, Апостольська, – з любов'ю приймаємо чесні ікони. Хто поступає інакше – анафема, тому хто не допускає мальованих євангельських оповідань – анафема, тому хто їх не шанує – анафема!» [111]

На підставі цього догмату в Православній церкві запроваджено такі правила щодо ікон:

1. Вживати чесні і святі ікони в храмах, будинках, на дорогах та інших місцях.
2. Вшановувати ікони поклонінням, кадінням, ставленням свічок перед ними. Чинити це не тільки для пробудження згадки про Бога і святих Його, але й щоб наслідувати їхні чесноти.
3. Шанувати ікони не богопоклонінням і не служінням, бо це належить одному тільки Богові. Віддавати честь не самій іконі, не дереву і не фарбі,

але тільки так, щоб честь, яку воздаємо образу, переходила на Первообраз, щоб той, хто вклоняється іконі, вклонявся тільки особі, яку на ній зображено.

4. Православна церква засуджує всіх, хто не шанує ікони, але засуджує й тих, хто шанує їх як сам предмет поклоніння, а не осіб, що на них зображені [20, с. 96].

У часи VII Вселенського Собору Церква ще не мала чинів освячення ікон, бо не вважала тоді це за потрібне. Але пізніше, коли богослов'я іконошанування розвинулося, у Требнику з'явилися різні чини освячення ікон. Це освячення таємно змінює цілу природу картини чи портрета – воно робить їх іконами. Поклонятися можна тільки освяченій іконі, не освячена є звичайним портретом. Таким чином, освячення портрета – це церковне ототожнення образу з Первообразом, перетворення звичайного на містичне [111].

Варто зауважити, що іконоборці одночасно були й мистецтвоборцями; виступаючи проти ікон, вони тим самим підтримували старосврейський погляд на мистецтво. Цим завдавалося великої шкоди мистецтву, бо ж на іконоборчому соборі 754 р. засудили і його.

Ікона вивела класичне грецьке мистецтво на висоту, поєднавши дохристиянський світ із християнським. Хто відкидає мистецтво в Церкві, той тим самим відкидає й ікони. А мистецтво добре доповнює богословську науку. Досі ікони Христа, Богородиці і святих були неначе нелегальні, нелегітимні, а якщо сказати точніше – не регламентовані якимось авторитетним церковним документом. Тепер такий документ з'явився і набув обов'язкового характеру. Правило 82 не відміняло, а заміняло стару систему священних зображень, не змінюючи її основ і визначних досягнень.

Після Трульського Собору мистецтво зображення людських постатей стало першорядним, а мистецтво «тіней і знамень» відсувалося на другий план. Доповнюючи 82-ге правило 100-м, учасники Трульського Собору зробили своєрідні канонічні рамки, у які мав бути вписаний новий іконний образ, побудований на фігурно-людській, а не символічно-алегоричній

системі церковного мистецтва: позбутися «людської незрілості», тобто замінити метафоричне реальним, не вдаючись до «язичницької незрілості», тобто до надмірного гедоністичного натуралізму античного мистецтва.

Таким чином, повернення до іконошанування яскраво засвідчило, що віруючий народ не дав себе обманути й не відступився від віри, адже підставою для іконошанування були такі непохитні істини, не враховані іконоборцями:

1. Святе Письмо, яке ніде не забороняє іконошанування.
2. Церковне Передання, яке прямо вказує нам на потребу поклоніння святим іконам.
3. Твори святих Отців, що так само підтримують іконошанування.
4. Постанови заключної частини П'ято-Шостого (Трульського) Собору 691-692 рр., який своїм 82-м правилом уже затвердив іконошанування, наказуючи, як писати ікону Спасителя.

На основі цих головних і непохитних основ VII Вселенський Собор та собор 843 р. правильно встановили догмат іконошанування, а також і саму практику шанування ікон. Згідно з цим догматом, «честь, що віддається образу, переходить до Первообразу, і той, хто вклоняється іконі, вклоняється зображеному на ній, отже, не має характеру ідолопоклонства» [20, с. 100].

У період іконоборства та після нього різні автори (малярі, церковні ієрархи, ченці) створили кілька збірників правил іконописання – ерміній. Конкретними й продуманими були поради та вимоги ерміній щодо процесу творення ікони. Вона призначалася в основному для прикрашення храму. Але на відміну від мозаїки і фрески, що міцно єдналися зі стіною, ікона мала бути легкою, переноситися з будівлі до будівлі, займаючи певне місце і в храмах, і в помешканнях християнських родин.

Іконошанування було відновлено на початку IX століття, і саме тоді закладено сувору регламентацію іконопису, а візантійське мистецтво стало суто релігійним. Воно швидко відновлює давні центри, а докладні приписи-канони сприяють інтенсивному поширенню ікон.

У X столітті, коли Київська Русь прийняла християнство, візантійський іконопис переживав розквіт. Дотримання правил, за якими зображалися святі, наслідування давніх традицій було характерною його рисою. Прийняття християнства з Візантії спричинило поширення ікон на Русі, а з XIII до середини XVII століть ініціативу перебрали Галичина та Волинь. Це сталося внаслідок історичного лихоліття – татаро-монгольських нападів на східні й центральні території України. Багаточисельні удари Золотої Орди підірвали устої церковного життя, тому й іконографія в Україні або перестала існувати, або була дуже обмежена.

Творцем київської школи іконопису вважають митрополита Іларіона, який виступив проти засилля візантійських греків у іконописних роботах на території Київської Русі. Іконописні майстерні знаходилися при храмах святої Софії і в Печерському монастирі, заснованому Антонієм і Феодосієм.

Розгром і майже повне знищення Києва військами Батия (1240 рік) надовго перенесли центр українського іконопису в західні райони (Галич). Подальша складна історія України визначила і відповідну історію її ікон – наступний підйом іконопису пов'язаний спочатку з масовим будівництвом православних храмів і монастирів, а потім і з появою ікон у кожному православному домі (приблизно XVII – XVII століття).

Масовий попит на ікону викликав до життя і досить унікальне явище у вигляді народної іконопису, тобто багато самоучок писали ікони під замовлення, розписували сільські церкви і храми, вносячи своє бачення святих образів у строгі православні канони їх написання.

Київська Русь-Україна запозичила як техніку, так і стиль іконографії з Царгороду. Зберігаючи візантійську традицію, Русь-Україна все ж таки незабаром виробила свій стиль, свою версію домінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніше зображення ликів, світліший, легкий колорит та майстерне накладання золота на тло ікон. Ця техніка називається «асист».

Незважаючи на протестантські впливи, у другій половині XVII століття відбулися позитивні зрушення в царині іконопису. Про це свідчать слова сирійського мандрівника Павла Алепського, який подорожував тоді Україною: «Іконостас чудовий і величавий; він новий, незмірно великий, глядач захоплюється, на нього дивлячись. Ніхто не має сили його описати, такі гарні, різноманітні його різьби, і позолота». Захоплюючись високим рівнем українського іконопису, Павло Алепський так говорить про одну з ікон Христа: «Я багато бачив образів, починаючи з грецьких країн і до цих місць, звідси до Москви, але ніде не бачив подібного або рівного до цього... Навіть незважаючи на те, що це було після унії 1596 року» [34].

У XVII столітті в Україні стають самостійними й розвиваються світські жанри церковної іконографії. У межах соборних приписів щодо ікони, тобто церковного канону, тривають пошуки нового. Львів і Київ були першими серед інших осередків у цих пошуках, бо мають майстрів належного досвіду, кваліфікації й таланту. Не буде помилкою проводити паралелі між загостреним трактуванням сцен на іконах першої половини XVII століття і бурхливим розвитком українського суспільного життя цієї доби. Польща остаточно вирішила перетворити Україну на свою колонію; українські ж козаки боронилися від цього рабства й хотіли збудувати власну державу. До цього додалися ще й релігійні проблеми, пов'язані з Берестейською унією 1596 року. Компромісу між Польщею й Україною знайти не вдалося. Тому поділ між злом і добром набув класичного характеру, а Біблія стала чудовою метафорою до характеристики української дійсності: «вражаюча картина випробувань людини у переломні моменти життя, що знову ж таки перегукується з історичною дійсністю Львова й повсякденною боротьбою Ставропігії за права українського народу» [232, с. 96]. Ікона не могла бути ілюстрацією певної політичної, соціальної події, але вона спроможна була стати символічним, метафоричним її віддзеркаленням.

Ця тенденція перейшла й у XVIII століття, коли іконографія набуває ще більшого розвитку. Починають впроваджуватися національні риси в

іконописі. При малюванні ликів святих повністю панує іконографія, зорієнтована на українські обличчя. Найважливіші постаті на іконах тлумачать із глибоким психологічним відчуттям. Митці намагалися виразити в образах святих їхнє співпереживання з віруючими, установити тісніший контакт між іконою та людиною. Відчужений світ стародавньої ікони, зорієнтованої на візантійські взірці, де все не таке, як у реальному світі (і простір, і перспектива, і гори та будівлі), піддається досить радикальним перетворенням, наближається до людини й світу, в якому вона живе. А найбільше змінюється сам іконописний образ: замість безпристрасного, споглядального, потойбічного образу бачимо майже на кожній українській іконі й Ісуса Христа, і Богородицю, і всіх святих у певному емоційному стані, в зацікавленому вгляданні в те, що відбувається у світі й що діється в глибинах внутрішнього «я» самої віруючої людини [232, с. 98]. Залишається проблема: як трактувати образи пишних, життєрадісних, розкішно вбраних пророків, апостолів, святих на іконах XVII й особливо XVIII століть? Адже вони, як правило, тяжко страждали за вірність Богові: не один поклав життя за свою віру. Ймовірно, зображення святих у найкращому одязі свідчить про божественність, досягнення найвищої досконалості.

Варто відзначити також загострену увагу віруючих до есхатологічних питань, тобто до біблійного вчення про кінцеву долю людства і Всесвіту та пов'язаного з цим ученням про буття праведників і грішників. Учитування в пророчі книги Старого Завіту, в Об'явлення Іоана Богослова про рай, в якому праведники «зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття» (Об. 7:9), давало свої несподівані плоди в релігійному мистецтві. Митці, очевидно не без благословіння владик, спробували дати візуальний образ того раю і становища в ньому святих. Рай був постійною темою проповідей у церквах, предметом досліджень богословів, змістом театральних вистав вертепів і так званих «шкільних драм». Досі тільки ікони на теми Страшного Суду відгукувалися на есхатологічні видіння. Епоха XVIII століття спонукала митців візуально уявити й репрезентувати в іконі райське життя

святих. Ось як описує рай апостол Павло: «Чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, те Бог приготував був тим, хто любить Його» (Перше послання святого апостола Павла до Коринтян, 2:9).

Найбільша людська уява про ту красу блідне перед дійсністю райського життя, яке Бог приготував праведникам. Зауважимо, що малювання райського побуту святих не було грою фантазії іконописців, а мало на меті дати моральні уроки людям, заохотити їх вести чесне життя. Колись візантійські майстри ікон творили свої видіння «того світу», де все було і подібне, і не подібне до земного, використовували різні деформації, зворотні перспективи тощо. Українська ж богословська ментальність, наша релігійна естетика орієнтувалися наземні критерії прекрасного. Тому майстри ікон використовували найдосконаліші орнаменти, найніжніші кольори, щоб спробувати земними мірками дати приблизне уявлення про красу майбутнього раю [230].

Майстри сміливо вводять національні елементи в ікону, наприклад, одягають Маріїного батька Іоакима в український святковий одяг, а подругу Марії – у криноліни й віночки; старших жінок – в одяг, який носили заможні люди в українських містах XVIII століття. Як замовники, так й іконописці добре знали теологію ікони. І якщо вони одягли святих не в мученицькі окривавлені лахміття, а в істинно царственні шати, які тільки могла намалювати їхня людська уява, – то це не для того, щоб показати через ікони розкішне світське життя панської гетьманщини чи інших реальних прототипів (це вони могли б зробити в будь-якій світській картині), а щоб виразити есхатологічне бачення раю. У руках цих начебто розкішних світських дам – хрести їхньої муки, мечі власної смерті, чаша їхніх терпінь. Але поряд із хрестами мучениці тримають гілки пальми, тобто усталений у мистецтві символ слави. Образи Анастасії, Уляни, Варвари й Катерини нагадують також розумних дів, які пильнували світло серед ночі, щоб зустрічати молодого (про них йдеться у притчі про мудрих і нерозумних дів) (Мф. 25:1-13). У іконах міг бути натяк на мученицьку долю України після

Полтавської битви, коли цар Петро та його сатрап О. Меншиков 2 листопада 1708 року знищили місто Батурин і довколишні села, помстившись за «зраду» гетьмана Івана Мазепи. У такому контексті прекрасні діви алегорично уособлювали Україну, атрибути ж їхнього мучеництва – її нещасну долю [232, с. 105].

Ця традиція поступово перейшла у XIX та XX століття і надовго закріпилася. Близьке зображали більшим, далеке – меншим, найдалше – зовсім маленьким. Цим українська ікона XIX – XX століть наближена до картини. Галицькі майстри виходили з того, що небесний простір святих і земний простір грішних – тотожні, хоча наповнення цих двох просторів різне, як це яскраво описано у видінні майбутнього райського світу – нового Єрусалима, нового неба й нової землі: «А місто чотирикутне, а довжина його така, як і ширина. І він зміряв місто тростиною на двадцять тисяч стадій; довжина, і ширина, і вишина його рівні. І місто не має потреби ні в сонці, ні в місяці, щоб у ньому світили, – слава бо Божа його освітила, а світильник для нього – Агнець. І народи ходитимуть у світлі його, а земні царі принесуть свою славу до нього. А брами його зачиняться не будуть удень, бо там ночі не буде. І принесуть до нього славу й честь народів. І не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, хто чинить гидоту й неправду, але тільки ті, хто записаний у книзі життя Агнця» (Об. 21:16, 23-27).

Повністю пейзажне тло використовувалося в тих іконах, що відображали земне життя Ісуса Христа, Діви Марії чи святих. Малярі тоді старалися зобразити Палестину чи Грецію так, як ці країни їм уявлялися, тобто найчастіше ідеалізованими. У натуралізацію іконного тла українські малярі внесли безліч цікавих деталей. Вони наблизили середовище, у якому жили Господь, Діва Марія зі святим Йосифом, апостоли та євангелісти до природи рідного краю. Пейзажне тло на іконах житійного характеру дедалі більше нагадувало природу України, а будівлі – архітектуру її міст [230].

Чи означало це залежність ікони від світського мистецтва, від пейзажу, портрета, побутової картини? Думаємо, що таке мало статися, бо зміни в

малюванні зовнішності святих запрограмували і зміни в зображенні довкілля. Якщо зносити перегородки між світом реального й позареального, то зносити потрібно було на всіх рівнях, а не лише на рівні іконографії. Це було не тільки звільнення від догм, а й новий підхід до первообразів християнської релігії.

Нова епоха дещо відійшла від твердих дисциплінарних правил. Можна сказати, що на зміну естетиці суворих обмежень прийшла естетика лагідності, а на зміну філософії доктрин – філософія серця. В XIX – XX століттях у царині християнської релігії це означало заміну обов'язку щодо виконання Божих Заповідей ліберальними правилами поведінки. Правда, Божа залилася та ж сама, але людина знайшла в ній щось суттєвіше, вона мовби заслужила більшої довіри до себе у своїй віросповідній поведінці. Ікона повинна була не тільки навіювати пересторогу, заохоту до молитви, а й любов до прекрасного.

Навіть одноперсонажні образи святих на іконах репрезентуються митцями в ключі подовженої в часі розповіді. Крім того, що бічні сценки на берегах ікон несли в собі сенс цілих повістей про святого чи святу, у трактуванні самої постаті з'являються додаткові деталі: атрибути мучеництва в руках мучеників, гілки пальми або лавра, інші предмети. Ця атрибутивна множинність в іконі була започаткована саме в галицькому іконописанні. Такі сцени, як Різдво Марії, Благовіщення, Стрітєння, Обрізання Господнє, Втеча до Єгипту, В'їзд до Єрусалима, Страшний Суд та інші, наповнені безліччю побутових деталей, узятих просто з українського життя і пристосованих до іконописного стилю. Галицькі малярі намагалися своїми побутовими елементами в іконі не «приземлювати» святкове, духовне, зберігати урочистість, літургійність образу, дотримуватися суто іконної символічної розкладки кольорів та особливої форми [230].

Деякі ікони зберегли давню традицію: святий мав стояти або сидіти поважно, гідно й непорушно. Раніше ці пози були вельми вирашні для налагодження «мовчазного діалогу» між святими й віруючими. Останні,

споглядаючи намальованого святого, проймалися особливим духом, страхом Божим, тамували у собі пристрасті, засуджували свої гріхи.

Від ікони не відмовлялися в модерні часи. Іконічні зображення (пильний погляд очей, благословляючий жест руки і т. д.) продовжували благотворно впливати на психіку людини, спонукаючи до зречення поганих намірів, думок та справ. ХІХ століття внесло в іконопис наративні нюанси, тобто розповідні елементи. Це міг бути легкий нахил голови, як це буває, коли одна людина уважно слухає іншу; це благословіння не пучками пальців, а піднятими долонями, наче знаком здобутої перемоги (Борис і Гліб); це й ледь помітно скошені очі, радше зіниці очей, що нібито звертають увагу глядача на якийсь важливий предмет чи подію; введення в композиційну структуру ікон архітектури ренесансного стилю – з мотивами арки, лоджії, колони; ясний колорит із типово новим розподілом кольорів – теплих, нейтральних, холодних; зображення на іконах євангельських і житійних сцен, деталей українського побуту; наближення зовнішніх рис святих до зовнішності місцевого населення [86, с. 84].

Зміст ікони житійного характеру розкривається крізь призму наративу. Сутністю таких ікон є відображення життєвого шляху святих у формі розповіді в логіко-хронологічній послідовності. В цьому контексті варто згадати галицьку ікону «Святого Миколая» з Національного музею імені митрополита Андрея Шептицького у м. Львові. Таких ікон на території Галичини є чимало, вони користувалися попитом, оскільки були для віруючої людини заміником священного тексту.

Іконописці намагалися побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного і духовного середовища, а також переносили певні акценти на сьогодення. В іконах ХІХ–ХХ століть зросла роль докільця, інтер'єру, пейзажу. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які не відвертали уваги від іконного, містичного характеру самого образу чи події [266, с. 109].

Отже, ікона є особливим видом мистецтва. Трульський Собор правилами 73, 82, 100 уклад канони щодо священного зображення, а VII Вселенський Собор закріпив остаточне іконошанування.

З Візантії іконописне мистецтво поширилося у різні країни світу, у т. ч. в Україну. Іконопис тут розвивався спочатку за візантійською традицією, а пізніше в українській іконі з'явилися певні особливості: зображення святих в українському одязі, краєвид на іконах змальовували з українських міст, сіл і містечок тощо.

Українська іконографія пройшла довгий шлях розвитку, пережила моменти піднесення та занепаду. Та попри все це, розвинулася, сформувала свою стилістику, канони, засади, на яких ґрунтується іконописання. Україна прийняла іконописну традицію з Візантії, де вже було чітко сформовано традицію та канон. У різні століття її розвиток набував унікальних рис.

Ікона – це насамперед містичне вікно, яке відкриває нам світ Небесний. Як справедливо пише Володимир Овсійчук, реальність ікони не збігається з реальністю зображеного. В іконі все повинно бути сконцентроване на духовному змісті, зібране в суцільну єдність – земля, рослини, тварини, тобто все, що є співучасником преображення людини, має бути єдиним і цілісним [184, с. 33]. Найголовніше в іконі – трактування образу із дотриманням Священного Писання [184, с. 33].

2.2 Символіка християнського іконопису

Церква упродовж багатьох віків була для українського народу тим об'єктом, в який вкладали найкращі досягнення української культури. Це стосувалося й архітектурного образу, і внутрішнього оздоблення церковного мистецтва.

Християнське мистецтво споконвічно було символічним. Символ (від грецьк. «symbolon» – «знак») у християнському мистецтві поєднує два світи – видимий і невидимий. У жорсткі часи гонінь мовчазність символу надавала мистецтву особливий ореол таємничості, робила його потайним

скарбом. Нерідко перші християни впізнавали один одного за цими таємними знаками.

Таємниця символу одночасно є умовчанням і розкриттям його глибокого змісту, який залишається невидимим для непосвячених та відкривається вірним. Пізнати таємницю символу – значить стати причетним до великого одкровення, досягнути більшу реальність, ніж та, у якій зазвичай перебуває людина. Перші християни жили передчуттям скорого Пришестя Ісуса Христа й передбачанням вічного життя в Царстві Небесному. І символ допомагав їм наблизитися до прийдешнього царства.

Важлива роль у іконі належить знакам та алегоричним образам. Знак – матеріальний, чуттєво сприйманий об'єкт, який виступає в процесах пізнання та спілкування в ролі замітника іншого предмета, явища, дії або події, і використовується для одержання, зберігання, перетворення та передачі інформації. Натомість, алегорія (іносказання) – спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю (наприклад, лев – сила, влада чи царювання). Зовнішнє зображення було лише частиною того таємного змісту, який був зрозумілий тільки віруючим. У християнському мистецтві символ виявився міцно пов'язаним з біблійним Одкровенням, з текстом Священного Писання, зі Словом Божим [190, с. 8].

Символ – поняття багатогранне і полісемантичне. Він – особливий знак для позначення конкретного предмету чи ідеї та потребує попереднього ознайомлення з тим явищем, на яке він вказує. Тому християнські символи, будучи незрозумілими для язичників, для християн були засобом розпізнавання одиниць.

Символів потребує і людина як духовна істота, аби наблизити собі те, що трансцендентне. Символи поєднують в один текст найрізноманітніші об'єкти, натомість, мова лише частково та послідовно виражає те, що символи репрезентують людській душі в одну мить [190, с. 21]. «Вища сутність буття пізнається через символ, саме через нього ми приходимо до Бога» [190, с. 22]. З одного боку, символ служить для позначення в зображенні речей, які мають кінець, з іншого – він є оболонкою прихованої істини від очей «першого зустрічного», негідного пізнати істину. Ікона – це особливий, сакральний символ. Віруючий любить ікону, як сам архетип, цілує її, поклоняється їй, як самій зображеній особі та одержує від ікони духовну допомогу, як від самого Первообразу [190, с. 23].

Щодо значення символів, то слід зауважити, що християнські символи іконографії відіграють досить важливу роль. Вони торкаються життя, переконують нас, що життя – глибше, таємничіше, ніж насущні його прояви, доступні буденному досвіду. Вони оголюють непояснювану сторону людської екзистенції, дають уяву про сакральний її вимір. «Розшифроване» у світлі релігійних символів, саме людське життя привідкриває нам свою загадкову сторону: воно «божественне», тобто є витвором богів або надприродних істот [198, с. 354]. Релігійні символи повідомляють нам значення, коли ми не запитуємо, допомагають чути, коли ми не слухаємо, допомагають бачити, коли ми не дивимось. Саме ця здатність релігійних символів формувати значення і почуття на відносно високому рівні узагальнення, що виходить за межі конкретних контекстів досвіду, надає їм такої важливості у людському житті як особистому, так і суспільному [190, с. 45].

Релігійні символи надають значення людському існуванню. Вони допомагають людині через інтуїтивне прозріння відчутти реальну присутність у своєму особистому житті, житті всіх людей, у всьому Всесвіті побачити якесь Вище Начало, Вищу Премудрість, Розумну Силу, що спрямовує й робить осмисленим як існування Всесвіту, так і її власне існування.

Священик, автор багатьох праць з історії релігії, богослов О. Мень відзначає, що символи і міфи не винаходяться, а природно виростають із внутрішнього осягнення. Людина завше потребуватиме цих знаків, що відображають різні сторони буття та верховну Реальність [155, с. 138].

Культуру не можна уявити без християнського сакрального (культового) мистецтва, яке наповнене глибокою символікою, що потребує вдумливого прочитання. Мабуть тому, релігійна символіка може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображальних знаків, останні мають ритуальний характер і слугують еквівалентно – заміником святого тексту, божества, етичних заповідей. Прикладів релігійної символіки багато: ягнятко часто у християнстві символізувало Ісуса Христа, зображення тварин і птахів – чотирьох євангелістів тощо. Чимало символів у релігійному мистецтві. Їм властивий невичерпний внутрішній зміст і здатність передавати сокровенне, невимовне. Але при цьому нерідко залишається питання, що саме обумовлено в символі (на відміну від знака чи алегорії). На нашу думку, це, в першу чергу, живе єднання ідеї, предметного образу, і те, як саме іконописець знаходить або творить символ.

Проблема зображальності божественного має особливе значення для християнства. Вона стала предметом богословських суперечок, які тривали не одне століття. Приймавши людську подобу, християнський Бог став репрезентативним. Однак богословам довелося докласти чимало зусиль, щоб відстояти доцільність і необхідність використання антропоморфних образів у християнському культі шляхом обґрунтування далеко не безсумнівного твердження про те, що художній образ, не маючи онтологічної спільності з Первообразом, символічно відображає його духовну сутність.

Найбільш вагомий внесок у розробку концепції символічного образу належить візантійським мислителям – Псевдо-Діонісію Ареопажіту та Іоану Дамаскіну. Спираючись на біблійне твердження про те, що людина створена «за образом і подобою» Бога, вони обґрунтували можливість символічних зображень божества і святих в антропоморфних образах, оскільки тілесний

вигляд людини трактувався ними як матеріальний вираз божественної духовності. Ідея піднесення людського духу за допомогою символічного образу до вищої істини – божественного Первообразу – стала однією з провідних ідей візантійської естетики. Особливо її актуальність зросла в іконоборчий період, коли під приводом боротьби з іконопоклонством репрезентація священного в художніх образах не тільки ставилася під сумнів, а й була суворо заборонена. Саме в іконоборчий період апологети іконошанування суттєво поглибили теорію культового образу, зосередивши основну увагу на таких важливих аспектах, як обґрунтування зв'язку образу з Первообразом, іконошанування з догматом про Боготілення; на визначенні й систематизації функцій релігійних зображень; на розумінні ікони як переображеної матерії, як священного символу, здатного бути провідником божественної енергії і, відповідно, посередником у спілкуванні між людиною і Богом; на розробці й філософсько-естетичне обґрунтуванні іконографічного канону [12, с. 167].

Іконописні зображення розділяють на декілька груп: символічні, алегоричні, на біблійні сюжети Старого і Нового Завітів, літургійні, зображення Спасителя, Богородиці і святих. Зображення алегоричні вказують на ідею та розкривають її. Так, фігура Доброго Пастиря, вказує на особистість Ісуса Христа і характеризує його пастирське служіння.

Перші християнські общини не мали ні людиноподібних, ні інших малюнків та не використовували їх під час своїх зібрань і молитов. Але переслідування християн призвело до того, що вони почали користуватися зображеннями-символами, зміст яких був зрозумілий лише їм. Ісуса Христа малювали спочатку у вигляді маленького ягняти (Агнця), зображення голуба означало Святого Духа. Щоб не писати ім'я Христа, малювали рибу, бо в грецькій мові слово «риба» має ті ж літери, які є початковими в імені Ісуса Христа –ΙΧΘΥΣ [145, с. 40].

Ця монограма вже у перші століття нашої ери використовувалася також у поєднанні з геометричними символами, а саме – трикутником та колом,

перший із яких виводить нас на ідею Святої Трійці, а другий пов'язаний з ідеєю завершеності, досконалості та вселенської гармонії, яку ми засвідчуємо не лише у давньогрецькій традиції, але й набагато раніше у східних релігійних віруваннях, де подібний символічний зміст закладається в образ мандали. У цьому контексті не випадковим постає висловлювання Кирила Александрійського, який був дуже обізнаним у різнопланових значеннях давніх символів: «Син Божий є безкінечне коло, в якому усі сили сходяться» [1].

На одному зі знайдених ранньохристиянських зображень, яке датується першими століттями нашої ери, «ми знаходимо ті ж основи при виразі ідеї про Святу Трійцю, але тут злиті дві геометричні фігури: коло, яке, за Піфагором, виражало повну досконалість, а на давніх пам'ятках разом із тим означало безсмертя, й трикутник, вписаний у нього» [145, с. 41]. Досить часто у печерних малюнках під монограмою Христа зображувався трикутник, який вказував на безумовний зв'язок Спасителя зі Святою Трійцею. Спочатку навколо трьох сторін трикутника могли зображуватися ще три крапки, а над ними – монограма Христа.

Дещо пізніше по обидва боки монограми почали розміщувати перші літери грецьких слів Альфа і Омега (Α і Ω), що вживаються в символічних образах Одкровення святого Іоана Богослова: «Я є Альфа і Омега, початок і кінець, говорить Господь, який є і був, і гряде, Вседержитель» (Об. 22:13). Перший приклад Α і Ω по боках монограми зустрічається у 355 році. Цей напис знайдений у Франції [145, с. 42].

Окрім цього, літера Χ, яка за своїм нарисом візуально нагадує хрест, розп'яття, у вигляді якого вона часто зображувалася навіть на фресках перших християн, сягає своїми коренями ще в античний символізм. Платон порівнював Душу Всесвіту з грецькою літерою Χ. Отець Церкви святий Юстин ретельно розвиває символізм цієї літери, говорячи: «І те, що Платон у Тімеї, говорить у фізіологічному відношенні про Сина Божого, коли передає,

що Він (Бог) помістив Його у Всесвіті подібно до літери Х, він також запозичує у Мойсея» [219, с. 75]. Граф О. Уваров наводить переказ писань Мойсея, де йдеться про випадок, що стався на шляху виходу з Єгипту. На ізраїльтян напали отруйні змії, ехидни та інші небезпечні для життя тварини, знищити яких допоміг зроблений Мойсеєм хрест, що він поставив у святій скінії й закликав народ увірувати в цей образ, отримавши через нього спасіння, після чого усі плазуни були знищені [145, с. 75]. По суті, у такий спосіб він передбачив прихід Спасителя, одним із символів якого став Хрест – вказівка на спасіння й життя вічне. Символічне значення літери Х відсилає нас не тільки до Старого Завіту, а й до творів античних авторів, які у свій спосіб також відзначали приналежність цього символу до найвищої божественної іпостасі.

Хрест – найдавніший символ вічності, сонця, безсмертя, страждання, а в християнстві – віри, у користуванні якої він був уже в I столітті, про що згадує римський історик Светоній. Однак віра християн у силу хреста розповсюдилася лише у період імператора Костянтина, якому, за легендою, з'явився перед битвою з його співправителем Максенцієм ангел з хрестом у руках. Але розп'яття довго не приживалося, бо християни ще до V століття не зображували розп'ятого Христа через ганебність кари й погорду до покараних таким способом. Така смерть вважалася негідною вільної людини. Минуло ще кілька поколінь, щоб забувся її ганебний смисл. За переданнями, Хрест мук Господніх був виготовлений із чотирьох порід дерев: кедра, кипариса, оливи й пальми, що символізувало чотири частини світу [188, с. 166]. Хрест залишався найсвятішим знаком навіть під час іконоборства у Візантії (726-843 рр.), коли були заборонені фігуративно-сюжетні зображення.

Першими творами християнського мистецтва стали настінні зображення в римських катакомбах I–II століття нашої ери. Катакомби – це підземні приміщення – лабіринти, які використовували для поховання. Ховали померлих у стінних нішах, замуровуючи або закриваючи її плитою.

Іноді на місці поховань ставили кам'яні саркофаги. У перші три століття існування християни не мали можливості будувати храми, тому використовували для своїх богослужінь і зборів катакомби. Тут, серед похмурого царства смерті, вони оспівували життя; сховані під землею, віддалені від світу, вони славили Христа – Сонце Правди. Про те, що перші християни були світлими, радісними, натхненними людьми, свідчить їхнє мистецтво.

У дуже давній частині катакомб Калліста дослідники виявили чітке зображення риби, яка несе на спині кошик із хлібами й посудину з вином. Риба – один із найбільш ранніх і найпоширеніших символів, які персоніфікують самого Христа. Це зображення – євхаристичний символ, що позначає Христа, який дарує людям поживу, спасіння, нове життя. В інших катакомбах і на надгробних пам'ятниках зображення риби часто трапляється в сполученні з іншими символами. Можна сказати, що риба – це зашифрований символ віри християн, їхнє сповідання; грецьке слово «риба» – «іхті» («Ichthys») складається з букв, які утворюють наступну фразу: «Ісус Христос Божий Син Спаситель», а це й є те, у що вірять християни, за що віддавали своє життя першохристиянські мученики. До речі, християни також символічно зображені у вигляді рибок. Один із ранніх християнських теологів Тертуліан писав: «Ми, маленькі рибки, слідом за нашим Ісусом Христом у воді (благодаті) народжуємося й, лише перебуваючи в ній, можемо бути непошкодженими» [244].

Римські катакомби зазвичай носили імена перших християнських мучеників – святих Калліста, Валентина, Домініїлли й Прішілли. Їхні стіни вкриті малюнками, написами, сюжетними зображеннями. У ті часи християнське мистецтво ще не підкорялося суворому канону, тому на стінах катакомб є античні й християнські мотиви, старозавітні сюжети та євангельські образи. Ці зображення були свого роду наочною проповіддю для християн, так само, як і притчі, до яких удавалися біблійні пророки й нерідко звертався у своїх бесідах Ісус Христос. Ці прості на вигляд знаки й

нехитрі сюжети доносили до мешканців катакомб багатство Благої Звістки, допомагали зрозуміти, що є добро й зло, істина й неправда, життя та смерть, спасіння і загибель із християнського погляду. Проте відчувається й загальний підхід: майстри відмовляються від усього, що нагадує про грубе матеріальне життя й тілесну красу, головним стає духовний зміст образів, вони міцно ввійшли у символічну мову образотворчого мистецтва. Риба, Агнець, голуб, павич, фенікс, пелікан, виноградна лоза, лілія, якір, корабель, Добрий Пастир – такі першохристиянські символи трапляються найчастіше.

Більшість зображень у римських катакомбах виконано в елліністичному стилі, що панував в Італії в II–III століттях. У катакомбному живописі немає зображень на тему Страстей Христових (зокрема, зображень розп'яття) і Воскресіння Христа. Серед фресок кінця III – початку IV століть часто натрапляємо на сцени, що зображають Христа, який творить дива: примноження хлібів, воскресіння Лазаря (існує понад 50 зображень). Ісус тримає в руках своєрідну «чарівну паличку», що є античною традицією зображення дива, також перейнятою християнами.

Зображення Орфея – це християнізовані зображення язичницького персонажа. У руці він тримає кіфару, іноді в оточенні тварин у фригійській шапці та східному одязі.

Більшість фресок Доброго Пастиря в катакомбах належать до III–IV століть. Виникнення та розповсюдження цього символічного зображення Ісуса стосується періоду гонінь перших християн, які виникли на основі сюжету євангельської притчі про загублену вівцю. Доброго Пастиря зображено у вигляді юнака без бороди, здебільшого з коротким волоссям, одягненого у туніку. Іноді він стоїть, спершись на палицю чи в оточенні овець і пальм.

Зображення хрещення часто трапляється в катакомбному живописі та існує в двох варіантах: євангельська розповідь про Хрещення Господнє від Іоана Предтечі і просто зображення таїнства Хрещення. Головною відмінністю між сюжетами є символічне зображення Святого Духа у вигляді

голуба на фресках Хрещення Господнього.

При написанні ікони Христа-Вчителя йому надавалася зовнішність античного філософа, одягненого в тогу. Учні, що оточують його, зображувалися як юнаки, на зразок студентів античних шкіл. Але зображення Христа відрізняються від античної традиції: обличчя Ісуса приймає строгіший і виразніший характер. Волосся зображали довгим, часто з проділом посеред голови, додається борода, інколи розділена на дві частини. З'являється зображення німба.

Образ Оранти – одне з найбільш розповсюджених у катакомбах. Спочатку воно трактувалося як персоніфікація молитви, а потім як образ Богородиці. Наприкінці III–IV століть у вигляді Орант (тобто тих, хто молиться) змальовували похованих у катакомбах як жінок, так і чоловіків.

Зображення біблійних прабатьків людства Адама і Єви є в різних варіантах: у сцені гріхопадіння, разом із їхніми дітьми. Появу цього зображення в ранньохристиянському живописі обумовлено виникненням у християнському віровченні сприйняття Ісуса Христа як нового Адама, який викупив своєю смертю первородний гріх.

Сакральне мистецтво загалом є мистецтвом символічним. І це було головним чинником, який домінував у ньому впродовж усієї історії. Ідеологія, культура, література, літургія християнства та інших релігій – глибоко символічні за своєю суттю. Символ відіграє лише роль стимулятора для виникнення ідеї у свідомості людини. Ще в III столітті Климент Александрійський радив приховувати зображення під символами, і тим самим приховану ідею зберігати від зневаги ворогів. Зображення християн у катакомбах переважно були символічно шифрованими.

Чимало птахів наділялося символічними значеннями. До них, передовсім, належить голуб [190, с. 74]. Він – найдавніший християнський символ, який мав чимало значень: істини, невинності, чистоти, смиренності, заспокоєння, Христа. Встановлений Отцями Церкви голуб був знаком Святого Духа, а також єдності Церкви, добрих християн, поєднання з Богом

(Ной), символізував Боже милосердя, церковну спільноту, небесний рай та небесну чистоту. Голуб з маслиною гілкою в дзьобі символізував мир, бо саме так було повідомлено Ноеві (про закінчення потопу та про мир між Богом і людьми).

У християнському мистецтві голуб означає вічність, безсмертя. Качка – зимовий птах – символ смерті. Орел – символ та посланець небес, сила й справедливість, швидкість, відродження й воскресіння у Хресті, а також символ піднесення душі до Бога. Пелікан – символ вічного життя. Півень у ранньохристиянський, катакомбний період був символом сонця, світла, світу. Вівця символізує невинність, чистоту, непорочність, душу праведника. Овеча отара – стадо Доброго Пастиря, парафіяни, що підлягають духовній опіці. Виноградна лоза – символ Євхаристії, Христа, його крові, пролитої за відкуплення людства від гріхів. Виноградне гроно з хлібом – символ Євхаристії. Маслина гілка – символ миру й надії [190, с. 58].

Агнець – ще один символ, відомий задовго до християнства, із часів Старого Завіту. Обряд юдейського Великодня включав споживання великоднього агнця (молодого первородного ягняти «без плями й без пороку»). Так було заповідано євреям Богом напередодні їхнього Виходу з єгипетського полону, а потім це ввійшло у святкування Великодня як спогад про вихід. Як свідчить переказ, один із двох агнів, принесених під час виходу Аароном у жертву, був прикрашений терновим вінцем. Пророки називали Агнцем очікуваного Ізраїлем Месію (Христа), який очистить єврейський народ. Поступово агнець стає символом спокути, смиренності, лагідності й слухняності Христа [244].

У ранньохристиянських пам'ятках, а потім у мозаїках перших християнських храмів часто можна бачити зображення Христа у вигляді Агнця. Але у VII столітті Трульський собор ухвалив «замість старого агнця писати Христа в людському образі» [20, с. 82]. Однак такі зображення збереглися й до сьогодні у східнохристиянському мистецтві, особливо зображення Іоана Хрестителя, який вказує на Агнця.

Фенікс – чарівний птах, що прийшов із древніх єгипетських міфів. Згідно з легендою, яку переповів давньогрецький історик Геродот, він вмирає раз на п'ятсот років, спалюючи себе на жертвовному вогні, і щораз знову відроджується з попелу. Для християн цей символ був безпосередньо пов'язаний із воскресінням Христа і сприймався як образ прийдешнього воскресіння мертвих.

Виноградна лоза – євхаристичний образ, а також символ божественної обраності. Виноград у Священному Писанні є символом Землі обітованої, яку Бог дав своєму обраному народу в спадок, а тому виноградник – це також уособлення самого народу Божого, Церкви. В останній бесіді з учнями Ісус Христос сказав: «Я є справжня виноградна Лоза, а Батько Мій – Виноградар... Я є Лоза, а ви гілля; хто перебуває в Мені, і Я в ньому, той приносить багато плодів...» (Ін. 15-15:5). Виноградне вино на Таємній вечері стає Кров'ю Христовою, яку Він віддає за життя світу, у спокуту гріхів. Зображення виноградної лози або грон винограду нерідко поєднувалося із зображенням пшениці або хлібів, що також є євхаристичним символом. Такі зображення найчастіше трапляються в тих приміщеннях катакомб, де відбувалися християнські трапези, поєднані з таїнством Євхаристії [244].

Зображення агап – «Трапез Любові», які християни влаштовували у катакомбах на згадку про євангельську Таємну вечерю й на яких здійснювали таїнство Євхаристії, є вельми поширеним сюжетом катакомбного живопису. Використовуючи зображеннями агап, історики відтворюють традиції богослужіння ранньохристиянських общин [244].

Лілія – символ невинності й чистоти, символ душі, яка любить Бога. У першій книзі Царств сказано, що храм Соломона був прикрашений ліліями – зодчий Хірам надав форму лілій капітелям величезних колон і зобразив їх на стінах і зводах храму [I Царств 7:19]. Ще раніше пророк Мойсей наказав прикрасити семисвічник зображеннями лілії та виготовити купіль у формі її квітки, де першосвященик робив обмивання (I Царств 7:26). За переказом, архангел Гавриїл у день Благовіщення прийшов до Діви Марії з білою лілією,

яка з тих часів стала символом Богоматері, її чистоти, невинності й відданості Богові. Із цією ж квіткою в Середньовіччя зображували святих, прославлених чистотою свого життя: Йосипа, Іоана, Франциска, Антонія, Гертруду й інших. У перших християн лілія персоніфікувала мучеників, які залишилися чисті й вірні Христу, незважаючи на жорстокі гоніння. Тому на їхніх гробницях часто трапляються зображення лілій; наприклад, ліліями прикрашена гробниця мучениці святої Цицилії. Існує переказ про те, як біла лілія стала червоною в ніч перед стражданнями Христа, немов вона увібрала той кривавий піт, який стікав із чола Спасителя у Гетсиманському саду [244].

Якір – від ранньохристиянських часів це знак надії й порятунку. Збереглися печатки перших християн із зображенням якоря, монограмою Христа й рибками. Трапляються зображення, у яких якір обплітає велика риба, – тут також поєднано знаки Христа й порятунку, ним принесеного. Якорями прикрашають також шлюбні кільця християн: цей знак символізує християнську вірність чоловіка й жінки, а також розкриває зміст таїнства шлюбу [244].

До літургійних зображень відносять рибу, хліб, трапезу. Підставою для віднесення риби до числа християнських символів було те, що риба і сцени риболовлі неодноразово фігурують на сторінках Євангелій (Лк. 5:10; Мк. 1:17; Мф. 13: 47-50), згадуються інколи у промовах і притчах Спасителя. Риба означає Ісуса Христа як Засновника і Хранителя Церкви. Риба – символ, що відображає сутність християнського віровчення.

Також на іконах часто зображується вода. Вона на іконах слугує символом «живої води». Це ознака благословення Божого [190, с. 73]. Вода засіб очищення, омивання тілесного і духовного. При хрещенні вона виступає як стихія, що очищує гріхи та відроджує людину.

Зображення дверей (воріт) на іконах – це архітектурний символ переходу з однієї якості та стану в інший. Ще до виникнення храмів сакральний аспект надавався воротам через посередництво двох стовпів із перекладиною, що їх з'єднувала. Широке поширення отримала символіка

єрусалимських Золотих воріт. За аналогією до них були споруджені Золоті ворота у Константинополі, Києві, Володимирі. Через ці ворота в Єрусалим в'їхав на віслюку Ісус Христос під крики юдеїв «осанна». Фінікові та пальмові гілки, що йому стелили під ноги, символізували перемогу. Саме через ці ворота йому належить пройти і під час Другого Пришестя, як говорить Передання. Двері (ворота) символізують також гостинність (Йов. 31:32), певні можливості, що відкриваються людині (1 Кор. 16:9). Ізраїль у молитві просить Всевишнього розкрити небо і самому зійти (Іс. 64:1): нехай очолить Він стадо, яке могло б увійти у ворота (Міх. 2:12).

В іконографії відкриті ворота можуть одночасно символізувати як вхід до раю, так і вигнання з нього. Зруйновані ворота – центральний елемент сцени зішестя у пекло: тут вони символізують зло, що його подолав Христос своїм воскресінням.

У храмах східного обряду особливе значення мають Царські врата, прикрашені іконами, – вхід у Святеє святих, вівтар. Через них мають право входити лише священнослужителі в окремі моменти богослужіння. У відповідності до символіки вівтаря вони репрезентують вхід у Царство Боже, тому на них зображені його благовісники – євангелісти, а над ними сцена Благовіщення – втілення тієї вістки, яку вони проголошують [244].

Євангелістів зображають з символами: левом, тільцем, орлом і чоловіком. Матвія зображують з ангелом (людиною), бо він представив людську природу Спасителя. Євангелист Марко має також свій геральдичний символ в образі летючого лева, адже він на початку Євангелія описує пустелю та Іоана Хрестителя. Автор третього Євангелія Лука, на відміну від Матвія та Іоана, не був свідком тих подій, які описував. Він володів талантом історика, тому образ Ісуса Христа в євангеліста відрізняється від інших. Саме тому іконографи на Царських воротах персоніфікують його розповідь із геральдичною постаттю вола. Подібно як земна тварина повсякденно несе свої страждання, такий тягар мук переніс Спаситель заради спасіння людства. Адже віл у стародавньому світі був символом мучеництва.

Апостол Іоан вважається автором четвертого канонічного Євангелія. Іконографічний тип образу Іоана на Царських дверях – це образ людини в глибокій старості, яка прожила святе і водночас тернисте життя. В українських іконостасах апостола Іоана зображували з його геральдичним знаком – орлом, що символізує піднесення його віри [86, с. 164].

Багато цікавого можна прочитати в символіці зображення Ісуса Христа. Найперше букви «W\$OH» в німбі перекладаються як: «Той, що є», або «Сущий». Хрест у німбі: Спаситель відкупив людство на хресті.

Монограми «ІС» «ХР» (Ісус Христос) скорочене ім'я Ісуса Христа грецькою, церковнослов'янською та українською мовами тотожні. Вигляд лику (лиця) Ісуса Христа: це правдива людина, бо Він прийняв нашу природу. Лик зображають світлим, як вияв Його божественної природи. Вигляд лику деколи суворий: Він – суддя світу, однак вигляд має мати й вираз милосердя, бо Він і Чоловіколюбець.

Права рука благословить: пальці складені так, що прочитуються букви І.С.Х.С. – так само, як, дивлячись з боку священнослужителя, складають пальці священники та єпископи, коли благословлять. Ліва рука з Книгою – це Святе Євангеліє, яке рівночасно нагадує Книгу Життя. На книзі викарбувані слова з Євангелія, дві великі букви А і Ω. Символ А і Ω – символ початку і кінця, вічності. Ісус Христос називає себе А і Ω. «Я Альфа і Омега, говорить Господь, Бог, Той, Хто є, і Хто був, і Хто має прийти, Вседержитель» (Об. 1:6). Або на іконі фіксуються слова Христа «Прийдіть до мене всі струджені і засмучені я заспокою вас...» (Мт. 11: 29), «Я – світло світу» (Йо. 8:12) тощо.

Ризи Христа є символом божественного і земного. Золотий, білий, пурпуровий або червоний – це божественні кольори, на них – ризи «людських» кольорів: синього або синьо-зеленого. Христос – Бог за природою. Він прийняв, неначе «одягнув», людську природу [90, с. 2].

Дитячко Ісус має дорослий вигляд на лиці, особливо високе чоло – символ Його одвічної природи як Слова та Мудрості Божої. Сувій у руках Дитятка Ісуса є символом нового Законодавця, який вчить і через Свою

науку, і через Свій приклад, бо Він, «існуючи в Божій природі,... применшив себе...» (Фил. 2: 6-7).

Багатим змістом наповнена символіка зображення Богородиці. Розглядають її різні композиції. Напис на іконах «MP» «OY» означає «Матір Божа»: цей титул проголосив III Вселенський Собор в Ефесі 431 р. Так, розрізняють різні види галицьких Богородичних ікон:

- Богородиця Заступниця в Молінні – Деїсус: Вона по правиці біля трону Христа, а святий Іоан Хреститель по лівиці моляться за вірних;
- Богородиця Одигітрія («годос» – з грец.): Богородиця вказує на Дитятко Христа, бо Христос є Дорогою до життя вічного;
- Богородиця Умиління, або Елеуса («елеос» – з грец. милосердя): Богородиця та Дитятко Ісус обнімаються; це нагадує вірним, що Бог полюбив світ і послав Сина Свого для нашого спасіння (Йо. 3, 16-17);
- Богородиця Страстей, яка також зветься Богородиця Неустанної Помочі: Дитятко Ісус дивиться з острахом на знаряддя Його мук, що їх тримають ангели;
- Богородиця на Троні: Богородиця та Дитятко Ісус на троні в царській славі; це алегорична візуальна інтерпретація (Пс. 45:10-16).

На всіх цих іконах зберігається строга регламентація й символіка одягу. Ризи Богородиці: нижні – синього або синьо-зеленого – «людських» кольорів, верхні – божественні: пурпурові або червоні. Богородиця – людина, яка першою стала «учасницею Божої природи» (2 Пт. 1:4).

Три зірки на чолі та на обох раменах символізують її дівоцтво перед, під час та після народження Христа. Великі очі є ознакою глибокої молитовної контемпліяції. Малі уста – це схильність до мовчанки та до медитації, бо Вона «пильно зберігала все це, роздумуючи у своїм серці» (Лк. 2, 19). Тонкі губи – символ духовної, не розбещеної людини. Довгий, простий ніс ознака краси та гідності в середземноморських культурах. Сильна, груба шия символізує внутрішню, духовну силу. Рука, яка вказує на

Дитятко Ісуса, символізує роль Богородиці – приводити вірних до Месії, Спасителя [90, с. 2].

Ангели теж зображуються на іконах за певними іконографічними канонами. Є різні чини ангельські. Серед них – Херувими, Серафими та інші.

Херувими (Бут. 3:24; Єз. 10:5) та Серафими (Іс. 6:2-6) зображуються тільки з головою та шістьма великими крилами, бо це безтілесні дуhi біля Господа Саваофа. Деколи крила Херувимів та Серафимів покриває багато очей (Єз. 1:18,10, 12; Од. 4:8).

Інші ангели звичайно зображені як світлі людські постаті із задуманим, потойбічним виразом на лицях із символічними крилами, оскільки вони є Божими посланцями, які можуть з'являтися та зникати. Лики (лиця) ангелів – гарні на вигляд і сяючі, це одна із вражаючих їх характеристик. Зав'язка на їхньому волоссі – символ чистоти й святості, бо розпущене волосся символізує тілесну нечистоту.

Архангели Михаїл та Гавриїл часто несуть світляний круг – символ небесної вістки. Сама вістка символічно зображена всередині кола.

Меч у руці святого Михаїла – символ його ролі оборонця Божого імені та переможця над Сатаною.

Імена архангелів означають: «Михаїл» – «Хто, як Бог?» (Од. 12:7), «Гавриїл» – «Бог є любов» (Лк. 1:11), «Рафаїл» – «Бог зцілив» (Тов. 5:4).

Жезл у руках ангелів – символ їх авторитету та ролі уповноважених Божих посланців. Руки ангелів прикриті полотном: старовинний символ готовності служити божественному Цареві Христові, а царським слугам було заборонено доторкатися до них. Одна рука трохи піднесена попереду з долонею зверненою до глядача, – це символ нагадування і перестороги.

Докола ангелів відносяться небесні сили, які оточують Господа Бога, наприклад, в іконі «Христос у Силах». Кадило в руках ангела означає молитву, труба біля уст – поклик на Страшний Суд, палиця – подорож, лілія – благовість, хрест і пальма – перемогу [244].

За певними канонами зображуються також святі. Обличчя, постать та анатомія не реалістичні: святі «переображені», оскільки вже перебувають у Божій присутності, та «обожествлені», бо є учасниками Божої природи (2 Пт.1:4). Зображення тільки фронтальне або напівфронтальне, а не в профіль, щоб уможливити комунікацію між глядачами-вірними і святими.

Тіла під ризами зображені без об'ємності, вони майже невідчутні: святі одуховлені в Божій присутності. Оголені тіла, наприклад Христа при хрещенні та деяких мучеників, зображені не натуралістично – це говорить про духовну характеристику особи. Мученики деколи тримають у руках малі хрести або вінки. Святі воїни стоять просто, мужньо, засвідчуючи свою віру. Очі великі, вражаючі, проникливі, вони бачать глибокі Божі тайни, духовну дійсність. Довгий, простий ніс є ознакою гідності та духовної краси. Уста малі, звиклі до мовчанки та до молитовної медитації [90, с.2].

Тло в іконах відіграє важливу роль. Золоте або жовте тло символізує небесну, Божу присутність, котра огортає зображену подію або святих. Зворотна перспектива часто помітна у зображенні Книги Євангелія, трону Христа чи Богородиці, столів, підніжок та будинків. Ця техніка притягає зображення ближче до глядача. Зворотна перспектива – це метод в іконописанні, який дозволяє побачити предмети в розгортанні, або розгортання простору зсередини назовні. Вона сповнена глибоким символізмом та дозволяє віруючому побачити в іконі щось містичне та особливе.

Зображення на іконах архітектурних будівель з великими завісами – загальне зображення якогось міста або якоїсь місцевості. Завіса вказує, що дія відбулася всередині дому, церкви тощо. Розміри архітектури є непропорційними, неважкими, бо символізують інший, духовний світ, який присутній вже у цьому світі [86, с. 42].

Дуже малих розмірів людські фігури або звірята в іконних композиціях менш важливі фігури, які інакше могли б заслоняти або розбивати

композицію. На закон тяжіння деколи не звертається уваги, фігури немов «не стоять» на землі, духовний світ перевищує правила та мудрість цього світу.

Темні печери зображають на іконах як брак Божої присутності; вони освітлюються, переможені Божою дією та силою, при Різдві Христа, при Розп'ятті, в гробах Лазаря та Христа, при Зішесті в Пекло та при Зісланні Святого Духа [86, с. 43].

Народний іконопис тісно пов'язаний з побутовою культурою Галичини, з національною психологією. Головна ідея в цих іконах – не піддаватися чужим впливам. Створення нового релігійного образу, який відповідав би сучасним духовно-культурним вимогам нації, – не рабська покора перед завойовником, не розчинення у своїй гріховності, а людська національна гідність, стійкість перед ворогом, віра в краще майбутнє нації. Повернення до наших історичних традицій, введення у церковні розписи образів на тему історії України, її звершень, великих постатей нації. Ось на що надихають ікони того часу. Такі явища не приземлюють релігію, а навпаки, наближають народ до Бога, підносять його духовність, розкривають розуміння нації як вищої духовної сутності, через котру Бог дає життя і вічність кожній людині, і де вона чується невід'ємною часткою його великого творіння. Такий шлях веде до духовного воскресіння нашого народу.

Галицькі ікони, як і візантійські, сповнені глибоким, символічним змістом. Галицькі іконописці зображують Бога у вигляді благородного старця, або Отця, Всевидючого ока у рівнораменнім трикутнику. Вони часто зображали Ісуса Христа з короною на голові та скіпетром, що було притаманно тільки українському іконопису. Або ж на голові в Ісуса – архієрейська митра, а на грудях – наперсний хрест. Постать Христа не грізна, а привітна: «Того, хто до мене прибуде, я не відкину» (Йо. 6:37). На деяких іконах Христос тримає у руках державу, увінчану хрестом, як символ небесної влади.

Символ кулі пов'язаний із колом, що виражає лінію, котра сама до себе повертається, усі її пункти на одному рівні віддалені від центру, це не тільки найпростіша, але й найдосконаліша фігура, яка образно представляє повноту, досконалість і вічність. Куля – символ абсолютної всемогутності Бога. Релігійні містики і філософи часто цитували: *Deus est sphairaint elligibilis, cui us centrum ubique, circum ferentianus quam* – у цій фразі виражається первісне значення символу кола. Куля символізувала теж вічний колоподібний рух космосу. У такому значенні коло чи куля прикрашали античні надгробні пам'ятники як символ апофеозу ... Давня антична символіка перейшла і в католицьку традицію [190, с. 126].

На галицьких іконах риси обличчя Ісуса греко-семітичного типу, голубі очі, роздвоєна борода і темно-русяве волосся, що спадає на плечі. Його зображення мають спільні риси з типовим українським населенням [86, с.165]. Це робилося не для того, щоб показати походження святих з Галицької землі.

Особи Ісуса Христа та Богородиці на галицьких іконах позначені слов'янськими антропологоетнічним трактуванням (колір очей і волосся, риси обличчя). Одяг прикрашений українською орнаментикою, а текст Євангелія у руках Спасителя виписаний старослов'янськими літерами з типовою каліграфією 20-30-х років XX століття (*додаток 37-59*) [86, с. 166].

На Царських воротах зображають також сцену Благовіщення. На цій іконі зображена Богоматір, що набирає воду із криниці, або пряде пурпурову тканину. На деяких іконах обличчя євангелістів мають яскраво виражений слов'янський характер і тип, навіть свої євангельські записи вони ведуть у старій українській манері – книги пишуть на дощечках гусячим пером.

У народній християнській символіці відомі ворота пекла, які охороняє архангел Михаїл, та ворота раю, біля яких стоять апостоли Петро і Павло.

Архистратига Михаїла часто зображали у галицьких храмах як символ перемоги Добра над Злом. А також його образ символізує торжество народу, який освітлює шлях до повної свободи. Культ Архистратига Михаїла

бувпоширений на всій території України з середини XVII століття. Його образ асоціювався з суспільними ідеями періоду національно-визвольної боротьби українського народу за свою державність. Іконографія архистратига Михаїла має давнє походження. В Україні цей персонаж зображали на княжих печатках XII-XIII століть. Згодом його образ стає гербовою емблемою Києва. Різні суспільні верстви по-різному сприймали образ архангела. На прапорах запорізьких козаків він був символом перемоги, на княжих гербах – християнським патріотом, у народній уяві – благодійним заступником [233, с. 104].

Є досить багато галицьких ікон, які мають свою символіку. Так, тільки у Галичині зустрічаються образи «Зняття з Хреста» (*додаток 39*), «Покладання в гріб» та «Хрещення Русі» (*додаток 3, 4, 5*).

На іконах «Страсті Христові» народні малярі зображали життя і діяння Христа, страждання Сина Божого у доступній формі, підсвідомо акцентуючи на деталях, близьких до життєвих ситуацій, де виявлялися такі моральні категорії, як самопожертва, любов до грішника.

Ікона «Хрещення Русі» теж має свою символіку. Часто митці на цих іконах зображають краєвид, притаманний для Галичини; одяг, в який одягнуті люди на іконі, та знаряддя праці є властивими для жителів Галичини XIX століття. У дійстві беруть участь понад сорок персонажів, від трударів – хліборобів і ремісників аж до суспільної верхівки, яку очолюють князь Володимир і княжна Анна. Центральну групу складає духовенство і чернецтво.

Ікона «Покрова» втілює ідею небесного покровительства не окремій особі, а народу й державі. Лише в окремих з них зустрічаються індивідуальні портретні характери, зокрема в «Покровах», створених у козацькому середовищі – «Покрова» з Сулимівки, «Покрова» з Новгород-Сіверського, «Покрова з портретом Богдана Хмельницького» [233, с. 102].

Яскравим прикладом є ікона М. Сосенка «Покрова» (*додаток 11, 12*). По центру – постать Богородиці, із злегка похиленою вліво головою, із

піднесеними до грудей руками і долонями відкритими до глядача, одягнена у блакитний хітон і червоний мафоріон, який розширюється до низу, покриваючи осіб, які опустилися на коліна. Сяйво за головою Богородиці поступово розподіляється на окремі промені, які розходяться до країв полотна, створюючи виразний декоративний ефект. Праворуч під плащем зображено постаті селян на колінах, звернені обличчями до Богородиці – дівчинка, молодиця в народному вбранні з покритою головою й руками схрещеними на грудях, похилений старий чоловік з довгою сивою бородою та молитовним жестом руки, чоловік середніх років у темній свиті із складеними біля вуст долонями. По середині нижньої частини полотна дві дівочі постаті навколішки: одна у вишиваній сорочці та горбатці, зображена із спини, руками спирається на траву, інша – з укладеною у вінець косою та молитовно стуленими долонями, одягнена у темний верхній одяг. Ліворуч, під покровом Богородиці – священник, єпископ з митрою на голові, похилений над молитовником у правій руці; у лівій руці він тримає єпископську палицю із характерним завершенням двох сплетених змій, розвернених головами до хреста на кулі й монах із сивою бородою у каптурі із схрещеними на грудях руками. У лівому куті композиції, перед монахом, у правому профілі зображено чоловіка у костюмі з похиленою головою й закритим правою рукою обличчям. Образ Покрови скомпоновано на тлі сільського краєвиду. Ліворуч – придорожній хрест з Розп'яттям, за ним побілена хатка з високою солом'яною стріхою. Праворуч – тридільна одноверха дерев'яна церква [86, с. 122].

Ще однією іконою галицьких іконописців, у якій втілені національні традиції, є «Андрій Первозваний», де зображено історію християнізації українського народу. На цій іконі намальовано апостола Андрія серед мальовничої карпатської природи, а в далині бачимо Говерлу із засніженим верхом [86, с. 156]. Також на іконі Андрій Первозваний зображений у образі митрополита Андрея Шептицького (додаток 42).

Всі ці ікони є свідченням того, що галицькі іконописці мали на меті наблизити ікону до простого народу. Таке іконографічне мистецтво утверджувало національну свідомість українців, закликало громадянство до визвольної боротьби, відкривало надії нового життя, вказувало на ідеал власної держави.

На іконі «Тайна вечеря» серед апостолів за столом галицькі іконописці виділяють апостола Юду. Його зображали з вогненно-рудим волоссям у чорному плащі, на фоні якого контрастує білий мішок з грішми як ознака зради. Також зустрічаються у Галичині ікони Тайної вечері, де на столі під час вечері зображено замість хліба риба як один із символів Христа.

«Мойсей» – це одна із галицьких ікон К. Устияновича. На ній він зобразив Мойсея на вершині українських Карпат. Це символізує те, що всі Божі заповіді стосуються не тільки юдейського, а й українського народу (додаток 2) [233, с. 95].

Надзвичайно рідкісною є галицька ікона «Не ридай наді мною мати». На ній зображено Пресвяту Богородицю, яка тримає на колінах мертво тіло Свого Сина. А також ікона «Зішестя Святого Духа», на якій апостоли у хустину збирають благодать. Сюди також відноситься ікона «Пресвятої Трійці», на якій зображено Бога-Отця, котрий споглядає на розп'яття Свого Сина (додаток 48).

На галицьких іконах часто можна побачити святих у простому одязі без прикрас. Це обурювало ієрархів Церкви. Натомість з захистом виступив Ю. Панькевич, про що було написано в журналі «Душпастир» за 1891 рік: «Ніколи не міг і не можу пояснити того, чому ті, що в убожестві вродилися, і вирости, і умерли, і убожество проповідували, мусять бути мальовані в багатих золотистих строях» [172, с. 15]. В українській іконописній традиції було запроваджено декорування одягу на всіх святих, без огляду, чи були вони за земного життя бідні чи багаті, можновладні чи безправні. Українська іконографія виходила з того, що всі угодники Божі знаходяться тепер при Божому престолі і вдягнуті у славу Богу, котра не може бути інакшою, як

тільки прекрасною. Лінія вишуканого декорування одягу на святих збереглася до нашого часу. В іконах західних областей України в першій половині ХХ століття застосовувалися на одязі святих типові українські орнаментальні мотиви, зокрема вишивані (*додаток 37-59*).

Надзвичайно рідкісна й використовується тільки в галицькій іконографії ікона «Бурю внутрі іміяй («бурю всередині маючи»)» (несправедливі докори Йосипа Марії) (*додаток 61*). Символіка цієї ікони виражає душевні переживання праведного Йосипа. Таємниця народження «від Духа Святого і Марії Діви» в рамки цього розуміння не вміщається, а для старозавітного світогляду – це катастрофа. В країні, де за безпліддя виганяють з храму, голос з неба закликає його бути охоронцем Марії. Галицький іконописець, у якого обидва ці мотиви зустрічаються на одній дошці – в одній і тій же іконі з подіями, прекрасно розуміє, яка буря людських почуттів народилася у цьому зіткненні Нового Завіту із Старим. Іконописець втілює в іконі одкровення ангела Йосипу «не бійся прийняти Марію, дружину твою». Але життєва мудрість Йосифа підказує, що навіть душа, яка почула Божественний голос, ще не вільна від таких спокус. Так або інакше тут в іконі відображається боротьба двох світів і двох світоглядів [44, с. 126].

У Відні створена К. Устияновичем іконо-картина «Христос перед Пилатом» (*додаток 1*). Вона позначена глибоким психологізмом і має символічне значення. Христос у білому одязі стоїть твердо і непохитно перед Пилатом, тобто перед судом юрби, яка не знає «що це істина». Обличчя його нагадує автопортрет самого К. Устияновича, в якому малюється незламна віра у Правду. Це символічна персоніфікація самого іконописця, що віддав себе у жертву мистецтву, а «батьки народу», тобто провідники українського суспільства Галичини, не розуміючи «істини» іконописання, віддають митця на поталу жорстокій долі, вмиваючи руки, наче Пилат, від усякої відповідальності [86, с. 99].

Найбільше вражає «Богородиця з дітьми», на якій і маленький Ісус, і діти біля ніг Богородиці вдягнуті в український стрій. В українську сорочку вдягнутий і архистратиг Михаїл, зображений на вітражі храму отців Васильян у Жовкві (додаток 55).

Символи, як відзначає І. Богачевська, у людській поведінці універсальні. Все повсякденне життя людини наповнене символами, що нагадують їй що-небудь чи забороняють, уражають і скоряють [73, с. 14]. Сучасні теорії релігії бачать у ній символічну модель, котра формує людський досвід – як пізнавальний, так і емоційний. Образність і загальнолюдська адресованість надають символіці в іконографії привабливості і значущості.

Релігійна символіка характерна для розвинутих релігій, має сукупність символів, за допомогою яких виражаються різні абстрактні поняття і вчення. Вона може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображальних знаків. Останні мають ритуальний характер і слугують еквівалентно заміником святого тексту. Протягом своєї історії людство виробило достатню кількість засобів зображення та фіксації набутого культурного та релігійного досвіду. Одним із них – давнім, оригінальним, ефективним – є художня творчість народу, яка донесла до наших днів світоглядні, етичні, естетичні уявлення минулих поколінь, продовжуючи існувати і в сучасному світі, збагачуючись новим змістом і новими формами.

Символіка кольорів в іконографії відіграє важливу роль, адже від цього залежить, чи буде ікона канонічною чи ні, чи відповідатиме вченню Церкви. Символіка кольорів опирається у великій мірі на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімного автора з VI століття, який писав під псевдонімом (Діон. 17:34). Символіка кольорів в іконографії виглядає так: золотий, жовтий колір означає Божу присутність та є атрибутом Царства небесного або дій Святого Духа; білий колір – світла й слави Христа у Преображенні, Різді, Воскресінні, Зішесті в Пекло та у Вознесінні; синій, насичений (містичний) – небесної тверді, яка говорить про духовне, надприродне небо,

де Господь Бог проживає у славі; синій колір це колір холоду, проте він не наганяє страху перед незбагненою силою Бога, а змушує з благоговінням сприймати Його. Блакитний, зелений та синьо-зелений – це кольори усього земного, природи, космосу; він виражає велику таємницю і незбагненність неба. Пурпуровий колір – символ царів; його вживають у нижніх ризах Христа та у верхніх ризах Богородиці; а також у ризах царів, цариць та князів, які хрестили свої народи; нижню одежину Спасителя – хітон – рекомендують малювати пурпуровим кольором, а верхню – гіматій – блакитним або зеленим. У цьому символ двох природ Ісуса Христа. Він – Божественного походження, тому на його тілі знак Божественного достоїнства – пурпур. Ісус утілювався, набув людської, земної природи, тому верхня одежина має блакитний або зелений колір. Образ Богородиці щодо кольорів має зворотний напрямок: нижній одяг блакитного чи зеленого кольору, верхній плащ-мафорій – пурпурового. Це тому, що вона, будучи земною людиною, народила Втіленого Бога-Сина Ісуса Христа і здобула Божественну природу. Червоний, коричневий колір – символ Божої енергії, життєдайної сили, перемоги, мучеництва, а також це колір Євхаристії, колір очищення і спасіння. Чорний колір – відсутність Божого світла, символ скорботи, пекла, посланців сатани, Страшного Суду. Пробіли – білі риси на ликах, які означають Боже світло. Асист – це золоті або перехресні лінії на ризах Христа у славі, Дитятка Ісуса, Богородиці та на крилах ангелів. Вони означають Боже світло й духовну радість [232, с. 105-108].

Символізм першохристиянського мистецтва набагато глибший, ніж проста зашифровка зображень. Він відкривав багатозначність буття, учив про глибинне сприйняття життя. Першохристиянське мистецтво на перший погляд здається дуже простим, але в ньому, як у зерні, схований весь наступний розвиток європейського мистецтва.

Символам належить велика роль в іконописі. Вони допомагають людині пізнати істину, сприяють її духовному розвитку. Христос, Богородиця, святі, ангели, зображуються за усталеними церковними

правилами, які сформовані у IV столітті Діонісієм Ареопагітом у його роботі «Єрмінія». Кожен символ, буква, колір має свою символіку. Іконописець повинен чітко її дотримуватись, щоб ікона відповідала всім канонам Церкви і не суперечила її вченню.

Висновки до 2-го розділу

Ікона, будучи священним зображенням, представляє Христа, святих, ангелів, події біблійної та церковної історії. Основні функції ікони: а) ілюстрації, пояснення суті представленої події; б) нагадування людині про необхідність молитовного звернення до того, хто зображений на іконі; в) допомога у молитві, здійснена через специфічні особливості іконографічної побудови; г) благодатне зіткнення людини зі світом. Ікона, згідно традиції, це шанування, а не поклоніння.

Спочатку християнське мистецтво було символічним. Уже на ранніх стадіях розвитку християнства Церква робила перші спроби регламентувати діяльність художників-іконописців. Бажаючи захистити священні зображення від «авторського бачення», різних поглядів і ересі, вона склала зведення образотворчих канонів, недотримання яких могло спричинити для авторів і шанувальників «неправильних» ікон несприятливі наслідки. Релігійна символіка, характерна для християнства, має сукупність символів, за допомогою яких виражаються різні абстрактні поняття і вчення. Вона може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображувальних знаків. Останні мають ритуальний характер і слугують еквівалентно заміником святого тексту. Протягом своєї історії людство виробило достатню кількість засобів зображення та фіксації набутого культурного та релігійного досвіду. Одним із них є художня творчість народу, яка донесла до наших днів світоглядні, етичні, естетичні уявлення минулих поколінь, продовжуючи існувати і в сучасному світі, збагачуючись новим змістом і новими формами.

На Трульському Соборі і VII Вселенському Соборі, та у праці «Єрмінія» Діонісія із Фурни були затверджені і викладені основні засади іконописання, які і сприяли його розвитку.

Україна приймає традиції іконописання з Візантії, але поєднує їх з українськими. Так, зберігається основний образ святого (німб, одяг, погляд, рухи), але додаються елементи українського стилю.

У галицькій іконі з'являються українські елементи вишивки, орнаментики, місцевого одягу, зображення будівель, характерних для Галичини, українського природного середовища.

Зображення Христа, Богородиці, євангелістів і святих на галицьких іконах відрізняються від візантійських; зображення ликів святих є миловидні, а ікони написані без дотриманням строгих канонів та яскравими фарбами. Зустрічаються часто на них зображення світських людей, що не є допустимо, згідно візантійської традиції.

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕН ГАЛИЦЬКОЇ ІКОНИ У РЕЛІГІЄЗНАВЧО-ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ

3.1 Особливості галицької ікони

Візантійська іконографія у Галичині була значною мірою замінена натуралізмом західного стилю. Подібні тенденції простежувалися у всій Східній Європі. В різних країнах східного обряду були не тільки прояви західного релігійного натуралізму – прийшло його повне панування. Греція, Україна, Румунія, Болгарія, Росія піддалися цьому культурному впливу.

Першими, хто застосував у іконописі новий підхід, були галицькі іконописці. Західна Україна прийняла традицію іконопису від Київської школи і розвинула її. Христа, Богородицю і святих зображували за строгими канонами іконописання, з суворим похмурим обличчям та царськими одежами. Згодом у галицькій іконі з'явилися своєрідні особливості.

Галицький іконопис наприкінці ХІХ – початку ХХ століть витворив свій наївний, оригінальний стиль, щирий, безпосередній, свіжий, який сьогодні вважають високим проявом оригінальної інтерпретації східно-візантійської традиції.

Іконопис у Галичині ХІХ–ХХ століть розвивався у складних соціальних та політичних умовах, що позначилося на різноманітності його типів, напрямів, стильових особливостей. Галицька ікона була також продуктом соціальних, національних, релігійних суперечностей і виражала в релігійній формі інтереси широких демократичних верств населення, а галицький іконопис – яскрава сторінка в художній культурі України, вияв її прогресивних, демократичних тенденцій, прояв самої душі народу. Вивчення пам'яток галицького іконопису свідчить про їхню непересічну цінність, глибину духовного світосприйняття українського народу, силу і мудрість його традицій.

XIX–XX століття для Галичини характеризується важким релігійним, політичним та соціальним гнітом, але, незважаючи на це все, мистецтво ікони широко розвивалося. Тогочасні іконописці надають образам нового світосприйняття. Вони занурювалися в глибину минулого української культури, надаючи іконі українсько-візантійського характеру [95]. «В іконах є багато цікавого матеріалу – історичного, етнічного. Наше старе мистецтво далеко ще так не оцінене і досліджене, як воно на те заслуговує. Зразу ми цінімо перше всього їх вік, лише по довгому часі ми дійшли до вивчення прикмет нашої старої ікони. У нелегкий період зламу століть та світових воєн я ставлю завдання не лише зберегти, але й розвинути українську культуру на зразок європейської. Занепад культури якогось народу та її творчої сили ще більша трагедія, ніж упадок держави, яка є найважливішим засобом для розвитку культури. Державу легше відзискати, ніж відновити силу культури», – писав митрополит Андрей Шептицький [26]. Галицькі розписи були одними з тих, якими цікавився митрополит Андрій, причому він їх досконало вивчав, зобов'язуючи своїх стипендіатів копіювати та вивчати ікони.

Формується нова іконографія, що базувалася на наших вікових традиціях, продовжувала їх, але не шляхом копіювання старого, а опануванням нових течій. Церковне мистецтво, що впродовж століть було полем найвищої людської творчості, поєднується з новим стилем – модерном. Спроби нового підходу до церковного мистецтва належать визначним українським іконописцям К. Устияновичу, М. Сосенку, А. Монастирському та іншим. Характерною прикметою творів цих митців є те, що їх виконано в традиціях візантійського мистецтва з додаванням нових елементів.

У галицькій іконі малярі орієнтувалися на український типаж обличчя. Попередні спроби так зображати святих були обережними, а в XIX – XX століттях це стає типовим явищем. Тепер же українізація ликів є визнаним правилом, і жоден єпископ не ставить це під сумнів. Білий колір

шкіри, зменшений розріз очей, помірні уста, рум'яні щоки – такий лик на іконі сприймається як норма. Проте ці зміни щодо гармонізації іконного малювання зовсім не свідчили про відмову від візантійської основи іконографії. Опрацьовані в IX-X століттях композиційні принципи залишилися непорушними. Гама кольорів зберегла свій традиційний символічний зміст: золото означало світло Божого царства; червоний одяг – належність святого до царства вибраних праведників; блакитне й зелене – це кольори земного життя; біле – колір чистоти й шляхетності тощо [232, с. 105-108].

Проте деякі священики не погоджувалися з нововведеннями іконописців, особливо з підміною одягу Христа й Богородиці, адже, на думку священнослужителів, ці митці «стали артистами сьогоднішньої доби, за те, що беруться проміняти ризи на костюм Грицька і Параски» [14, с. 3]. А інші отці вважали, що «малювати святих у барвистому народному вбранні – це приниження святих і відхід від візантійської іконографії» [10, с. 3]. З цього приводу К. Устиянович писав: «...Народ культурний знає і вміє почитати пам'ять своєї історії, своїх славних предків, а, маючи їх славні діла на думці, кріпиться їх духом. Де ж може наш мужик мати почуття пошанування і прив'язання до руськості, до свого обряду... якщо він замість преподобного Нестора, святих наших князів Володимира і Ольги, Бориса і Гліба... бачить чужих святих і до них молиться...» [50, с. 2]; «Народ має наш чим повиливатись. Наш обряд, то вже не грецький обряд, то обряд руський зі зрушеною церковною мовою. Іконопис не є візантійський, ні з гори Афона... український народ вкладає своє розуміння, своє бачення і чуття духовності. Треба полюбити свої скарби, свій іконопис, і плекати його та розвивати» [50, с. 3].

Галицький іконопис потребував нових ідей. Людина повинна була розуміти, що молиться до Всевишнього, але має свою культуру, традиції, самобутність. У галицькій газеті «Діло» писалося: «При відкритті нової Ватиканської інаотеки (галереї образів) виголосив Святий Отець промову, в

котрій гостро осудив новітні напрями релігійного мистецтва. Митці повинні пристосовуватися до канонічного права, котре має ясні приписи в тій справі. Отець у своєму зверненні підкреслює, що хоче, щоб це мнине мистецтво, не допускати до церков, і не звертатися до нього в справі відновлювання, або украшування церков, бо це гальмує розвиток гарних традицій, котрі не раз дали докази здібности до розвитку, коли ним користувалися генії і віра». (Слова Папи Пія XI. Звернення до громадян і єпископів, щоб звернули увагу, на ті процеси, які відбувалися у сакральному мистецтві наприкінці XIX – початку XX століть) [50, с. 3; 29].

Наприкінці XIX століття митці зверталися до минулого та використовували такі нові напрями, як експресіонізм, сецесія, що проникали і в сакральне мистецтво, і не завжди відповідали тим канонам, які хотіли бачити священнослужителі у своїх храмах. Тому на рівні Ватикану було прийнято рішення, щоб єпископи спостерігали за цими процесами і контролювали їх. Почала повертатися стара традиція, за якою іконописання не мало здійснюватися без благословення духовних осіб. У такий спосіб Церква могла контролювати написання ікон у відповідності з теологічним засадам християнства.

Митрополит Андрей відстоював і надалі дотримання візантійської традиції. В уривку послання митрополита Андрея Шептицького «Про музейні вартості церковних речей» говориться про те, як писати ікони: «Від маляра потрібно домагатися таких ікон, які б відповідали переданням нашого обряду. Важною річчю для нашого народу є розуміння кожного образу в іконостасі. Мудрими були рішення нашої давньої церкви, якими заказували вживання в церквах інших ікон, крім тих, що відповідали уставленому і прийнятому уставу. Хто, хоч трохи, розуміє вартість візантійського мистецтва, мусить признати, що у напрямі релігійного мистецтва жодна школа не змогла досі зрівнятися зі школою візантійською. Що цілі століття створили, того не осягне один чоловік...» [26].

Однак галицькі іконописці зуміли поєднати давню візантійську

традицію з новітніми європейськими здобутками. Вони вносили в образ святого такі риси, які кожна людина хоче бачити для себе, стоячи навколiшки перед ним. Надавали образу святого внутрішнього наповнення.

У Східному обряді людина, спілкуючись з Богом, має посередника – ікону. Вона повинна відповідати головним своїм критеріям, спонукати до діалогу між віруючими і Господом. Кожна людина, яка стоїть перед іконою, хоче бачити розуміння, співчуття, бажання висловити все те, що наболіло. Галицькі ікони набули саме такого характеру.

Католицький же світ дотримувався іншої символіки, а регламентація використання кольорів не була в латинській Церкві такою сталою й точною, як у мистецтві православних.

На галицьких іконах лики святих залишалися непорушними, але сама постать набуває легкості й піднесеності. Галицька ікона втрачає колишній монументалізм, але набуває ритміку форм та ліній. Колишня асиметрична рівновага тепер змінюється на симетричну побудову зображення, на пропорції, на злагодженість частини і цілого. Кольори вже не такі насичені, а наче світлішають; менше брунатного, коричневого й темно-вохристого, – більше яскравих, прозорих і світлих кольорів.

Галицькі іконописці К. Устиянович, М. Сосенко, П. Холодний, Ю. Панькевич, О. Новаківський прикрашали ікони українськими орнаментами, святих зображали в українських вишиванках. Такі деталі в іконографії галицьких ікон мали подвійну семантичну особливість: вони наближали іконний образ до пересічного українця. На нашу думку, це робилось для того, щоб християнин, дивлячись на ікону, молячись до неї, не забував традиції свого народу. В іконі відбувався синтез духовного і національного.

Від візантійських і російських галицька ікона відрізняється, по-перше, щирістю і безпосередністю образів, по-друге, зображенням насамперед внутрішнього образу святого, його трансформованої обоженної природи. У галицьких іконах, на відміну від російських, не побачиш суворих ликів

святих, навпаки, вони лагідні й відкриті для діалогу. Іноді вони нагадують дитячі обличчя. Не відчувається прірви між земним і небесним, і це дає відчуття, що кожна людина має надію на спасіння.

Розвиток галицького іконопису наприкінці XIX – початку XX століть відбувався в складних історичних обставинах. В той час Україна залишалася розділеною кордонами на східну і західну частини, а над галичанами продовжував тяжіти важкий соціальний і національний гніт.

У 1807 р. була відновлена Галицька митрополія Греко-Католицької церкви, що посприяло розвитку іконопису на Галичині. У цей час галицький іконопис робить перші кроки до оновлення на засадах національного відродження.

Українські іконописці кінця XIX століття усвідомили, що Україна не тільки цінна пейзажами, природою, а й традиційною культурою. Галицький іконопис став виразником національної свідомості народу. Тут у межах канонічної іконографії з'являються паростки сприйняття образу людини з усіма її турботами, сповненої радістю і драматизмом.

Доля не була милостивою до збереження сакральних пам'яток галицької землі. Багато із них неможливо віднайти. Але навіть з тієї незначної кількості ікон, які дійшли до нашого часу в галицькому регіоні, можемо відтворити особливості ікони кінця XIX – початку XX століть.

На початку XX століття ідеї, що виникали у середовищі іконописців, знайшли своїх прихильників і в церковному середовищі, особливо в особі митрополита Андрея Шептицького. З цього приводу він писав так: «Релігійне мистецтво має служити релігії. Бо вона має надприродну ціль і містичну глибіню, котрої око не може зміряти. Образ повинен попри все, що вносить нове, має залишити головне в образі святого святість, щоб образ мав щось з вічності, щось з неба, щось з цієї глибини, за якою серце тужить, хоч око її не бачить» [50, с. 2]. Саме митрополит Андрей воскресив церковне галицьке іконописання.

Найбільше хаосу в церковне мистецтво Галичини принесли «богомази» з Польщі й Німеччини. Тому, як вважає мистецтвознавець С. Івасечко: «Треба було дати народові такі ідеї в мистецтві, які б пробудили його з духовної дрімоти, прищеплювали б галицькому русинові високу національну свідомість» [122, с. 65].

Кінець XIX – початок XX століть на Галичині характеризувався значним пожвавленням культурного процесу, церковної іконографії. Новий стиль, який тоді почав формуватися, прагнув до гармонійної єдності людини й природи. Тогочасні іконографи не були відірваними від життя, а прямували до нього, впроваджують нові ідеї в іконописі. В іконах XIX–XX століть втілена душа народу, її віра, національне єднання і духовна спільність. Тут знайшли відбиття найважливіші історичні зміни, часи скорботи і надія на Божу ласку, свободу і незалежність.

Історія української ікони в XX столітті на землях Західної України була досить складною. Усі її особливості були зумовлені поворотними моментами в історії УГКЦ в Галичині й Закарпатті та переходом українських православних епархій Волині, Підляшшя і Поділля під вплив РПЦ [233, с. 93].

У другій половині XIX століття майже всі знані західноукраїнські митці хоча б частково займались ікономалярством. Це, насамперед, К. Устиянович і М. Сосенко.

В останню третину XIX століття майнове становище УГКЦ дещо поліпшилось і Церква допомагала молодим талантам здобувати освіту на Заході. Поряд із традиційними поїздками до академій образотворчого мистецтва у Відні та Римі, галицькі юнаки навчалися в Кракові, Парижі й найчастіше у Мюнхені. Це дало можливість галицьким іконописцям створити наприкінці XIX століття фактично новий вид сакрального малярства у греко-католицьких церквах Галичини – іконо-картину. Вони використовували освячені віками суто іконні образи і сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху, коли жили біблійні персонажі, або коли відбувалися

вікопомні події. У зв'язку з цим в іконо-картинах зросла роль зображення довкілля, особливо пейзажу та інтер'єру. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які не відвертали уваги від іконного, містичного характеру самого образу чи події. І ще одна характерна риса цих іконо-картин: прагнення митців актуалізувати образ, наблизити його до умов України [265, с. 109]. Іконописці надавали іконам нового світосприйняття, відбувався розвиток оригінальності українського релігійного мистецтва.

Для галицького іконопису характерним є поєднання церковного канону та фольклорних традицій. Вони вирізняються довільним трактуванням канону. Наприклад, різні агіографічні образи і сюжети легко поєднуються в одній іконі (за принципом компіляції), святі покровителі мають характерні для українців риси обличчя, іконографія спрощена, підкреслюється лише основне в зображенні. Галицьку іконографію досить важко класифікувати за канонічними зразками, оскільки часто малярі в одній іконі поєднували кілька сюжетів із різних іконографічних схем, а також комбінували зображення однієї ікони із зображенням іншої, створюючи таким чином «іконографічний гібрид» [188, с. 14]. Влучний термін для позначення цього явища, а саме – «іконографічна компіляція» – запропонував мистецтвознавець В. Шуліка [282, с. 8]. Приклади такої компіляції є найбільш характерними для іконопису кінця XVIII – XIX століть [219, с. 8], зокрема для галицьких ікон. І хоча науковець досліджував цей феномен на прикладах іконопису Слобожанщини, принцип застосування компіляції простежується у народному іконописі різних регіонів.

На території Галичини найбільш поширеною є ікона «Христос – палаюче серце» (додаток 60) і «Богородиця – палаюче серце». Із шануванням Серця Ісусового пов'язаний культ Христової любові, витоки якого слід шукати ще у часи Середньовіччя, в лоні Католицької церкви [130, с. 228].

Також галицькі ікони містили образи загальні, тобто ті, які були широко відомі й поширені: Христа і Богородиці, святителя Миколая, апостолів. Натомість додаються й нові образи: «Геройство Давида», «Потоп», «Марія Магдалина», «Апостоли під час бурі», «Хрещення в Йордані», «Жертва Авраама», «Благословення Якова», «Свята родина», «Страсті Христові», «Страшний суд», «Різдво Христове», «Жертвоприношення Авраама», «Архангел Михаїл», «Юрій-Змієборець», «Покрова» та ін., в яких простежуються соціальні мотиви. Ці ікони вирізняються величністю і урочистістю. Іконописці намагалися побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного середовища, а також переносили певні акценти на сьогодення.

Прикладом служать ікони «Христос і діти» та «Страшний суд». У першій малярі зобразили дітей, вбраних у національні строї всіх регіонів України. А на другій серед грішників, які відпроваджуються до пекла, – ненависників України. Серед останніх – мало не портретне зображення тодішнього намісника Галичини, польського графа Голуховського [230, с. 95].

Ікона «Вознесіння» (*додаток 9*) була намальована для храму Різдва Христового у селі Вістова Калуського району Івано-Франківської області. На ній зображено українську природу й Вознесіння Христа. Люди, які спостерігають за його вознесінням, – не апостоли, юдеї та жінки, а українські прості люди. Збоку біля них зображений Іван Франко. К. Устиянович зобразив його на іконі в кайданах, які розірвані, щоб показати – Христове воскресіння вселяє надію на національне визволення, воскресіння України та її народу.

На іконі «Різдво Христове» змальовано танець маленьких українських чабанів на фоні гірської полонини, а також селянську яскиню [86, с. 145]. Інтер'єри тодішніх міщанських будівель введено в ікони «Благовіщення» та «Різдво Марії» [86, с. 145]. А в іконах «Христос і самарянка» та «В'їзд до Єрусалима» зображено краєвид міста Жовкви Львівської області [86, с. 145].

На іконах «Страсті Христові» галицькі малярі зображали життя і діяння Христа, страждання й переслідування Сина Божого у доступній формі, підсвідомо акцентуючи на деталях, близьких до життєвих ситуацій. Подані на іконі в образній формі євангельські оповіді хвилювали, викликали співчуття, спонукали до роздумів про людяність, віру в своє божественне покликання. Також автори вносили деякі елементи сучасності (архітектурне середовище, костюми, предмети побуту), ніби нагадування українцям Галичини, що їхня Батьківщина, як і Ісус Христос, перебуває на дорозі страждань. Але кожен християнин мусить перенести з честю соціальні, політичні, національні, релігійні приниження і своїм духовним воскресінням вознести Україну в коло вільних та щасливих держав.

Своєрідним кодексом християнської моралі були ікони «Страшного суду». У цих масштабних, панорамних композиціях відображалось буття людини, її уявлення про потойбічний світ. На іконах «Страшного суду» іконописці зображали вражаючі сцени пекла та ідеалістичну картину раю. У пеклі зображали грішників, найчастіше розбійників, злодіїв, картярів, п'яниць, перелюбників, несправедливих суддів і сільських старост. Глибокий моральний зміст мали на іконах «Страшного суду» епізоди про смерть бідного і багача. Душу багача забирає диявол; бідний помирає під мелодії музики, а душа його потрапляє до ангелів. Відповідні паралелі знаходимо у літературних творах та усній народній творчості [86, с. 148]. Сцени пекла на іконах, де наочно зображено приречених на вічні муки, застерігали від вчинків, що суперечать християнським нормам земного життя, схиляли до роздумів про порядність, сумління, чистоту душі.

Популярним в українському галицькому іконописі XIX–XX століть був сюжет «жертвоприношення Авраама». Біблійна сцена, в якій батько приносить у жертву Богові сина на знак глибокої віри, просякнута ідеєю відданості своїм переконанням, готовності до самопожертви. Ця тема імпонувала найширшому колу простих людей, яким доводилося терпіти приниження, відстоювати свою віру, мову, національну гідність [86, с. 158].

З-під пензля іконописців виходили твори, співзвучні часові й середовищу, якому вони призначалися. Прикладом може бути культ архангела Михаїла, поширений на всій території України з середини XVII століття. Його образ асоціювався з суспільними ідеями періоду національно-визвольної боротьби українського народу за свою державність. Святий воїн, або «воєвода», як його величали в народі, вважався покровителем усіх християн [188, с. 8].

Особливою шаною сповнені ікони Богородиці. Її образ народні малярі наділяли зворушливою поетичною одухотвореністю, ліричним настроєм. Вони наслідували традиційну іконографію Богоматері й одночасно подавали власну інтерпретацію твору. Це виявлялося у типажі й духовній наповненості образу Марії, що випромінював теплоту, чарівність, земну материнську ніжність. Марія на іконах немов милується своїм дітям, погляд у неї щирий, відкритий, обличчя миловидне. Недаремно в народі говорили: «Матір Божа така, наче молодиця з дитиною, тільки така ж гарна та чорнява, як намальована» [115, с. 8].

Галицькі іконописці також зображали Пресвяту Богородицю з короною на голові, а для візантійського церковного мистецтва дуже рідкісною є корона на голові у Богородиці (*додаток 62*).

До пантеону улюблених святих в Україні належали Параскева П'ятниця, Юрій Змієборець. Свята Параскева виступала в ролі доброї, мудрої господині, яка приносить у хату добробут і щасливу долю.

Акцентуючи увагу на цих іконах, хочемо наголосити, що на них багато зображень жіночих постатей, оскільки роль жінки на даному етапі була піднесена до рівня святості.

У галицьких іконах надзвичайно поширеним був культ святого Юрія. Він сприймався віруючими людьми, як символ мужності, втілення добрих сил, що перемагає зло. Юрій-Змієборець посідав чільне місце у фольклорі та образотворчому мистецтві України. Його образ тісно пов'язаний зі світоглядом хліборобів, з хліборобськими та скотарськими звичаями. На

іконах святого Юрія зображали як великомученика за Христову віру і як змієборця. У народному іконописі набула поширення іконографія, де святого Юрія подавали в образі молодого лицаря, у військовому обладунку, верхи на здибленому коні. У правій руці він тримає спис, яким простромлює пащу дракона, що конвульсійно звивається під копитами коня. Поруч зображували навколішках царівну, яка скоріше нагадувала селянську дівчину у святковому вбранні. Вся увага на іконі акцентувалася на подвигу святого Юрія, який визволив молоду дівчину-царівну, що мала стати жертвою страшного змія (*додаток 65, 66*)[188, с. 4].

Тогочасні ікони тяжіли до усунення перепон між видимим і невидимим, між людиною і Богом. Вони були засобом для навчання правил віри, вчили, говорили про чесноти святих угодників Божих, геройські подвиги мучеників і закликали до наслідування.

У галицьких іконах закладені майстрами почуття любові та страху: любов до Бога і страх перед Божою карою. Часто у намальованих образах святих відчувається напруженість, скорбота за людські гріхи. Любов і страх – це антиномія в сакральному мистецтві [188, с. 5].

Народні іконописці використовували переважно яскраві фарби. Вони не розмірковували над символізмом окремих кольорів, а користувалися тими фарбами, які мали. Частона іконах лики святих були умиротвореними. Наприклад, для селян Богородиця або Христос ставали майже членами родини, не були недосяжними й караючими [188, с. 12].

Тенденції розвитку галицької ікони вивчав відомий мистецтвознавець В. Откович. Він зазначав, що українське мистецтво XIX-XX століть розвивалося у безпосередньому зв'язку з умовами життя народу, його боротьбою за соціальне і національне визволення [194, с. 81].

На початку XX століття майстри намагалися більш реалістично трактувати образи, тяжіючи до насиченого яскравого колориту і повітряної перспективи. Вплив народної картини, а подекуди й творів професійного малярства на галицьку ікону відчувався дедалі більше, тоді як релігійна

тематика відходила на другий план. Натомість значним попитом почали користуватися релігійно-побутові сюжети. У народній іконі малярі перестали вживати традиційні іконографічні схеми зі стриманою тональністю та площинним трактуванням зображень. Ікона дедалі більше почала нагадувати народну картину [188, с. 5].

З погляду гносеології, іконописці розглядали іконообраз як наочну онтологію, тяжіли до усунення перепон між людиною і Богом. Володіючи цілим комплексом виражальних засобів, митець досягає правдивості у зображенні образу, який вирізняється життєстверджувальним характером, впроваджуючи в ікону народні типажі та мотиви.

Отже, кінець XIX – початок XX століть характеризується розвитком іконопису, що мав в основі національні ідеї. Іконописці того часу намагалися зобразити на іконі складні суспільні події, щоб цим пробуджувати національну свідомість віруючого. Ікона водночас відігравала роль молитовного засобу, який допомагав людині у спілкуванні з Богом, та виступала засобом національного піднесення, пробудження народу. До цього часу релігійна і світська тематика в іконах була чітко розділена. У XIX – XX століттях все змінилося. Світське й релігійне стали поєднувати, не відділяючи одне від одного. Ікона була пристосована і до небесного, і до земного. Іконописці цього періоду зуміли розкрити красу і багатство народної культури, підкреслили почуття гідності в простих селян, до яких з презирством та зневагою ставилися панівні класи. Вони прагнули показати, що народ є невичерпним джерелом великої життєвої й творчої сили.

Галицькому іконопису наприкінці XIX – початку XX століття були притаманні такі риси:

- з'являється новий вид сакрального мистецтва іконо-картина;
- у галицьких іконах зросла роль доквілля та інтер'єру;
- лики святих на іконах нагадують обличчя простих людей, а Христос і Богородиця мали риси, що виражали типаж українців;
- у Галичині ікона розвивалася у тісному зв'язку з життям народу;

- галицькі ікони прикрашені українським орнаментом, а святі зодягнуті в одяг, притаманний для сільського населення Галичини кінця XIX – початку XX століть;
- український іконопис вніс свої самобутні риси в усталені візантійські норми і канонічні зразки;
- галицькі іконописці намагалися надати іконі суспільного значення;
- ікона наприкінці XIX – початку XX століття із християнської святині перетворилася на декор і втратила свою функцію сакралізації.

3.2 Співвідношення мирського і сакрального в іконі та його трансформація в галицькому іконописі кінця XIX – початку XX століть

Галицька ікона є яскравим прикладом поєднання стародавніх іконописних елементів зі світськими. Уся складність розкриття співвідношення світського і божественного в галицькій іконі полягає ще й у тому, що, починаючи з кінця XVIII століття, канонічну ікону витіснено іконами так званого «академічного» стилю – по суті, картинами на релігійні теми. Цей стиль іконописання, для якого властиві відверте милування красою форм, підкреслена декоративність і пишність обробки іконної дошки, прийшла в Україну із Заходу і отримала особливий розвиток у XIX столітті.

Адже у XIX-XX століттях дозволено було виконувати розписи в храмах та малювати ікони у традиціях академічного живопису. Приклади тому – храми святого архистратига Михаїла с. Підмихайля Калуського району і Різдва Христового у с. Вістова Калуського району, кафедральний собор святого Воскресіння Христового у місті Івано-Франківську, Успенська церква в Галичі і церква Пресвятої Трійці в с. Микуличин Івано-Франківської області, Преображенська церква у Львові, церква святого Дмитрія с. Татарів Івано-Франківської області, церква Різдва Пресвятої Богородиці с. Криворівня Івано-Франківської області, церква Воскресіння Господнього у с. Кам'янка-Липник Львівської області, церква Воскресіння Господнього с. Розвадів Львівської області, церква Успіння Пресвятої Богородиці

с. Повергів Львівської області, церква Різдва Пресвятої Богородиці
с. Вербиляни Львівської області, церква святого Архистратига Михаїла
м. Коломия Івано-Франківської області, церква святого Миколая
с. Звенигород Львівської області, церква Різдва Пресвятої Богородиці
с. Миклашів Львівської області, церква Параскеви Преподобної с. Бужок
Золочівського району, церква Різдва Пресвятої Богородиці с. Деревня
Львівської області, церква святого Іллі с. Боршів Львівської області, церква
Симеона Стопника с. Сушне Львівської області, церква Пресвятої Трійці
с. Ільці, церква Собору Пресвятої Богородиці у с. Гостинциве Львівської
області, церква Покрови Пресвятої Богородиці с. Поляна Львівської області,
церква Вознесіння Господнього с. Побіч Львівської області, церква святих
Косми і Дем'яна с. Сороки Львівської області, церква святого Архистратига
Михаїла с. Ставчани Львівської області, ікони церкви с. Дністрик-Дубовий та
інші.

Призначення ікони, полягає в тому, щоб викликати у людині внутрішні
пориви її душі до молитовного спілкування з Богом, підсилювання її віри,
засудження гріховного.

«...Ікони святих часто називають портретними. Головне, щоб святі
були впізнавані, і це завдання виконувалося завдяки написанню на іконі їхніх
імен. Оскільки портретні ікони створювалися набагато десятиліть, то їхнє
значення полягало в тому, щоби на них були відсутні конкретні і перехідні
ознаки часу та місця. Персонажі ікон, їх оточення і атрибути повинні бути
впізнавані, а не реалістичні» [235, с. 63].

Як ми відзначали батьківщиною ікони є Візантія. Апологети
священних зображень виробили основні засадничі принципи, розкрили смисл
та ідею ікони, пояснили її призначення. Було вироблено канон – свого роду
взірець, за яким слід творити ікони. Чи це не означає, що іконописний канон
раз і назавжди утвердив свого роду еталони іконописних зображень, а
відхилення від канону суперечить традиції та вченню Церкви? Це питання
хвилювало і відомого російського священика С. Булгакова, який ще з

більшою силою загострює це питання: «Має бути вирішене й інше питання: чи можуть і тепер виникати нові ікони догматичного змісту...або ж навпаки, можливості їх обмежені і всі вичерпані іконописним каноном? Відповідь на це питання безсумнівна: так, можуть» [77, с. 120-121].

На прикладі українського іконописного мистецтва ми впевнено можемо заявити, що українська ікона в її історичному і національному розвитку зазнавала багатьох змін та нововведень. Пам'ятаючи про те, що в іконі не можна порушувати канонічні та богословсько-догматичні основи, апологети священних зображень залишили для майбутніх поколінь можливість розвитку ікони відповідно до національних традицій даного народу. В іконографічну тематику вводяться зображення українських князів, монахів та осіб, котрі сприяли розвитку Церкви – Володимира і Ольги, Кирила і Мефодія, Антонія і Феодосія. Д. Степовик говорить, що цікавим нововведенням в українському іконописі були зображення віруючих поряд зі святими небожителями. У XVII столітті на іконах Богородиці Покрови малярі Центральної (Наддніпрянської) і Східної (Лівобережної) України іноді малювали портрети конкретних людей під благословляючим покровом Богородиці. Були також ікони з зображенням розіп'ятого Ісуса Христа, перед яким стояли конкретні люди, що моляться [235, с. 6-7].

Натомість, новітні ікони позбувались канонічності. Про таку загрозливу ситуацію, яка заповнила українську духовну культуру, говорив Д. Степовик: «Церкви наповнюються неканонічними іконами, виконаними без спеціальних знань, певних традицій. Виразно окреслюється тенденція так званої модерної ікони» [235, с. 290-291]. При всьому цьому популяризація модерністських настроїв в іконописному мистецтві губить багатовікову традицію. «Тут допускаються надмірні деформації ликів святих, порушується масштабність, нехтується ритміка, гармонія, закони колориту. Композиція будується за абстрактними геометризаними схемами, вводяться позахристиянські символи. Святі наділяються надмірною експресією або,

назразок портретів, піддаються психологізації всупереч спокоеві, миловидності й безпристрасності образів святих на іконах» [235, с. 291].

Іконописне мистецтво не є проти нововведень, але усі зміни мають відбуватися згідно церковних традицій та канонів. І як влучно зауважує Д. Степовик: «Аналіз історії показує, що найвидніші місця посідали ті, хто дивився вперед, але при цьому пильно оглядався назад» [232, с. 253]. Кожен митець, котрий намагається привнести щось новаторське в іконописне мистецтво «повинен рахуватися з фактом, що священне мистецтво лежить у руслі канону, є частиною богослов'я. Причому богословського в ньому більше, ніж суто естетичного» [235, с. 253].

З найбільшим ступенем наочності відповісти на питання модерної ікони можна за допомогою порівняльного аналізу ікони й живописного твору – картини. Картина є засобом спілкування з автором твору, а ікона – з Богом та святими Його. Ікона – не ілюстрація Священного Писання й церковної історії, не портрет святого, хоча Церква завжди враховувала пізнавальну і просвітницьку функцію священних зображень. Ікона для християнина служить своєрідним посередником між зовнішнім чуттєвим світом і світом недоступним для буденного сприйняття, світом, який можна пізнати лише вірою (*додаток 68*) [2, с. 8].

На картинах велика увага приділяється плоті, а на іконах лики святих виснажені, що підкреслює важливість духовного життя. Для прикладу порівняємо ікону, написану за канонами Пресвятої Богородиці, й «Мадонну Бенуа» Леонардо да Вінчі. У першому випадку людина бачить образ Богородиці, яка обожнена і прославлена вище чинів ангельських, а в другому – споглядає лише земну миловидну молоду жінку з немовлям, хоча деякі елементи іконографії є в цьому творі, наприклад – німби [110, с. 209].

Простежимо, як зображають одяг на канонічних іконах: замість м'яких і плавних ліній складок тканини – жорсткі, графічні злами, які по-особливому контрастують з живописними ликами. Але лінії складок не хаотичні, вони підпорядковані загальному композиційному ритму ікони. За

такого підходу до зображення простежується ідея освячення і людини, і фізичних предметів, що оточують його. За словами Л. Успенського, «властивістю святості є те, що вона освячує все, що з нею стикається. Це є початок прийдешнього перетворення світу» [254, с. 209].

Інший приклад – зображення гір на іконах. Вершини на іконах – це символи духовного сходження, сходження до особистісного і Єдиного Бога. Тому гори на іконах мають лещадки – свого роду стилізовані ступені, завдяки яким гора набуває сенсу сходів, що символізують людське сходження до Бога.

Колір не є засобом колористичної побудови ікони, він несе символічну функцію і має відповідати канонічному вченню Церкви. Якщо ж цієї відповідальності немає, то це вже картина, а не ікона, бо зображення не відповідає канонам церковного вчення.

Для ікон характерна одночасність зображення: усі події відбуваються відразу. Наприклад, на іконі «Успіння Божої Матері» одночасно зображено апостолів, які переносяться ангелами до смертного ложа Богородиці, і ті ж апостоли вже стоять навколо ложа. Це говорить про те, що події Священної історії, які відбувалися в нашому реальному часі і просторі, мають інший образ у просторі духовному. Подія, що відбулася двадцять століть назад, дієва і зараз, вона поза просторово-часовими рамками, вона робить і зараз такий же вплив на головну мету Боговтілення, – порятунок усіх душ людських від вічної смерті [59].

За словами М. Еліаде: «Священний час може бути повернений і повторений незліченну кількість разів, все те становить незворотню протяжність... Завдяки святу пізнається святість існування людини як Божественного творіння» [59].

Сакральний час, як і сакральний простір, протистоять буденності. Весь сакральний простір символічно мислиться як «центр світу», що організовує простір і наділяє його змістом. Центр простору, таким чином, зливається з місцем споконвічних одкровенень. Оскільки ці сакральні місця є центром

зустрічі космічних сил, вертикальною віссю світу, осередком, місцем маніфестації божественного, легко зрозуміти, що для різних народів і тим більше для різних культур, ці місця (і зв'язані з ними міфічні часи) різні. Усвідомлення і сприйняття людиною сакральності простору формується культурною спадщиною предків [89]. Тому для мусульманина – це мечеть, для християнина – храм, для іудея – синагога тощо. Простір, який до цього часу був звичайним, буденним, отримує значно вищий, сакральний статус. Поняття сакрального простору передбачає ідею зміни певного простору, надання йому особливого змісту, інакше – відділення його від оточуючого буденного простору. Дане місце стає невичерпним джерелом сили та сакральності, дає можливість кожному, кому доводиться в нього проникнути, скористатися цією силою та приєднатися до цієї сакральності. Освячений час набуває позачасового характеру, тому що він максимально реальний, як дійсний. Різдво Христове найсвятіший час для віруючих в Ісуса Христа, незалежно від того, що православні та католики святкують його в різний період часу – це священні хвилини, коли віруючий приєднується до народження Бога на землі, переживає таким чином духовне єднання з Богом. Відтак, певна точка чи відрізок часу в будь-який момент можуть стати священними: якщо в цей час відбувається прояв священного, то цього досить щоб його змінити, висвятити. Звідси звичайний час «відкритий» часу сакральному, має змогу явити те, що ми, для зручності, іменуємо абсолютним, надприродним, надлюдським, надісторичним [89].

Постійно відтворюючи в своїй свідомості міфи, повторюючи діяння, пов'язані з релігійними подіями, здійснюючи обряди, втілюючи в символічній формі архетипи своєї свідомості, віруючі люди сакралізують профанний (мирський) історичний час, додаючи до нього певний вищий зміст. Все це допомагає людині звільнитися від історичного часу, вийти з історії, із проблем буденного життя, повернутися в священний час міфічного минулого та приєднатися до сакрального світу вічності [89].

Аналізуючи галицьку ікону, бачимо, що будь-яка ікона існує в часі. Тому історичні постаті, зображені на іконах, були візуалізацією «священного часу» та завдяки цьому ставали сакралізованими.

На іконах мають бути обов'язково присутні німби та написи, на картині цього немає. Німб є ознакою богообраності та святості. Німб Ісуса Христа у варіантах Нерукотворного Спасителя повинен містити три літери – початкові літери слів «Істинний Син Божий». Ім'я та атрибут святого у повному або скороченому вигляді пишуться на тлі ікони, обабіч голови.

Німб (лат. *nimbus* – хмара) – у християнському мистецтві умовне зображення світла, що сходить від голови Христа, Богоматері, ангелів чи святих; символ божественності, небесної слави, святості й духовної сили. Раннє християнське мистецтво уникало використання цього символу через його язичницьке походження. Із середини IV століття з'являються зображення Христа з німбом, що стає невід'ємним атрибутом агнця Божого, а починаючи з кінця IV століття із ореолом починають зображувати ангелів, з VI століття він стає важливим символом на іконах Богородиці й святих [76, с. 880-881].

Ікона має чимало ознак історичного портрета. І перша з них – це передача індивідуальної неповторності особи, так би мовити, документальне ствердження, що ця людина жила, що вона не вигадана, а реальна. Так, ікона у цьому розумінні – це портрет, але портрет, відзначений печаттю святості. Якби не було цієї печаті, християни ніколи не молилися б перед такими зображеннями. Ікона передбачає присутність духу того, хто зображений, і то присутність не мертву, не інертну, а живу. Ікона – це, образно кажучи, земний зображальний початок якоїсь незбагненої космічної радіохвилі, через яку йде зв'язок від молільника до неба й у зворотному напрямку. Тому не кожний портретист може бути творцем ікон.

Жодна людина, позбавлена божественності, не здатна зберегти такого благородства, терпіння, витримки під час жахливих страждань, а тільки Боголюдина. Тому коли ми дивимося на ікони Розп'яття, якими іконописці

увінчують багатоярусні іконостаси, ми не відчуваємо жаху, не відвертаємо погляду від сцени цього повільного катування, – ми переживаємо велич цього трагічного моменту, вникаємо в таїну спасенної жертви, пишаємося Господом, що і в такі моменти нестерпного болю й фізичного вмирання був прекрасний духовно і тілесно. У Розп'ятті й деяких інших іконах ми спостерігаємо другу рису естетики ікон – християнський гуманізм. Він відрізняється від звичайного гуманізму, проголошеного діячами епохи Відродження і Просвітництва, в основі якого лежить самоутвердження людини в її земному житті. Християнський гуманізм розглядає людину в контексті вічності, в її ставленні до свого Творця – Бога, а також у втіленні Бога і перебуванні Його на землі як людини [33].

Тому страждання Ісуса Христа і Його святих ніколи не трактуємо в іконах як знищення особистості як такої, а тільки як драматичну або трагічну метаморфозу при переході з одного стану в інший. Явище християнського гуманізму в іконі передбачає обов'язкове вилучення кривавих натуралістичних сцен страстей Господніх чи нелюдських знущань поган над мучениками. Представники неіконного мистецтва на релігійну тематику раз у раз дозволяли собі зображати різні жахливі сцени в натуралістичному плані. Єронім Босх і Пітер Брейгель Молодший на Заході, Василь Курилик в українському мистецтві (його цикл «Страсті Христові») – ось лише невелике число прикладів натуралізму страждань у позаіконному релігійному мистецтві. У мистецтві стилю бароко на Заході навіть розвинувся окремий жанр «мистецтва страждань» – так званий макабризм. Він характерний не лише для західного барокового образотворчого мистецтва, але й для літератури, театру, інших мистецтв [8].

Усе українське християнське мистецтво залишило у недоторканості крізь десять століть також символіку й естетику кольорів. Головне – українські іконописці зберегли звичну силу основних іконних кольорів, тому в Україні не було й нема темних ікон і «чорних дощок». Про що це свідчить? Насамперед, про глибоке богословське розуміння світла в іконі як певної

даності; як «фотодосії» (світлодавання – за висловом Діонісія Ареопагіта Нового), привнесення в ікону ясних, життєрадісних кольорів. І далі – про добру обізнаність і з естетичними тонкощами іконотворчості: яскраві кольори підносять настрій і в церкві, і вдома, вони, так би мовити, молитвоцентричні, такі, що спонукають до молитви [233, с. 8] – «світло походить від блага і є образом благості» [53, с. 23].

В іконах же західних областей України у першій половині ХХ століття на одязі святих застосовувалися типові українські орнаментальні мотиви. Ця тенденція розвивалася і в діаспорі, наприклад, в іконотворчості М. Осінчука та М. Дмитренка. Орнаментів небагато, вони не відразу впадають в очі: це вузька смужка – оторочка мафорію, три восьмираменних зірки й широка смуга опліччя мафорію. Тут характерні для Сходу спіралі, плетенки, геометричні фігурки.

Особливо розкішно виглядає орнамент на опліччі. Він вирає безліччю полисків, красою тужавих спіралей і звисаючими довгими вервицями. Інших прикрас на мафорії нема, окрім трьох зірочок на чільній і плечових частинах убрання. Ці восьмираменні зірки мають символічне значення непорочності Марії до народження Христа, під час народження й після народження. Зірки не нашиті на тканині, а мовби знаходяться на певній відстані від мафорію. Істотною частиною декору ікони є німб і саме тло (фон) ікони. Галицькі майстри святих образів у Церкві застосовували набагато більше варіантів німба, ніж майстри східних православних церков. Вони використовували променисті німби, трохи менше – німби у формі обвідного кільця типу каблучки, зірчасті, хрещаті, хвилеподібні. Типовим і стандартним на православному Сході є чисте золоте коло. Таким чином, декор німба значно поліпшує його світлоносність, бо творить рухоме мерехтливе сяйво навколо голови святого.

Зміни, про які йде мова, пов'язані з прийняттям українськими малярами естетики і стилю Ренесансу. Від орнаментованого тла, вкритого золотом, дуже виграв декор ікон. Золоте тло – небо, де перебуває святий. Це

небо тепер не гладеньке, а рухливе, переливчасте, наповнене інтенсивнішим саявом. Отож, крім краси, було досягнуто ще й богословської цілі – ікона в образі тла-неба стала більш світлоносною. Світлодавання, про яке понад тисячу років тому писав у своєму «Ареопагітикумі» святий Діонісій Ареопагіт Новий, знайшло у творчості українських майстрів нову силу. Тиснене золочене тло з великою розмаїтістю національних і запозичених орнаментальних мотивів утверджується в українських іконах на триста років – від початку XVI до кінця XIX століть. Коли починається відродження української ікони, сучасні майстри звертаються насамперед до давніх традицій декорування ікон.

Ряд ікон сучасності має щедро декороване тло, виконане неглибоким рельєфом, витисненим на ґрунтовці (так званому левкасі), і вкрите позолотою. Митці використовують традиційні орнаментальні мотиви: акант, виноградний пагінець, колосок, а також різні геометричні фігури – кружальця, крапки, дужки тощо. Хоч число мотивів невелике, але в кожній новій іконі вони компонуються по-іншому [8].

Іконошанування – це не тільки догматичний принцип. Це й містичний досвід переживання іншої реальності. Отже, головне завдання ікони – показати реальність світу духовного, на відміну від картини, яка передає чуттєву, матеріальну сторону світу. Картина – віха на шляху естетичного становлення людини; ікона – на шляху порятунку людини та її спасіння. Але в будь-якому разі, ікона – це завжди святиня, в якій би мальовничій манері вона не була виконана. Головне, щоб завжди відчувався ступінь відповідальності іконописця за свою роботу перед тим, кого він зображує, – образ повинен бути гідний прототипу.

Галицькі ікони XIX – XX століть, які написали видатні іконописці, є яскравим прикладом елементів іконо-картини, які часто не написані за канонами церковними, але визнані канонічними й зберігаються в храмах, тому що в них зберігся стиль іконописання, символіка, у них залучено національні елементи задля духовного і національного розвитку українського

народу. Поклоняється людина не написанному образу, а первообразу, що на ньому зображений, тобто Богові [2, с. 85].

Ще одним важливим питанням є проблема антропологізму в галицьких іконах. Адже на багатьох із них зображено простих людей, чиновників або державних діячів. За своїм змістом кожна ікона антропологічна. Немає жодної ікони, на якій не було б зображено людину: чи то Боголюдину Ісуса Христа, Пресвяту Богородицю, чи кого-небудь зі святих. Виняток становлять лише символічні зображення, а також образи ангелів (утім, навіть ангелів на іконах зображують людиноподібними). Не існує ікон-пейзажів, ікон-натюрмортів. Ландшафт, рослини, тварини, побутові предмети – все це може бути присутнім в іконі, якщо того вимагає сюжет, але головним героєм будь-якого іконописного зображення є людина [2, с. 89].

Ікона – не портрет, вона не претендує на точну передачу зовнішнього вигляду того чи іншого святого. Ми не знаємо, як виглядали древні святи, але в нашому розпорядженні є безліч фотографій людей, яких Церква прославила в лику святих у недавній час. Порівняння фотографії святого з його іконою наочно демонструє прагнення іконописця зберегти лише загальні характерні особливості зовнішнього вигляду святого. На іконі він упізнаваний, однак дещо інший, його риси витончені і облагороджені, їм надано іконний вигляд [158, с. 22].

Ікона являє собою сходження душі до Бога. На неї не дивляться, її не «переживають», а до неї моляться. Молитва ж є сходженням всієї нашої істоти до Бога. Якби ікона розкривалася як картина, то її зміст був би доступний для будь-якого глядача. Тим часом ікона за своїм змістом доступна тільки віруючому. Християнський іконопис нерелігійна людина може сприймати тільки як живопис. Сенс ікони – молитва, а молитва – обряд і таїнство. Якщо сенс картини обмежується її змістом, то зміст ікони поглинається її релігійним змістом. Будь-який філософський зміст може стати доступним, яким б не була його концепція, і в цьому сенсі загальнодоступний філософський зміст ікони, як загальнодоступна філософія

будь-якої релігії. Але релігійний сенс ікони як дієвий акт, як шлях, який сполучає душу віруючого з Богом, доступний тільки віруючому і закритий для всіх інших. Сенс ікони глибший, її «зміст» перебуває в іншій сфері, доступний тільки релігії і закритий для естетики, філософії та мистецтвознавства у вимірі трансцендентному. Сутність ікони таємнича, як і зміст всякого релігійного обряду і релігії в цілому. Сенс ікони – чудотворіння. Ні один художній твір, яким би він не був глибокий за змістом, не може бути чудотворним. Будь-яка ікона чудотворна. Якщо у ній відсутній цей елемент, вона вже не ікона, а, тільки картина. Чудотворна ж ікона тому, що через неї віруючий спілкується з первообразом і набуває благодаті та умиротворення. Ікона чудотворна так само, як релігійний обряд і молитва.

Ікона це не просто зображення, а зображення невидиме в якому присутня реальна благодать Божественної енергії оригіналу. Вона презентує людину в її перетвореному, обоженому стані. «Ікона, – пише Л. Успенський, – є образ людини, в якому реально перебуває, палить пристрасті всеосвятна благодать Духа Святого. Тому плоть його зображується суттєво іншою, ніж звичайна тлінна плоть людини. Ікона – заснована на духовному досвіді і абсолютно позбавлена будь-якої екзальтації передача певної духовної реальності. Якщо благодать просвічує всю людину, так що весь її духовно-душевно-тілесний склад охоплюється молитвою і перебуває в божественному світлі, то ікона мабуть запам'ятовує риси цієї людини і стає живою іконою, подобою Бога» [254, с. 211].

Галицькі ікони відрізнялися від цих усталених норм. Світські особи та політичні діячі, які були на них зображені, нівелювали божественну енергію образу, оскільки звичайна людина не може випромінювати цієї благодаті.

Відповідно до біблійного одкровення, людина була створена за образом і подобою Божою (Бут. 1:26). Деякі Отці Церкви відрізняють образ Божий як те, що спочатку дано Богом людині, від подібності як мети, якої він мав досягти в результаті послуху волі Божій та добродісного життя. Преподобний Іоан Дамаскін пише: «Бог з видимої і невидимої природи

Своїми руками творить людину за Своїм образом і подобою. Із землі Він утворив тіло людини, душу ж розумну і мислячу дав йому Своїм подихом. Це ми і називаємо чином Божим, бо вираз «за образом» вказує на розумову здатність і вільну волю, тоді як вираз «за подобою» означає уподібнення Богу в чесноті, наскільки воно можливе для людини» (Бут. 1:26) [20, с. 92].

Через гріхопадіння образ Божий в людині було заплямовано і спотворено, хоча й не було повністю втрачено. Але й від самої людини потрібне аскетичне зусилля для того, щоб благодать Божа не була в ній марна, щоб вона була здатна вмістити її. Християнська аскеза є шляхом до духовного преображення. І саме перетворену, змінену людину показує нам ікона. Ікона тією ж мірою є вчителькою аскетичного життя, у якій вона навчає догматам віри. Іконописець свідомо робить руки й ноги людини більш тонкими, ніж у реальному житті, риси обличчя (ніс, очі, вуха) більш видовженими. У деяких випадках, наприклад, на фресках та іконах змінюються пропорції людського тіла: тулуб подовжується, а голова стає майже в півтора рази меншою, ніж у реальності. Усі ці та багато інших подібних художніх прийомів мають на меті передати ту духовну зміну, якої зазнає людська плоть, завдяки аскетичному подвигу святого і перетворює вплив на неї Святого Духа [62, с. 102].

Плоть людини на іконах різуче відрізняється від плоті, зображуваної на мальовничих полотнах: це стає особливо очевидним при зіставленні ікон з реалістичним живописом Ренесансу. Порівнюючи давньоруські ікони з полотнами Рубенса, на яких зображена гучна людська плоть, Є. Трубецької говорить про те, що ікона протиставляє нове життєрозуміння. Головне в іконі, вважає Є. Трубецької, «радість остаточної перемоги Боголюдини над звіролюдиною, введення в храм всього людства і всього створеного». Однак, на думку філософа, «до цієї радості людина має бути підготовлена подвигом: він не може увійти до складу Божого храму таким, яким він є, тому що для необрізаного серця і для розжирілої, самодостатньої плоті в цьому храмі немає місця: і ось чому ікони не можна писати з живих людей» [158, с. 26].

Ікона святого показує не стільки процес, скільки результат, не стільки шлях, скільки пункт призначення, не стільки рух до мети, скільки саму мету. На іконі перед нами постає людина, яка не бореться з пристрастями, але вже перемогла пристрасті, яка не шукає Царства Небесного, але суб'єкт, який уже знайшов його. Тому ікона не динамічна, а статична. Головного героя ікони ніколи не зображує в русі: він або стоїть, або сидить. У русі зображують тільки другорядних персонажів, наприклад, волхвів на іконі Різдва Христового, або героїв багатофігурних композицій, які апріорі виконують допоміжну, ілюстративну функцію.

З тієї ж причини святого на іконі ніколи не пишуть у профіль, але майже завжди в анфас або іноді, якщо того вимагає сюжет, у напівпрофіль. У профіль зображують тільки осіб, яким не поклоняються, тобто або другорядні персонажі (знову ж таки волхви), або негативні герої, наприклад, Юда-зрадник на Таємній вечері. Тварин на іконах теж зображують у профіль. Коня, на якому сидить святий Георгій Побідоносець, зображено завжди у профіль, так само як і змії, якого вражає святий, тоді як сам святий повернений обличчям до глядача [111].

Ікона уникає натуралістичного зображення болю, страждань, вона не ставить за мету емоційно впливати на глядача. Іконі взагалі чужа всяка емоційність, всякий надрив. Саме тому на іконі розп'яття Христос зображується померлим, а не стражденим. Ікона показує те, що відбулося після цього, а не те, що цьому передувало, не процес, а підсумок: вона являє доконане. Біль, страждання, агонія – те, що так приваблювало в образі стражденого Христа західних живописців епохи Ренесансу, – все це в галицькій іконі залишається за кадром. На іконі Розп'яття представлений мертвий Христос, але Він не менш прекрасний, ніж на іконах, що зображують Його живим.

Головним змістовним елементом ікони є її лик. Давні іконописці відрізняли «особисте» від «до особистісного»: останнє, що включало фон, ландшафт, одяг, нерідко доручалося учням, підмайстрам, тоді як лики завжди

писав сам майстер. Духовним центром іконного лику є очі, які рідко дивляться прямо в очі глядача, але і не спрямовані в бік: найчастіше вони дивляться ніби «крізь» глядача – не так йому в очі, як у душу. «Особисте» – включає не тільки лик, але й руки. В іконах руки часто володіють особливою виразністю. Преподобних отців нерідко зображують з піднятими вгору руками, при цьому долоні звернені до глядача. Цей характерний жест, як і на іконах Пресвятої Богородиці типу «Оранти» – є символом молитовного звертання до Бога [111].

Втілення Бога в людину зумовило піднесення її ролі, набуття Богом двох природ – божественної і людської. Людину зображують на іконах, бо вона досягла досконалості. Хоч вона є грішною, вірніше її тіло, але вона висока в очах Божих. Бог настільки любить людину, що прийняв людське тіло, віддав Сина Свого на муки, щоб врятувати її. Людина становить собою велику цінність. Сила ікони в тому, що на ній не портрет людини, святого чи святої, які були реальними людьми на землі, мали свою зовнішність, індивідуальні риси, а в тому, що ікона через деякі символи (німб, мовчазний діалог поглядів, наповненість божественною силою та енергією) освячує ікону. На ній зображена вже не людина, а божество.

Почуттєве до певної міри може відобразитися в матеріальному. «Той, хто живописно зображує людину, не робить її через те бездушною, а навпаки людина ця залишається одуховненою» [111].

Відомий православний іконописець і богослов ікони ХХ століття Л. Успенський пояснює цю тезу у своїй праці «Значення ікон»: «Якщо Преображення є проникненням суцільного духовного та матеріального устрою особи, яка молиться, через нестворене світло божественної слави, то людська істота перетворюється на живу ікону Бога, ікона в такий же спосіб стає зовнішнім вираженням цього Преображення, репрезентацією людини, сповненої Божої благодаті. Ікона, отже, в жодному разі не представляє саму Божественну Природу, але вказує на участь цієї або іншої людини у

Божественному Житті. Це – свідоцтво реально пережитого освячення людського тіла» [254, с. 8].

Як бачимо, через гріховність людини її роль не зменшується, не людина стає святою на іконі, а Бог через своє втілення підносить вартість людини. Тіло в іконі відходить на другий план, воно служить лише за тло, на якому має відбиватися вічна, безсмертна душа. Тіла святих мають бути закриті. Виняток становлять розп'яття Христа Спасителя і страждання мучеників та сповідників. Їхня одежа має бути широкою, яка не увиразнює членів тіла.

На кожній іконі зображено людину, оскільки Бог втілювався, тобто прийняв людське тіло. Важливим в іконі є не упустити межу, щоб не принизити ікону до рівня людини, а людину, хоч вона є образом Божим, не піднести до рівня Бога. Має зберегтися середина, людина зображена на іконі, є лише знаком, щоб вона могла зосередитись у молитві. Бог є дух, тому зобразити його не можливо, а людина є «образом і подобою невидимого Бога», тай сам Бог прийняв людське тіло, щоб спасти людину, тому зображення в тілі не несе в собі чогось поганого.

На галицьких іконах зображені не тільки святі, але й прості люди, визначні діячі та політики. Галицькі митці не підносили їх до рівня Бога, а намагалися через ікону показати стан українського народу, пробудити до національного відродження. Їхнього зображення вимагала тодішня епоха. Та й автор не зображував героїв окремо, а в певному іконописному контексті. Людина, коли молиться, звертається до Первообразу, а не до того, хто зображений на дереві чи полотні.

У селі Микуличині К. Устиянович зобразив святого Йосафата, змалювавши його з себе (*додаток 6, 7*). Оскільки в той час цього святого дуже шанували вірні, він представив саме його як страдника за Христову віру. Написав митець своє обличчя, порівнюючи себе з мучениками, які шукають кращої долі для Церкви і блукають від села до села, розписуючи

церкви. Усі ідеї, які впроваджувались в іконопис, викликали обурення світської влади, політиків, тому доля іконописців була тяжкою.

Святий Іоан Дамаскін писав: «Я не маю книжок, не маю часу читати їх, придушений думками, немов терниною, іду до місця, де лікуються душі, до храму, там сяйво мальованих ікон мене торкає..., вони розвеселяють мій зір і в невидимий спосіб вливають в мою душу Божу славу» [33]. Кожна ікона, хто б на ній не був зображений, виявляє Божу славу і Всемогутність.

Отже, галицька ікона є яскравим прикладом поєднання стародавніх іконописних елементів зі світськими. Вся складність розкриття співвідношення світського й божественного в галицькій іконі полягає ще й у тому, що, починаючи з кінця XVIII століття, канонічна ікона витісняється іконами так званого «академічного» стилю – по суті, картинами на релігійні теми. Галицький іконопис пройнятий багатьма світськими елементами, національним одягом, антропологічністю. XIX – XX століття в Галичині дало новий вид іконопису, який сформував іконо-картину.

Можна зробити такі висновки на основі компаративного аналізу ікони і картини за різними ознаками:

<i>Ікона</i>	<i>Картина</i>
Приховує емоції	Демонструє емоції
Статична	Динамічна
Використовує кольори (стримані, не яскраві)	Використовує кольори (яскраві)

Антропологічність є теж тим елементом, що поєднує ікону та картину.

Ознаки антропологічності на іконах:

- втілення Бога в людину зумовило піднесення ролі людини та набуття Богом двох природ – божественної і людської;
- зображення людини в обоженому стані;
- риси обличчя людини стають на іконі живою подобою Бога.

3.3 Архетипи галицької ікони

На початку ХХ століття К.Г. Юнг в своїх дослідженнях застосовує поняття «архетипу» для позначення первинних моделей, що містяться в колективному несвідомому. Архетип (гр. мова «першообраз») мислиться як прототип, первісний і першопочатковий образ. За Юнгом, у несвідомому існує група перманентних елементів, які є обов'язковим набором образів несвідомого, з головним джерелом властивих всім людям основних мотивів та образів [157]. Прикладом, у мистецтві всіх часів і народів є певні архетипи, вічні образи, якими, власне, й вичерпується традиційна іконографія.

К. Юнг застосував науковий підхід до власної людської природи, відкрив в людському «психе» образи колективного несвідомого, архетипів як «аргіогі» складових частин всього життєвого досвіду. Архетип Божества в людському «психе» К. Юнг назвав терміном «Самість». Це іманентна мета становлення особи, і в той же час це сила, яка вабить людину до досягнення її інтегральної індивідуальності [157]. Мету цю можна досягнути лише свідомістю, що вічно зростає, яка, завдяки постійному застосуванню і відповідному психічному процесові, намагається знайти зворотний шлях до свого власного джерела. Зважаючи на теорію Юнга, ми можемо зробити висновок, що ідея Бога є архетипова. Таким чином, ікона так само є архетиповою. Людська психіка є цілісністю несвідомих і свідомих процесів, це саморегульована система, в якій відбувається постійний обмін енергією між елементами. Ікона, як образ, є відтворенням божественного «архетипу». Через те, коли людина поклоняється іконі, вона схиляється не перед матерією, а перед тим, хто зображений, бо ж шана переходить на першообраз. Невербальне сакральне мистецтво (ікона) спроможне, як архетип, організувати власний досвід людини.

У галицькій іконі простежуються архетипи «аніми», «Великої Матері», «тіні», а також «Світового дерева». Архетип «аніми» простежується в іконах Христа та Богородиці. Їхні образи втілюють в собі високе духовне начало,

внутрішню силу, уміння гідно зносити усі випробування і страждання, а також найвищий прояв гуманізму і самопожертви.

У галицьких іконах можемо простежити формування християнського світогляду через трансформацію язичницьких вірувань. У цих іконах відображалось народне розуміння явищ навколишнього світу. За словами І. Федя, «християнство асимілювало багато язичницьких уявлень, у тому числі і зооморфних архетипів» [262, с. 189].

Важливу роль у християнській культурі Галичини займає жіноче начало. Жіночий лик має сама християнська церква – «наречена Христа», Мати-заступниця за мучеників віри, розрадниця. Високо оцінюється християнськими авторами ідеал жіночої святості. Але виняткове місце займає образ Богородиці. Зовнішнім проявом такого становища є факт, що найбільш шанованою і улюбленою іконою галичан була ікона Божої Матері. Багато дослідників історії вітчизняної культури підкреслюють особливий містичний зв'язок галицької землі та Богородиці.

Всі колишні уявлення про Богиню-Матір органічно вливаються в образ християнської Богородиці. Матір Божа є захисниця християн, виступає в ролі посередниці між Богом і людьми. Марія, будучи жінкою і земною матір'ю Христа, втілює собою архетип Великої Матері, оскільки вона є досконалою. Її образ в християнстві відображає розуміння ідеальної жінки саме як матері, і тільки в цій іпостасі її буття виправдане і святе.

У католицизмі ми маємо справу з образом Діви Марії, в якому більше підкреслюється її непорочність та невинність. Православні більше виділяють факт материнства Марії. Її святість випливає з того, що вона насамперед – Богоматір, і в цьому – підстава надії людей на її допомогу, заступництво і клопотання. Саме в цьому закладені специфічні риси ідеальної жінки.

Наприклад, поширена на Галичині ікони Богоматері, яка годує дитину, є в обох релігійних традиціях. Правда, в православ'ї таких зображень на порядок менше. Православ'я акцентує свою увагу на материнстві не як дії матері, оскільки мати – не тільки та, що народжує і вигодовує, а та, що по

життю охороняє, допомагає, радить, зберігає емоційний контакт. Богородиця притискає до себе немовля Христа, захищаючи і підготовляючи до того, щоб віддати його світу. Такий сенс материнської любові – відпустити дитину у світ [60, с. 42].

Материнський код також відображається на рівні мега-архетипу – України. В галицьких іконах прояв архетипу «Матері» знаходиться в образі жінки, що символізує порятунок, захист, джерело життя, затишок, мудрість та милосердя. Часто звернення до архетипу «Матері» відбувається через відчуття незахищеності, пошуку духовної опори в світі, зокрема й через призму національної парадигми – символів країни, хати, раю. Зв'язок матері та України – є священним та непорушним. Через те, галицькі іконописці вносили у ікони елементи української архітектури, державної символіки, природного середовища.

З прийняттям християнства архетип Матері-Землі пов'язується з образом Пресвятої Богородиці, яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва. Так само символічним є образ Богородиці-Оранти, що означає заступництво над усім українським народом. Принцип антеїзму, шанування Матері, культ Пречистої Діви теж розкривають жіночність української етноментальності, її зв'язок з природою, любов до рідної землі, почуття патріотизму. Архетип матері-землі як прообраз Богоматері відіграв велику роль. Професор А. Колодний зазначає: «...специфічні історичні умови буття українства – козащина – виключали чоловіка на тривалий час із господарської й побутової сфер сімейного життя. Жінка доглядала за дітьми й старими батьками, вела домашнє господарство. Це посилювало її роль у збереженні родинних основ українства, його побутової культури» [125, с. 64]. Відомий релігієзнавець стверджує, що зрима матріархальність життєвого повсякдення українського народу виявилася в особливостях його релігійного світосприйняття, саме із цим науковець пов'язує поширення в Україні культу Діви Марії. Підтвердженням слів А. Колодного є зображення Богородиці на всіх чудотворних іконах тогочасної України і те, що, по суті, половина

українських церков і монастирів у XVII–XVIII століттях мала ім'я Богородиці, тобто вони були «Богородичними».

Культ Богородиці ідеалізував у духовному світі галичан подружнє життя, актуалізував підхід до розуміння сім'ї як релігійно санкціонованої співдружності. Цей культ мав велике поширення на території Галичини. Це виявляється у спеціальних богослужіннях, присвячених шануванню Богородиці.

Однією з найхарактерніших особливостей української етноментальності й свідомості є жіноче начало, архетип жінки. Як вважає І. Поліщук, «переважна більшість учених майже однотайно називає жіночий первень української (слов'янської) психіки» провідним [203, с. 88], особливо акцентуючи на життєподібності сакральних зображень, наближенні образу Божої Матері до реальної жіночності та краси.

Галичани своєю небесною заступницею обрали Богородицю, наділяючи її образ рисами української жінки. Під її покровом вони не боялися жодних перешкод. Ікона «Покрова Богородиці» у галицьких іконописців відрізняється від канонічних основ іконографії, проте була найбільш близька для віруючого-галичанина.

З XIX століття в Галичині, крім шанування Богородиці, набуває також великого значення культ Святої Варвари як захисниці від чуми під час епідемій та Параскеви П'ятниці – подательки доброї долі. Такі святі близькі до простого народу. Жіноче начало культивувало в іконописі такі ознаки духовної краси, як доброту, милосердя, щедрість, вірність, працелюбність.

У галицьких іконах часто зустрічаються зображення Юрія Змієборця, архистратига Михаїла, святого Дмитрія та «Зішестя в пекло». У них представлений архетип «тіні», де елементами тіні виступають змії та диявол. Подолання темних сил та перемога добра над злом були важливими та актуальними темами для галичан наприкінці XIX – початку XX століть. Люди шукали вирішення своїх проблем через споглядання на ікону, в якій відображалися проблеми близькі тогочасному віруючому. Тому великого

поширення набули ікони саме такого змісту. Також архетип «тіні» знаходив вияв на іконах, де зображений Юда.

У Біблії тінь ототожнюються зі змієм. І змії, і тінь ходять на череві, їдять прах, жалять в п'яту. Згідно поглядам Юнга, тінь – це осереддя всього людського негативу. У тіні є одна риса, яка максимально повно уподібнює людське обличчя – це профіль. Невипадково в іконописі в профіль найчастіше малюють Сатану або Юду Іскаріотського.

Архетип «Світового дерева» поєднує уявлення про час, простір, життя і смерть. Це простежується в іконо-картинах «Дерево життя», зокрема в іконописі М. Бойчука. Світове дерево – це дерево життя, дерево природи, це місце зустрічі людини і всесвіту, символ будь-якого цілого, основа мови з її гіллястими фазами, ідея, що пронизує філософію та світогляд. Дерево ввійшло в українську фольклорну пам'ять, в сферу підсвідомого.

У християнській традиції зі Світовим деревом став асоціюватися хрест. У Галичині були поширені ікони, де Христос зображений розп'ятим на Світовому дереві. Дерево, у якому з'єдналися життя і смерть, проходить через всі епохи мистецтва як символ єдності добра і зла, символ жертви. Виникає архаїчний образ першотіла, що несе ідею єдності людського і всесвітнього організму, мікро- і макрокосму.

Архетип Світового дерева у модифікації дерева пізнання – це один з варіантів Світового дерева, що моделює процес розрізнення сутностей з метою досягнення стану цілісності, досконалості. Світове дерево уособлює духовну інтеграцію шляхом відкриття сфери несвідомого, з одного боку, і напрямок руху до духовного ідеалу, з іншого.

Варто зауважити, що головний першоелемент натурфілософії, який відображений в галицькій іконі – рослинна гілка (Дерево). По-перше, у руках святих гілка, справжня чи уявна, спостерігається найчастіше. По-друге, символи інших елементів (хрест, книжка, чотки, сувій) комбінуються саме з гілкою та деревом. Це простежується в іконах святого Миколая,

Воздвиження Чесного Хреста, Розп'яття, Христос-Учитель, святої Параскеви, святої Катнерини, Андрія Первозваного та інших.

В галицькій іконі можна виділити ще архетип «Храму». «Храм» містить в собі українську духовність, сакральний вимір буття і, звичайно, мораль. Українська етноментальність ґрунтується, зокрема, на таких архетипових принципах конституювання життєвого світу і культурного простору українства, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо. А саме, кордоцентризм – домінанта «серця» в українській культурній ментальності – виявляється через перевагу емоційно-вольового начала над раціональним, примат «серця» над «головою» [147]. В українському національному характері кордоцентризм пов'язаний з його емоційністю, чутливістю, ліризмом, романтизмом, сентименталізмом. В етнопсихології кордоцентризм корелює з феноменами очікування чуда, сподівання на диво, які виражаються в іконах. Кордоцентричність обумовила органічне прийняття українською культурою візантійського ісихазму – духовної практики довгої мовчазної молитви «серцем». Православний містицизм ісихазму був перейнятий святим Антонієм Печерським і вплинув на культове спорудження підземних церков і монастирів (Києво-Печерська лавра, Антонієві печери в Чернігові), церковну архітектоніку, іконографію, піснеспіви, проповіді. Вони просякли містичними, аскетичними, інтимно-сердечними настроями і мотивами отримання благодаті. Так само архетип серця і принцип кордоцентризму закладається в культурну душу українського бароко – єдиного національно довершеного стилю в історії культури України. Невипадково Г. Сковорода позначив бароко як «чудне та містеріальне», підкреслюючи відтак його зв'язок з пізнанням через серце, з ментальними традиціями українства. А бароковість у свою чергу стала неодмінним атрибутом українського художнього мислення. Таким чином, споглядаючи на ікону людина заспокоювала свої духовні пориви та відбувалося «умиротворення» серця. Людина перед іконою сповнюється надією на диво есхатологічного наповнення повсякденності, що дає змогу піднятися до рівня особистості

[147]. «Занурення» у світ сакрального мистецтва актуалізується в середовищі української людності, яка має глибокі християнські традиції. Маємо на увазі передусім автохтонні іконографічні школи. У них відбувався художній пошук іконічного типу, тобто християнського ідеалу з точки зору краси, який набирав реалістичних рис у русі від тілесного до духовного і від духовного до тілесного. Наприклад, галицька ікона передає «специфічно-ментальний тип світовідчуття» [262, с. 24], за яким її не сплутати із народними іконами інших країн. Гармонія та життєстверджуюча радість – настрої галицької ікони – утворює тип філософії, близький українцю, а саме філософію серця [262, с. 27]. Галицька ікона, формує колективну свідомість і закріплює українську традицію.

Отже, ікона дає людині почуття реальної присутності Божого і реального богоспількування. Вона лише видимий образ, але образ безпосередньо пов'язаний з невидимим Першообразом, насичений Божественною енергією і благодаттю цього небесного позамежового прототипу. Молитовне шанування, яке людина віддає іконі, відноситься не до дерева і фарб, не до твору мистецтва, яким би досконалим воно не було, а сходиться до Першообразу, до нього підноситься і молитва людини.

Галицька ікона – це уособлення ментальності й свідомості галичанина, у них відображалось народне розуміння явищ навколишнього світу. На галицьких іконах зображали політичних діячів та простих людей, сакралізація яких відбувалася через зображення поруч з ними святих особистостей.

Із зазначеного вище слідує висновок, що галицька ікона, втілює в собі такі архетипи «аніми», «Великої Матері», «тіні», «Світового дерева», «Храму», які відображали особливості української ментальності та духовності.

Висновки до 3-го розділу

Як один із провідних жанрів живопису галицька ікона набула в Україні широкого розвитку. Подібно до багатьох слов'янських країн, Україна входила до ареалу культур, які виростили зі спільного візантійського кореня. Розвиваючись під духовним протекторатом Візантії, вбираючи її естетичні та художні ідеали, українська ікона з часом виробила свій стиль, свої мистецькі особливості і сформувала самостійну національну школу, що посіла своє місце серед європейських шкіл. Галицька ікона витворила унікальне поєднання візантійської традиції з новим поглядом на світ, формами, часом і простором. Внаслідок активізації творчого та національно-релігійного життя в різних частинах України з'являються ікони, в яких трактування традиційного образу набуває місцевих відмінностей, а інколи навіть сюжети висвітлюють історичні події місця написання. Не порушуючи традиційної іконографії, усталених композиційних схем і структур, художники ніби відчиняли вікно в живий і реальний світ. Усе частіше в ікону проникають елементи життєвих вражень: чи то місцевого краєвиду, чи то жанрових сцен із спостереженнями конкретного середовища. Все це свідчить про прояви зацікавленості художників навколишньою дійсністю, що неминуче вело до зміни традиційної мови іконопису.

Розвиток галицького іконопису відбувався у складних історичних умовах. Він став виразником національної свідомості народу. У галицьких іконах появляються нові елементи: вишивка на одязі у святих, українська орнаментика, на іконах почали зображати державних діячів, покровителів галицької землі, ікона почала нагадувати звичайну картину. Тоді цей процес тільки розпочинався, але з часом сприяв зрушенням у художній структурі іконописного образу. І хоча це не призвело до змін канонічної іконописної системи, але було зроблено перший крок до подолання умовної схоластики середньовічного світогляду і оновлення іконописного письма. Змінювалось уявлення про високе і буденне, людську значимість і вічність, торувався

шлях до зародження світських ідеалів у мистецтві. Ікона перетворюється у картину релігійного змісту.

Будь-який святий вказує на Бога, а не на себе самого. Його життя вкладається у той чи інший архетип священства. Якщо зібрати всіх осіб священної історії разом, ми одержимо сукупність священних рис і проявів священства, які намагаються охопити сакральну велич Бога. Проте навіть усі разом вони не можуть посісти те місце, що відведене Богові.

Засвоєння індивідом понять, образів, метафористики обрядових текстів, архетипів, упорядкований їх ритм, нові почуття, що виникали під час обряду, зумовлювали формування психологічного стану, який уможлиблював філософське осягнення світу. Людина поступово опановувала засоби філософських рефлексій, накопичувала нові образи, які викристалізовувалися в поняття. Вона починала відчувати, фіксувати прірву між сакральним і профанним, дійсним і бажаним, реальністю й ідеалом. У протоукраїнських сакральних текстах та іконах ідеал представлений крізь призму вірцевої форми спілкування, роздумів і дій персонажів, а не через наказові норми. Усе це передбачало прилучення людини до ідеальних героїв.

РОЗДІЛ 4

ІКОНОПИСНА СПАДЩИНА ГАЛИЦЬКИХ ІКОНОПИСЦІВ

4.1 «Український стиль» у церковному мистецтві Галичини

З того часу, як у 988 році Київська Русь прийняла християнство за візантійським обрядом, у культуру українського народу почало впроваджуватись сакральне мистецтво, що відповідало царгородським критеріям. Проте місцеві майстри, виховані на інших естетичних засадах, прагнули зберегти й розвинути власні культурні та мистецькі традиції. Поступово вони виробили свій творчий підхід до церковного малярства, у якому відсутня помпезність. У цих творах з'являються місцеві етнографічні мотиви й орнаментика, характерна для Західної та Північної Європи.

Працюючи в руслі місцевих традицій та прагнучи виробити свою мистецьку самобутність, галицькі майстри відверто заперечували ортодоксальну «царгородську візантійщину», яку їм нав'язували у попередні роки.

Незважаючи на те, що тут Українська Церква, як і церковне мистецтво, перебували у значно сприятливіших національних обставинах, ніж на східноукраїнських землях, все ж вони змушені були вирішувати цілу низку проблем від економічних та ідеологічних до суто теоретико-мистецьких.

Одним із найважливіших чинників прискорення розвитку національних тенденцій у церковному мистецтві Галичини був ріст національної свідомості українців, національно-визвольного руху, завершення формування української нації. Протягом цього періоду на Галичині було споруджено близько тисячі храмів в українському стилі.

До початку ХХ століття церковні розписи перебували під впливом західної традиції як з боку орнаментики, так і з боку фігурних академічних зображень. Саме такий стилістичний напрям протримався поряд з іншими до 1940-их рр. Його дуже швидкий розвиток був передовсім пов'язаний з утворенням низки українських художніх товариств, церковних об'єднань

загальнокультурного характеру, створенням потужних архітектурно-будівельних компаній тощо.

Серед інших інституцій, які працювали над становленням української новітньої церковної культури, варто назвати Львівську політехніку. Найважливіше значення для поживлення українського церковного мистецтва мало призначення Папою Левом VIII митрополита Галицького і Львівського Андрея Шептицького, інтронізація якого відбулася у соборі святого Юра 17 січня 1901 р. Власне, після цієї події церковне культурне життя починає рухатись у дуже чіткому українському національному напрямку.

Виникає новий напрям у мистецтві, що базується на наших вікових традиціях, продовжує їх, але шляхом копіювання старого. Церковне мистецтво, що впродовж століть було полем найвищої людської творчості, поєднується з новим стилем – модерном. Спроби нового підходу до церковного сакрального мистецтва належать таким визначним українським іконописцям: Т. Копистинському, К. Устияновичу, А. Пилихівському, С. Томасевичу, Т. Терлецькому, Я. Пстраку, Ю. Панькевичу, М. Сосенку, Ю. Буцманюку, М. Бойчуку, О. Куриласу, П. Холодному, П. Ковжуну, М. Осінчуку, А. Манастирському та молодшим їхнім послідовникам.

Характерною прикметою цих іконописних творів є те, що їх виконано у традиціях візантійського мистецтва з додаванням нових оригінальних елементів «українського стилю».

Одним з галицьких іконописців, якого вважають новатором, був М. Сосенко (1875-1920). Він став іконописцем, що малював по-новому, застосовував загальноприйняті форми іконного малярства, поєднуючи їх з мотивами вишивок, давніх рукописів, українського декоративно-прикладного мистецтва тощо. М. Сосенко був першим художником, який наслідився виступити зі своєю системою облаштування українських храмів, у якій синтезував візантійські традиції, західноєвропейські досягнення, багату національну орнаментику й живописний напрямок стилю модерну. Згідно з

архівними документами та літературними джерелами, художник виконав іконостаси й розписи для 12-ти храмів Західної України [10, с. 3]. У 1901 р. митець розписав святилище дерев'яної церкви святого Іллі в с. Яблуниця Івано-Франківської області (церква не збереглася). У 1910 р. він віднайшов давні настінні розписи у церкві монастиря Святого Онуфрія в м. Лаврові – цікавому і унікальному регіоні Львівської області (Старосамбірщина) [146, с. 4].

Авторські поліхромні роботи художника збереглися лише у декількох культових спорудах: храмі святого Михаїла у с. Підберезівці Львівської області, церкві святого Воскресіння в с. Поляни біля м. Золочева Львівської області і церкві Успіння Богородиці в Славському Львівської області.

У 1907 р. М. Сосенко розпочинає розписи у церкві села Підберізці (Львівська обл., Пустомитівський р-н.). Тут він робить одну з перших спроб пов'язати галицьке настінне церковне малярство з традиціями «візантійщини» та народної орнаментики, які особливо помітні в декоративних розписах. Втілює у життя комплексний проект декорування інтер'єру церкви, де використано метал, вітраж, розпис і кераміку.

Шлях художника до нового стилю був довгим. Він вчився у Відні та був вихований у середовищі майстрів сецесії. У Львові працював у Національному музеї, де копіював орнаменти рукописів для музею Ставропігії. Під впливом митрополита Андрея Шептицького та за його благословенням живописець розпочав масштабні малярські експерименти.

Коли малював церкву у Підберізцях біля Львова, то спочатку працював у стилі сецесії. Потім познайомився з російськими виданнями візантійських і російських стінописів та ікон. Їх вплив уже видно у виконанні стінопису храму. У бабинці М. Сосенко почав застосовувати орнаменти українських рукописів і в такому ж стилі створив зображення святих.

Згодом живописець розвинув свою стилістику у розписах церков у Славську (1909), Золочеві, Львові (1912) тощо. Однією із найбільш відомих робіт М. Сосенка стало оформлення церкви Успіння Богородиці в

Славському. Художник почав роботу у 1909 р., взявши собі у помічники молодого маляра Ю. Буцманюка (до речі, Юліан став продовжувачем справи М. Сосенка після його смерті) [23, с. 3].

Перший директор Національного музею у Львові І. Свенціцький згадував про роботу М. Сосенка у Славському: «Все багатство свого творчого духу, все уміння художника і досвід декоратора і колориста вклав він в цю церкву. Славське – одне із прекрасних місць Карпат, колыска творчості і діяльності Корнила Устияновича, стало ще краще і багатше від таланту Сосенка» [160].

Сьогодні храм Успіння Богородиці є одним з небагатьох пам'ятників Галичини, який яскраво показує тенденції галицької школи церковного будівництва початку ХХ століття.

Однією з останніх робіт художника стали розписи та ряд ікон для храмового іконостасу в церкві святого Миколая в Золочеві. Частина з них зараз знаходиться у Львівському музеї історії релігії.

М. Сосенко реставрував живопис на царських дверях іконостасу, повністю змінив ікони святкового ряду, написав парні образи українських і слов'янських святих: Антонія і Феодосія Печерських, Костянтина і Єлени, Кирила і Мефодія, князя Володимира і княгині Ольги, надав роботам яскравих національних рис [160].

Невелика кількість творчого доробку М. Сосенка зберігається також у Львівській галереї мистецтв, Коломийському державному музеї народного мистецтва «Гуцульщина», Івано-Франківському краєзнавчому музеї, музеї на горі святого Юра у Львові та у приватних колекціях.

Ікони, намальовані М. Сосенком, високо оцінені Церквою, знайшли багато послідовників, і вже в 1910-20-их рр. ця стилістика стала звичним явищем. Серед її прихильників з'являлося все більше молодих імен.

Серед них – Ю. Буцманюк, який народився у 1885 році на Радехівщині в родині сільського вчителя. Разом з другом-поляком ходив до художньої школи. Потім працював, тренував художні навички, аж поки К. Сосенко,

парох церкви в селі Конюхи на Бережанщині, не запросив молодого маляра (Ю. Буцманюку тоді йшов двадцять другий рік) розписати свою церкву. Розписами парох був вражений, і розповів про юного митця своєму родичу – художнику М. Сосенку, випускнику Краківської Академії мистецтв. М. Сосенко бере Ю. Буцманюка собі в учні та починає давати юному маляру завдання. Ю. Буцманюк допомагає розписувати церкви у Рикові, Славському, бере участь у розписі кафедрального собору у Львові [160].

Сакральний живопис кінця XIX – початку XX століття – явище само по собі цікаве. Митці Ренесансу та раннього бароко схилились до реалізму, малюючи біблійних героїв у сучасних їм костюмах (як наслідок – Христа під варту беруть лицарі зі шпагами та алебардами). Пізнє бароко й класицизм захоплювались естетикою античності (цікаво дивитись на хрестоносців, руських князів у грецьких хітонах та обладунках). У середині XIX століття поступово почав поширюватися напрямок реалізму – біблійних героїв зображували в східному одязі, римлян – у римських тогах, а середньовічних королів та князів – у середньовічних кольчугах. Тому не було нічого дивного в тому, що, працюючи над жовківською капличкою, Ю. Буцманюк вирішив «вставити» у стінопис український орнамент, вдягнути маленького Ісуса у вишиванку та ще й поставити біля ніг Богородиці (вдягнутої так, як на давньоруських іконах) українських дітей, які несуть Ісусу квіти. Зліва і справа від Богородиці архангели Михаїл і Гавриїл (останнього Ю. Буцманюк зобразив на вітражі), обидва у вишитих сорочках [160].

Композиція з дітьми біля Божої Матері не була чимось новим, адже в українському іконописі ще з часів Середньовіччя на іконах Покрови зустрічаємо не лише образ Богородиці, але й звичайних людей, які стоять біля її ніг. На більш ранніх іконах це були священники, згодом до них «приєднались» князі з королями. Ще пізніше під Покровом Богородиці (або й навіть під Розп'яттям) стали зображувати братчиків, козаків та фундаторів церков. Така незвична традиція була корисною, адже підкреслювала і єдність кліру, і парафіян у служінні (яка завжди була ознакою української церкви), і

зв'язок Бога з людьми [9, с. 122].

Навпроти «української» Богородиці художник зобразив Богоматір Фатимську в оточенні ангелів у типовому європейському стилі – таке собі своєрідне порівняння і водночас єднання Сходу і Заходу, латинської культури і візантійсько-руської.

Шарму стінопису додає й те, що усі люди й ангели, зображені в каплиці, були змальовані з парафіян церкви Серця Христового і монахів, які служили в ній. Так, один з ангелів на склепіннях був змальований із молодого монаха-василіянина, а святий Василій Великий у простінку – з ігумена монастиря. Щоправда, Ю. Буцманюк трохи прикрасив громаду церкви, додавши обличчям одухотвореності, величі та шляхетності [9, с. 124].

Так чи інакше, новостворена капличка отців василіан у Жовкві стала справжньою подією в мистецькому житті галицьких українців – адже це було перше в історії вдале поєднання «християнського» й «українського» на стінах храму [8]. Звісно, М. Сосенко теж був майстром сецесії, але тут учень перевершив свого вчителя. На молодого художника звернув увагу митрополит Андрей Шептицький, влаштувавши його до Краківської академії мистецтв, а василіани пообіцяли Ю. Буцманюкові, що нікого, крім нього, до своїх стін з пензлем не допустять.

Християни – перш за все Божі діти, і лише потім – діти свого народу. Ю. Буцманюк насамперед думав про Бога і молитовний настрій, і тому, розписуючи вітвар, обмежив національні мотиви вишиванками на ангелах, що стоять на колінах біля Христа-Вседержителя. Христос сидить на престолі в обрамленні веселок, які символізують завіт людини з Богом (саме через веселку Бог обіцяв Ною, що другого всесвітнього потопу не буде). Сама композиція багато в чому повторює традиційний образ Христа-Вседержителя, який знаходиться посередині деісусного чину на давньоруських іконостасах [8].

Центральну частину храму (трансепт) Ю. Буцманюк почав розписувати у 1935 р., коли в СРСР вже відбувся Голодомор, лютували репресії,

руйнувалися храми. Мабуть, це і надихнуло митця на крок, відважний навіть для «демократичних» українських традицій. Він вирішив зобразити на стінах храму героїв української історії. І не тільки тих, кого було проголошено святими чи блаженними, а усіх, хто так чи інакше боровся, працював чи постраждав заради українського народу, його Церкви та культури. Тут простежується філософська категорія любові до свого ближнього та рідної землі. У Біблії сказано: «Немає більшої любові, над ту, хто положить за друзів душу свою» (Ів. 15:13). Поєднання біблійної та національної історії на зображеннях на стінах храму не є чимось новим: зі стін французьких соборів на парафіян дивляться Карл Великий, Роланд і Олів'є, в церквах Англії почесно лежать місцеві хрестоносці, а перемозі Росії в наполеонівських війнах присвячені собори в обох російських столицях. Щоправда, росіяни ікон і фресок з Кутузовим не малювали. В українському іконописі домальовувати під ногами святих звичайних людей у молитовних позах вважалося цілком канонічним. І Ю. Буцманюк про це знав [9, с. 125]. Такі ікони спирали молитовному настрою та допомагали зглибитись у власне «Я».

У кутах трансепту, на «вітрилах» (аналогічних до вітрил купола, на яких змальовують євангелістів) він зобразив чотирьох перших руських святих: княгиню Ольгу, князів Володимира, Бориса та Гліба. Під образами – давньоруська символіка, що перекочувала на стрілецькі прапори: княжий тризуб (герб Рюриковичів), архістратиг Михаїл (покровитель Києва, який прикрашав прапор УСС), Галицький Лев (герб УСС та ЗУНР) (додаток 13, 15, 15, 31, 69, 70).

А на склепіннях трансепту – дві величні композиції, що відтворюють історичні події. Зліва від вітваря – «Берестейська унія». Головне місце на ній займає Йосафат Кунцевич – уніатський архієпископ, що заплатив життям за свої переконання. Обабіч нього, на стінах трансепту зображено покликання й загибель Й. Кунцевича, а під святим – панорами міст Бреста, (в якому була проголошена церковна унія) і Вільно (де до розподілу Польщі була резиденція греко-католицьких митрополитів). А знизу, там, де за нашою

традицією прийнято було зображувати постаті світських людей, художник намалював діячів української історії. Посередині – уніатські єпископи й митрополити, які сприяли впровадженню унії, духовного та культурного розвитку Греко-Католицької церкви М. Рогоза, Й. Рутський, І. Потій і Й. Шумлянський. А з боків від «унійної» групи стоять православні діячі: П. Дорошенко, К. Острозький, П. Сагайдачний, М. Смотрицький, Б. Хмельницький, І. Вишенський, І. Мазепа.

Напроти – традиційний для українського іконопису Покров Пресвятої Богородиці. Під ногами Божої Матері – Київ і Львів. Під панорамою Києва стоять діячі УНР: С. Петлюра, М. Грушевський, Д. Скоропадський, М. Греков (генерал УНР), Є. Коновалець, а під панорамою Львова – герої ЗУНР: президент М. Петрушевич і прем'єр В. Левицький, герой Листопадового зриву Д. Вітовський, командувачі УГА О. Микитка і М. Тарнавський.

Між двома групами – митрополит Андрей Шептицький з єпископами УГКЦ, які моляться за Україну. А біля ніг митрополита – дівчина з померлим від голоду хлопцем (*додаток 72*) [105, с. 147].

У 1910 р. на молодого художника звернули увагу жовківські василіяни – Ю. Буцманюк отримує замовлення розписати маленьку капличку при храмі. 25-річний художник із захопленням береться за своє перше замовлення – і створює справжній шедевр. Ю. Буцманюк виявився не тільки талановитим маляром, а ще й творцем нової художньої концепції – української сецесії.

Митрополит Андрей Шептицький не забував і про саму Жовківську церкву – на початку ХХ століття він заснував там друкарню (точніше, модернізував стару), яка стала однією з головних українських друкарень Галичини. Тут виходив відомий часопис «Місіонар», друкувалися численні книги. У 1910-1911 роках каплицю біля церкви, як зазначалося, розписує Ю. Буцманюк. Фрески у ній художник зробив у дусі сецесії, традиційного стилю для початку ХХ століття. Тоді мистецтво вже відмовилося від

умовностей бароко та класицизму, від занадто емоційних поз і виразу обличь. Пози людей та ангелів на фресках Ю. Буцманюка максимально реалістичні, на обличчях – мир, спокій, впевненість та смирення, притаманні готичній скульптурі. Єдине, що відрізняє готичні статуї від людей романтичного живопису, це посмішка. Майже всі обличчя на готичних статуях мають м'яку, майже приховану посмішку. Успадкував цю традицію і Ю. Буцманюк [8]. Саме в цей період з'являються посмішки на ликах святих, як свідчення гуманізації християнського світобачення.

Сецесійний стиль, обраний Ю. Буцманюком для жовківської каплиці, не був новим. Але винаходом молодого митця було поєднання сецесійного романтизму та елементів українського орнаменту, а також «українізація» героїв фресок. І справа тут не тільки у вишиванках – вирази обличь та пози святих нагадують українських інтелігентів початку ХХ століття. Справа в тому, що героїв фресок митець змальовував зі своїх знайомих: священників, малярів, викладачів. Є легенда, що дівчина, яка стоїть біля Божої Матері, була змальована з жовківчанки, в яку молодий художник певний час був закоханий. З чотирьох ангелів, що прикрашають купол каплиці, двоє змальовані з жовківських малих євреєнок, а двоє інших – з українських дітей [176].

Розпис жовківської каплиці став прикладом поєднання сецесійного романтизму та української народної традиції – стінах храму переплелися дух християнський та український.

Розпис жовківської каплиці засвідчив мистецький талант Ю. Буцманюка. Через два роки М. Сосенко відправляє молодого художника до Краківської Академії мистецтв. Спонсором став Андрей Шептицький. Митрополит уже давно опікувався монастирем отців василіян у Жовкві, а патріотичне благочестя Ю. Буцманюка його приємно вразило. Крім того, Андрей Шептицький взяв за правило підтримувати талановитих молодих українців, які могли своєю творчістю примножити славу своєї Церкви та свого народу. Ю. Буцманюк опиняється в Кракові, а згодом подорожує

Італією. Але довго насолоджуватися мистецтвом йому не довелося – вибухнула Перша світова війна.

Ця війна сприяла об'єднанню українців навколо національної ідеї. Не стояв осторонь і Ю. Буцманюк. У 1914 році художник записався у легіон Українських Січових Стрільців, а пізніше – в Українську Галицьку Армію. Був декілька разів поранений. В 1920–1923 роках перебував у таборах для інтернованих в Чехословаччині [8].

Там він продовжує навчання, згодом повертається на Львівщину. Працює у повітовій філії «Рідної Школи», не залишає і малярства. Його шляхи знову перетнулися з жовківськими василіанами. Велику церкву Різдва Христового вирішують перебудувати, бо храм уже не вмщував усіх парафіян. До того ж він постраждав від війни та пожеж. І розписати новозбудовану церкву вирішують доручити Ю. Буцманюку.

Коли Ю. Буцманюк взявся за розпис церкви, він уже не був захопленим юнаком, який з завзяттям взявся за свою першу роботу. Тепер йому було вже далеко за сорок, а за плечима – велика війна, боротьба за незалежність батьківщини. Кажуть, «хто не знав війни, кохання та зради, той не жив». Художник пізнав і справжню любов, і справжню війну, і біль поразки, коли молода Українська Народна Республіка була роздerta надвоє Польщею та Радянським Союзом. Але незважаючи на поразку, всі українські патріотичні сили були налаштовані на продовження боротьби. Січовики йшли до ОУН, пропагували ідею єдиної та незалежної України. Ю. Буцманюк не був винятком. Він розумів, що Батьківщина ніколи не зможе здобути волю, не здобувши єдності. А єдність України – річ, якої досягнути нелегко. І з цими думками митець починає роботу над стінописом [8].

У вівтарній частині митець зобразив пророків на тлі золотих ангелів. Спеціально розраховуючи на рівень сприяння провінційних міщан, він кожного пророка намалював з атрибутом, за яким його легко було відрізнити. Пророк Ісаїя приймає до уст розпечене вугілля (згідно з його славнозвісним відінням), пророк Єремія несе на шиї ярмо (про що написано в його книзі),

пророк Даниїл гладить по гриві лева (тут пригадується біблійна історія з лев'ячим ровом). Вівтарна частина розписана не тільки колосками хліба, рибами і виноградними лозами (традиційні біблійні символи), а ще й українськими соняшниками [226, с. 27]. *(додаток 24)*

Розпис центральної частини храму демонструє ще більше українських рис. Бог-Отець у куполі, який тримає в руках земну кулю, змальований з митрополита Андрея Шептицького. Але найцікавіше починається, коли погляд туриста чи парафіянина сягає бічних приділів, звідки на них споглядають персонажі української історії. Перша фреска, зліва від вівтаря, присвячена Берестейській унії. На фоні середньовічних міст Речі Посполитої стоїть три групи людей, вдягнутих у священницькі та чернечі ризи, шляхетські кунтуші, козацькі жупани. Центральна група – священники і ченці унійного руху, які створили Греко-Католицьку церкву. Серед цих постатей можна виділити М. Рогозу – першого унійного митрополита Київського. Поруч з ним стоїть Іпатій Потій – лицар, який проміняв шаблю на чернечі ризи, автор численних праць на тему унії, наступник Рогози на митрополичому престолі. Між унійними діячами є і наступний митрополит, Йосип Вельямін Рутський, засновник василіанського ордену. Над ними височіє священномученик Йосафат Кунцевич – небесний покровитель унії, вбитий православними у Вітебську (сцени покликання та мучеництва святого Йосафата прикрашають стіни приділу) *(додаток 31)*.

Уніатів оточують дві групи з, умовно кажучи, «ворожого» православного табору, який очолює князь Костянтин Острозький. Крім князя, серед захисників Православ'я виділяється Петра Конашевича-Сагайдачного у блакитному жупані, з сивою бородою та гетьманською булавою. Православну групу доповнюють гетьман Михайло Дорошенко, єпископ Мелетій Смотрицький (який то боровся проти унії, то, навпаки, захищав її), афонський монах Іван Вишенський, митрополит Петро Могила. Наразі, поруч з Вишенським стоять Богдан Хмельницький та Іван Мазепа *(додаток 13, 14, 15)*.

Сам факт, що художник зобразив поруч і героїв «своєї» церкви, і її ворогів, може здивувати – не так уже і легко склалися відносини між цими двома таборами Руської Церкви. Саме ворожнеча між православними та греко-католиками багато в чому зумовила розподіл України на Схід та Захід, між поляками та московітами, а пізніше – між Австрією та Росією. Однак Ю. Буцманюк, який знав майже всю Україну, добре розумів і причини, і наслідки цієї ворожнечі. І мріючи про єдину соборну державу, він не міг не розуміти, що в українських православних з греко-католиками нема іншого виходу, крім примирення, коли кожен має визнати і свої провини, і ворожі чесноти. Об'єднання двох різних релігійних течій – це основна мета іконопису Ю. Буцманюка.

У XVII столітті саме завдяки православним братствам, Острозькій та Київській академіям, завдяки козацькому благочестю була врятована від ополячення, збережена та примножена українська культура. Саме завдяки Хмельниччині, українці заявили про себе як окрема нація, яка прагне свободи (хоча й не завжди знає, як нею користуватись). З іншого боку, після придушення Росією української автономії та зросійщення Української Православної Церкви лише Греко-Католицька церква у Західній Україні була спроможна зберегти українську культурну самобутність, сформувати молоде покоління українських інтелігентів та патріотів, які будили українську свідомість з церковних амвонів, вчительських кафедр, книг та газет. Якби не Православ'я, Україна була б знищена у XVII столітті поляками-католиками. Якби не західноукраїнське греко-католицтво, Україна була б цілком та остаточно знищена у XIX-XX столітті православними росіянами. Тому, щоб зберегти Україну, треба зрозуміти цей історичний парадокс. Ю. Буцманюк розумів це дуже добре, тому і відобразив свою мрію про єдність України на стінах жовківської церкви [226, с. 122].

Розпис протилежного приділу змальовує події, свідком та учасником яких художник був сам. Мова йде про визвольні змагання 1914-1920 років і про Акт Злуки, проголошений 22 січня 1919 року – символічне об'єднання

УНР та ЗУНР, Західної та Східної України. Знову бачимо два «табори» – київський та львівський, східний та західний. На фоні Печерської Лаври і Софійського собору стоять С. Петлюра, М. Грушевський, Д. Скоропадський, а за їхніми спинами бачимо українських селян та кобзаря, який рве струни на бандурі (символічний жест, втілення боротьби та непокори). З протилежного боку – панорама Львова, з собором Святого Юра, латинською катедрою та ратушею, а на її фоні – діячі визвольних змагань у Західній Україні. Тут і президент ЗУНР Є. Петрушевич, і голова Визвольної Ради К. Левицький, і командувачі січовиків Г. Косак та Д. Вітовський, і голова ОУН Є. Коновалець, і рядові січові стрільці з пластунами. Між двома групами стоїть митрополит Андрей Шептицький з греко-католицькими єпископами, благословляючи Акт Злуки, єдність України. Біля ніг митрополита дівчина у рваному вбранні, стоячи на колінах, плаче біля померлої дитини – символ Голодомору (додаток 72). Адже про Голодомор на землях Радянської України західноукраїнські націоналісти були добре проінформовані і, як могли, намагалися вплинути на ситуацію. Хтось організовував замах на радянських консулів, а хтось – замість зброї працював пензлем. А над усіма цими героями визвольних змагань височить Божа Матір з покровом, який накриває героїв визвольних змагань та всю Україну [182, с. 121].

Центральну частину головної нави Ю. Буцманюк розписав сценами Страсного тижня та Різдва. Національні мотиви проявилися й тут: апостоли на Таємній Вечері мають типові слов'янські обличчя (крім Юди), а замість східних волхвів дари маленькому Ісусові приносять козак з шаблею, князь з галицьким левом на плащі, бурсаки у характерних жупанах. Пастухи теж набули відповідного «колериту» – з жупанами, хустками, скрипками та сопілками (додаток 30). Стеля прикрашена сюжетами з історії східного чернецтва – перші пустельники античної доби, написання чину святого Василя Великого, залучення до чернецтва інтелігенції античного християнського світу, відновлення василіанського чину греко-католиками та служіння василіан українському народові.

На іконі до ніг Богородиці схиляються єпископи, князі, воєводи, пани з панянками та бідні люди. Отже, фігури під Божою Матір'ю, Христом чи святими могли просто символізувати український народ – від найбільшого до найменшого (на одній з ікон такого типу разом стоять Богдан Хмельницький та король Речі Посполитої). Це ще раз підкреслює християнську ідею «рівності усіх перед Богом». У деяких випадках художник міг підкреслити особливі заслуги тих, кого помістив під Божою Матір'ю чи якимось святим. У Жовківському костелі раніше зберігалася ікона Божої Матері XVIII століття з портретами угорських магнатів Ференца Ракоці та Ілони Зріні. Але найбільший розвиток ця традиція отримала за часів козацької України: на іконах ми можемо зустріти і діячів Хмельниччини, і цілі полки козаків на молитві, і окремих гетьманів [104, с. 147]. Завдяки одній з таких ікон ми зараз маємо єдиний портрет Петра Калнишевського – останнього запорізького кошового отамана.

Отже, Ю. Буцманюк не творив чогось принципово нового. Він тільки воскресив стародавні традиції, надавши їм нового змісту – мрію про свободу України. Патріотизм та благочестя митця були двома невід'ємними рисами його світогляду. А знання української історії та малярських традицій тільки допомогло йому висловити свої думки про єдність і порозуміння католицької та православної України. Життєве та мистецьке кредо іконописця найкраще сформував його товариш Р. Купцинський: «Над життя любив свою батьківщину, а в церковне малярство вкладав свою душу, щоб тим звеличати славу українського народу й історію нашої рідної церкви» [11, с. 3].

Щодо церкви Серця Христового, то вона опинилася під радянською окупацією. Новостворені фрески з героями визвольних змагань були забілені. У 1946 р. василіан вигнали з храму, а споруду (з незакінченими фресками) віддали Російській Православній Церкві. У 1960-х рр. нерозписану частину храму розмальовує художник С. Серветник (церквою опікувався о. Володимир Ярема). Ці фрески не мали нічого спільного з плодами праці Ю. Буцманюка, але новий художник намагався зберегти тон, намічений

Ю. Буцманюком – на картині Страшного Суду серед праведників є й дівчина в українському вбранні [8].

Після того, як у 1989 р. Греко-Католицька церква вийшла з підпілля, її повернули численні храми, у тому числі й церкву в Жовкві. Повернення церкви до її первісних господарів потягнуло за собою реставрацію фресок. Була «відкрита» Покрова з героями визвольних змагань, частково відновлені інші фрески. А коли Жовква почала перетворюватися на туристичне місто, фрески Ю. Буцманюка – одна з головних цікавинок Жовкви – привернули увагу і туристів, релігієзнавців і мистецтвознавців. Для нас доля та творчій спадок Ю. Буцманюка може служити прикладом того, наскільки плідним може бути поєднання любові до Бога і Вітчизни, патріотизму та християнського благочестя.

Важливі зміни в українському іконописі помітні вже у середині XVI столітті, коли тогочасні митці під впливом реальної дійсності починають все частіше вносити у свої роботи індивідуальні спостереження довколишнього світу, пробують вводити в тло ікони зображення краєвидів рідної землі, що в результаті порушувало строгий ератизм релігійних зображень, візантійські іконографічні канони і стиль, який наприкінці почав змінюватися під впливом нових цінностей у мистецтві – свідомих проявів реалізму.

Духовність і патріотизм важко відділити одне від одного. Ісус Навин, Давид чи Юда Макавейський билися водночас за віру та батьківщину. Людовік Святий та Жанна д'Арк дбали перш за все про Францію, а потім уже про загальнохристиянські інтереси. Святий Володимир Великий, як і його син Ярослав, були перш за все руськими князями і піклувалися про інтереси власної держави та культури [8]. Упродовж століть у світовій історії поєднання національного та релігійного мало різні пропорції, у тому числі такі, коли національні герої намагалися релігійне життя поставити собі на службу, що могло принести тимчасову користь, але ще більше і на довший час – шкоду. Усе ж в Церкві знаходилися люди, які вміли взаємокорисно

поєднати ці дві речі, наприклад, у мистецтві.

Ще одним галицьким іконописцем, що почав писати по-новому, був Ю. Панькевич (1863-1935). Він виявляв велике зацікавлення пам'ятками давнього українського малярства, оскільки не раз бачив по галицьких церквах зразки давньої ікони, глибоко відчував їхню красу й велику майстерність невідомих авторів. Водночас уважно стежив за змінами, що відбувалися в розвитку давнього українського малярства у Галичині протягом століть. Він мав на меті продовжувати творчу лінію тих давніх митців, які відійшли від методів середньовічного малярства – канонічного зображення релігійних сюжетів, холодної маєстатичної умовності та символіки. Ю. Панькевич не був прихильником візантизму й не прагнув продовжувати його традиції, що хвилювало малярство XVII століття, в якому ікона набула світського характеру, стала живописним твором земного звучання, наблизилася своїми образами до народних уявлень. Почавши працювати в галузі церковного малярства, Ю. Панькевич вирішив по-новаторському трактувати свої ікони, дотримуватися лінії народно-типажної іконографії, тобто впроваджувати у композицію типи з народу, народний одяг, орнаментику, надавати їм яскравого народного забарвлення. Разом з тим його ікони відзначаються професіоналізмом. З Віденської академії художник виніс точний класичний рисунок, продуману композицію і правильне анатомічне та пластичне зображення людських постатей, а з Краківської школи красних мистецтв – точність у відтворенні форм природи і її колориту. Саме так і відтворював він образи у своїх іконах [30, с. 2].

Західноукраїнська громадськість тоді ще мало цікавилася рідним мистецтвом, мало розуміла його. Небагато було й таких, що могли придбати художній твір. Бідніша інтелігенція чи міщанство вдовольнялися дешевими кольоровими репродукціями з творів відомих митців. Тому в тогочасній убогій Галичині головним замовником мистецьких творів була Церква. Проте вона ставила жорсткі вимоги щодо творів релігійного змісту і тим самим обмежувала творчу уяву та ініціативу художників у трактуванні окремих

сюжетів, неухильно приписуючи дотримання традицій у розробці релігійної тематики та давніх композиційних іконографічних канонів церковного малярства. Крім цього, художники у процесі розписування іконостасів мусили поступатися перед забаганками малоосвічених або зовсім неосвічених у мистецькій справі замовників. Тому при таких замовленнях важко було навіть талановитим митцям проявити власну творчу ініціативу. До того ж така художня діяльність відволікала митців від реальної дійсності, приневолюючи їх наслідувати зразки минулого. Це Ю. Панькевич усвідомлював, працюючи над композицією історичного змісту «Кирило і Мефодій, які проповідують християнство серед слов'ян» [30, с. 2].

У 1888 р. художник береться за виконання оздоблення церкви у селі Яблуніві, для якої він мав виготовити проекти різьбленого іконостаса та двох бічних вітварів, а також намалювати до них усі образи. Замовила йому цю роботу графиня Дідушицька (своячка Войцеха Дідушицького), якій належав Яблунів. Тут Ю. Панькевич уперше почав реалізовувати свої новаторські концепції з метою надання церковному малярству Галичини українського характеру. Тому в декорації Яблунівського іконостаса та вітварів замість традиційних орнаментальних мотивів художник вперше застосував елементи українського народного орнаменту.

У 38 образах Яблунівського іконостаса і бічних вітварів Ю. Панькевич вирішив зреалізувати власні композиційні задуми у зображенні біблійних та євангельських сюжетів. Він потрактував їх не традиційно, в дусі церковного догматизму, а намагався надати їм світського забарвлення, уникаючи при цьому найменших запозичень. Тому всі ці образи є оригінальними роботами Ю. Панькевича, за винятком «Тайної вечері», що її він скопіював з репродукції відомого твору Леонардо да Вінчі [176].

Про ці твори Ю. Панькевича тепло відгукнувся художник К. Устиянович – багатогранний митець, який працював у галузі церковного малярства, трактуючи цю справу серйозно, по-новаторськи. Він належав до тих митців, які намагались піднести сакральне монументальне малярство

Галичини другої половини XIX століття на високий професійний художній рівень і через введення народних елементів, національного типажу та побутових аксесуарів надати йому суспільного звучання [50, с. 3].

Ю. Панькевич твердив, що у малярстві українські художники сліпо наслідують візантійські зразки. Художник дійшов висновку, що коли «дійсно самі можемо щось оригінального створити, то пощо запозичати!». Він говорив, що його метою було не робити запозичення, а коли вже це навіть потрібно, то необхідно творчо переосмислювати, щоб те запозичене мало національний характер [30, с. 2].

У такому ж реалістичному плані виконаний «Святий Ілля» (1889) – великий запрестольний образ для церкви у селі Шоломиї на Львівщині. На тлі пустельного краєвиду, замкненого скелястими горами на обрії, стоїть біля кам'яного жертовника сивобородий старець, задивлений у небо. Його засмагле обличчя грізне і суворе, схвильоване внутрішніми переживаннями. Воно має в собі більше реального, ніж аскетичного, неземного, це обличчя радше схоже на обличчя селянина, ніж легендарного пророка. Спрямувавши свій погляд у небо, він, здається, не помічає піщаної пустелі, де-не-де порослої скупюю зеленню, трьох воронів у синьому небі, ані того ворона, що, за біблійним переказом, мав принести йому їжу, а зараз сідає на його витягнуту ліву руку. Ю. Панькевичу вдалося домогтися природності пози персонажа, виразу його обличчя та внутрішнього стану. Жовтавий, смугастий тюрбан на голові пророка надає йому орієнтальної екзотики, а традиційний одяг – ясно-зелений, дещо яскравий хітон і червоनावий плащ-гіматій з важкої тканини – своїми насиченими кольорами вносять почуття неспокою в загальну тональність ікони. Робота вдало вирішена з погляду композиції, незважаючи на деякі неточності, як, наприклад, у передачі пропорцій і ракурсу лівої руки пророка. Камінний, профільований карнизом, жертовник, оздоблений гірляндами зеленого лавра – це залишки класицистичних традицій, засвоєних художником у Віденській академії [197]. Ікона є одним з кращих творів Ю. Панькевича раннього періоду.

Одночасно Ю. Панькевич створює в Єзуполі дві акварелі – «Христос-учитель» і «Богородиця з дітям». Він виконав їх як світські картини і надав їм яскравого народного характеру. Христос і Марія зображені у народному одязі, в обидві композиції художник ввів світські персонажі – сільських хлопців у барвистому вбранні. Акварелі вдалися художникові, вони були цікаві за своїм задумом та композиційним і колористичним вирішеннями, тому Ю. Панькевич наважився відправити їх на виставку у Львів. Це був перший публічний дебют Ю. Панькевича як художника перед громадськістю. Обидва твори зацікавили глядачів, а у львівській українській пресі, зокрема в журналі «Зоря», з'явилися про них прихильні критичні оцінки [14, с. 2].

Дебют на виставці приніс Ю. Панькевичу також чимало неприємностей. Не всім подобалися новаторські тенденції, які він вносив у церковне малярство з метою надати йому національного характеру та світського звучання.

На цю критику К. Селецького з її ворожим ставленням до народного Ю. Панькевич дав гостру відповідь у великій статті, надрукованій у львівській газеті «Діло». У ній він виявляє своє глибоке розуміння завдань мистецтва взагалі, підкресливши, що брак творчої свободи, затиснутої тісними рамками церковних канонів, веде митців на бездоріжжя, обмежує їх творчі можливості й призводить до формалізму [197].

Далі Ю. Панькевич говорить про складний процес переходу церковного малярства від умовного, абстрактного зображення до реалізму – коли з відживанням візантійського стилю в традиційні релігійні сюжети щораз більше проникають світські елементи, народні мотиви, сцени з реального життя та реальний пейзаж, а самі релігійні сцени трактуються мов світські жанрові картини, які у різних народів набирають своєрідних національних рис. Такі ж зміни відбувалися й в українському малярстві, що особливо помітно в давніх іконостасах. Коли автор говорить далі про впливи Заходу на українське релігійне малярство, то він має на увазі впливи мистецтва Ренесансу і раннього бароко, які проникали в Україну з Італії та

Голландії. В цих своїх висновках Ю. Панькевич опирається на Богородчанський іконостас – пам'ятку українського малярства кінця XVII століття, створену талановитим художником-монахом Йовом Кондзелевичем та його учнями [176].

Богородиця, виконана олією, зберігається у Львівському музеї українського мистецтва. Художник по-своєму трактує цю тему. Молода жінка з ніжним, красивим обличчям стоїть з маленьким хлопчиком на руках біля візерунчастого килима з мотивами української народної орнаментики, її постать зображена фронтально, вона легка й ніжна в тональності й пластично вигідно вирізняється на тлі старанно проробленого, трохи важкуватого за кольором килима. На голові Марії біла накидка з тоненької тканини, перев'язана барвистою стрічкою на чолі; хітон блідо-рожевого кольору, підперезаний червоною крайкою, добре гармонує з темно-синім плащем-гіматієм. Загалом ікона-картина справляє добре враження завдяки майстерно вирішеному колориту і природності поз [180, с. 103].

Перебуваючи у Станіславі (Івано-Франківську), художник намалював композицію «Марія з Христом» для церкви у Кам'янці-Струмиловій. Проте ця робота, витримана в ясних пастельних тонах, не сподобалася місцевим міщанам та священникові, який не дуже розумівся на мистецтві, і її було відіслано митцеві, оскільки Марія мала «одяг убогий, без прикрас». З цієї причини Ю. Панькевич згадував про цей епізод у автобіографії: «Ніколи не міг і не можу пояснити того, чому ті, що в убожестві вродилися, і вирости, і умерли, і убожество проповідали, мусять бути мальовані в багатих золотистих строях! Може бути, що лиш золото дає повагу – але затісна моя голова, щоби то поняти» [172, с. 46].

Ю. Панькевич продовжує підтримувати зв'язок з мистецьким життям Львова. Він вирішує знову послати свої твори на виставку. Іконописець виставив дві іконо-картини: «Христос» і «Богородиця», але інакше задумані, вирішені в більш світському народному дусі. Обидві постаті святих у народному одязі зображені над землею, а внизу, на землі, сидять групами

сільські хлопці та дівчата у барвистому народному одязі.

У журналі «Зоря» з'явилась невелика рецензія, де була дана позитивна оцінка експонованих на виставці творів Ю. Панькевича. Рецензент у ній зауважував, що, незважаючи на напади деяких кіл щодо зображення святих у народному одязі, Ю. Панькевич не залишає своєї ідеї, у чому, зрештою, ніхто не сумнівався, прочитавши його статтю в газеті «Діло», де він обстоював її. Далі автор підкреслює, що кожен, хто бачить образи Ю. Панькевича, хай навіть він є теоретичним противником такого зображення, «мусить мимоволі почути в серці тепло до свого рідного...» [119, с. 2].

Також Ю. Панькевич виготовляє проект різьбленого іконостаса для церкви у м. Яремчі, реставрує давні ікони в Дорі, виконує плани і проекти іконостасів для різьбяра І. Долгого, який працював у містечку Тисмениця. Тоді ж він намалював композицію «Трійця» для церкви села Іване біля Заліщиків. Ця робота – одна з кращих серед його тогочасних ікон. Про неї була коротка позитивна рецензія, надрукована в газеті «Діло». «Красним може бути лиш той образ, в котрім зміст і форма в згоді, коли до того змісту доберемо відповідну форму» [19, с. 2]. Дальше він продовжує: «Наші церкви йдуть тою дорогою, на котрій стоять наші колядки і щедрівки, вони націоналізуються і то чим раз виразніше. ...Малярство наше йде свідомо до цілі, вказаною йому самою церквою, через душу народу, серед котрого воно родилося, живе і жити буде» [29, с. 2].

У 1891 році Ю. Панькевич прислав на виставку невеличкі картини, які викликали свого роду «бурю у склянці води». Були це ікони, на яких Христа і Богородицю змалював митець у народних гуцульських костюмах [75, с. 11]. У 1891 році газета «Діло» писала: «В селі Дунаєві є образ Пречистої Діви з дитиною Ісусом на руках: дитя в білій руській сороченці (праця К. Устияновича), а також Ісус Христос (намісний образ) навчає діток двох головних заповідей (образ виконаний Ю. Панькевичем). В тому образі Ісус Христос, як і дитя, в руських строях» [29, с. 3]. Роботи тут виконані бездоганно, з дотриманням усіх релігійних приписів і вимог. Ікона виконує

роль центрального елемента церковної естетики, утверджує загальнолюдські принципи моралі і водночас є інгредієнтом культури того народу, який установив певний типаж іконопису. Народність ікони, чи, краще, національні особливості іконотворчості, у поєднанні з канонічними вимогами набирають парадигмальних рис. З одного боку – обмеження, які спрямовані на максимальне приглушення тілесних особливостей предметів зображення, з іншого – відтворення моделі, якою є національний тип.

У 1909 р. зійшла зірка Олени Кульчицької (1887-1967), яка на той час тільки починала пробувати свої сили у сфері культового малярства. На створені нею шедеври звернув увагу сам митрополит Андрей Шептицький. Особливою увагою користувалась її ікона «Аз о сих молю», створена наприкінці 1910-их рр. Ця робота дещо відрізнялася від тих засад, на яких будував свою творчість М. Сосенко. Ця велична ікона вертикальної композиції зображує Бога-Отця, який піднімає на небеса свого Сина, розп'ятого на землі. До ніг Ісуса Христа припала дівчина у вишитій сорочці та запасці. Особливістю художнього виконання ікони було специфічне стилістичне вирішення, в якому чітко проявлялись ознаки зрілого модерну [11, с. 4].

Традиційна і знайома нам композиція, в основі якої Трійця (Бог-Отець, Бог-Син і Дух Святий), вирішена сміливо, у специфічному ключі. Триєдиність композиції можна сприймати і як Бог-Отець, Бог-Син і Україна, що втілена в образі української дівчини, яка оплакує Христа. Три постаті об'єднані білим кольором, багатим на відтінки. Сучасні науковці вважали, що «Азо сих молю» сприймається як реквієм, не позбавлений в загальній тональності смутку акордів світла і надії.

Іншим галицьким художником, який став на шлях творення «українізованих» ікон і досягнув тут небувалих творчих здобутків і слави був Осип Курилас (1870-1951).

У 1910 р. О. Курилас намалював образ «Ісус Христос – небесний учитель», де спробував ввести «українізацію» в головний релігійний сюжет.

Виразалося це у використанні українського орнаменту, що прикрашав одяг Христа. Безперечно, як в О. Кульчицької, так й в інших художників новаторського табору, манера митця базувалися на формосхемах «модерну». У руках Христос тримав Біблію, де напис зроблено українською мовою: «Прийдіть благословенні Отці – наслідіть приготоване Вам Царство від створення світла». Спроби були високо оцінені митрополитом Андреем Шептицьким, і з його благословення фірмою «Доставка» у Львові в 1910 р. образ був тиражований поліграфічним методом [179, с. 329].

З-поміж вищеназваних професійних художників найбільш шанованим був Корнило Устиянович (1839-1903). Церковне малярство К. Устияновича становить величезний пласт українського мистецтва другої половини ХІХ століття. Передовсім К. Устиянович знаний як церковний митець та творець релігійних образів на всіх теренах західноукраїнських земель. Виконував дані речі іконописець як власноручно, так і спільно зі своїми колегами та друзями.

Про свої здобутки художник згадував пізніше так: «...Півсотні церков мають мої ікони, п'ятнадцять – іконостаси, одинадцять – стінописи, в селах лишив, окрім декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 рр.» [259, с. 5].

К. Устиянович піднімав перед митцями питання про відповідний художній рівень робіт. Аналогічні вимоги щодо професійного виконання іконописних робіт ставив художник і перед замовниками. Він вважав, що вони мали б більше довіряти фахівцям, ніж власним уподобанням [50, с. 3].

Високий професіоналізм українського діяча і митця призводив не тільки до збільшення числа його шанувальників, але й вороже налаштованих до нього осіб, що, в силу різних причин, посідали високе громадське чи священницьке становище в галицькому суспільстві.

Незважаючи на різне ставлення до художника у вищезначений час, митець та його творчість були постійно у полі зору української національної

періодичної преси на сході та заході України, польської та австрійської художньої критики тощо.

У 1888 р. один з журналістів писав: «К. Устиянович викінчує тепер великий образ святого Івана Милостивого, замовлений до церкви у Спасові. Це прехороший образ і не моглися ним налюбуватись» [6, с. 3].

У 1891 р. дописувач «Батьківщини» повідомляв про діяльність митця у провінції: «п. Корнило Устиянович, маляр, обняв керівництво при декоруванні великої церкви в Микуличині і церков в околиці, де його загальнолюбленого і поважного маляра радо прийняли. Тут несовісні малярі, золотарі і сницарі добре вже наексплуатовалися наших селян і священників і стратили всяку довіру. Також у Шешорах обіймає п. Устиянович роботи біля Косова...» [6, с. 3].

Така популяризаторсько-інформаційна кампанія супроводжувала всю діяльність К. Устияновича. Знаний митець був не тільки церковними розписами, а також композиціями на різні євангельські теми. Серед них окремішне місце займають так звані релігійні картини для церков. На сьогодні відомо про декілька таких живописних праць: «Хрещення Русі», «Володимир Великий», «Свята Ольга» у церкві с. Вістова (Калущина), «Мойсей», «Христос перед Пилатом» у м. Львові (*додаток 1, 2*).

«Ціле літо минуло за малюванням церков. Імпровізував своїх святих, вони у нього не жили на небесах, але знялися над землею. Це не були візантійські святі – суворі, караючі судді, перед якими людина падала ниць», – писав художник. У статті «Дещо о нашій живописі церковній» зазначав: «Як наша архітектура церковна не є доціла візантійською, а вже радше нашою питоменною, народною, так і та іконопись галицько-руська не єсть – хоть і виросла на взорах Афонського монастиря – зовсім візантійською і починає визволятись із тісних форм монарших» [259, с. 153].

К. Устиянович звільняв іконопис від лещат церковного канону, утверджуючи примат земного буття. Такий іконопис мав в своїй основі здорову народну мораль, з чіткою межею між добром і злом, правдою і

кривдою. Своїх святих К. Устиянович одягав у полотняні штани і вишиванки. Здавалося, прийшли вони просто з лану, з косовиці, поставили коси на порозі і взяли на хвильку хто книжку, хто ключі, хто меча. Художник як зіницю ока оберігав основи «своєї питомої народно-церковної живописі», його святі мали більше добра, аніж суворості [259, с. 154].

Найбільшими розмірами й часом виконання відзначався його твір «Мойсей» у Преображенській церкві Львова. Там же знаходиться робота, позначена глибоким мистецьким та філософським задумом відобразити душевну напругу підсудного Царя царів, – «Христос перед Пилатом» (додаток 1).

У 1893 р. його й С. Томасевича, які в цей час закінчували малювання церкви в с. Бутини біля Жовкви, було притягнуто до судової відповідальності за розпис «Пекло», намальований у цій церкві над хорами. У пекельному казані, біля якого завзято порався український селянин, смажились грішники: польський граф Голуховський, колишній намісник Галичини, староста жовківського повіту Ляникевич та ще один шляхтич – представник австрійської адміністративної влади. Над казаном у повітрі літав упир з ковбасою й пляшкою горілки, за які польські пани купували тоді, під час виборів до сейму, голоси несвідомих селян. Збоку стояв селянин біля інших «виборчих атрибутів» – бочки з горілкою та міха з грішми, які сторожив шляхетський помічник. Композицію виконав С. Томасевич за ескізом К. Устияновича, який потім підправляв уже готовий розпис. Художників звинувачували у тому, що вони свідомо надали картині тенденційного політичного змісту з метою антидержавної агітації і поширення пропаганди проти виборчої системи та взагалі проти польської шляхти, яка в цей час репрезентувала австрійську владу в Галичині. Цей процес відбувався протягом чотирьох днів у Краєвому карному суді Львова у присутності численної публіки та представників преси. Завдяки вмілій обороні, обох художників було звільнено від кари. Проте їх змусили дещо змінити сцену «Пекла» [5, с. 7].

Цікаво, що в композиціях на релігійні теми і в церковних розписах К. Устиянович часто змальовував обличчя знайомих йому осіб. Так, у церкві села Денисів Тернопільської області, яку художник малював у 1889-1891 роках, всі обличчя зображених постатей в іконостасі були портретами місцевих селян. Найцікавіша тут намісна ікона Миколи у боковому вівтарі, що була портретом селянина С. Гарматія, якого К. Устиянович знав особисто. С. Гарматій був членом соціалістичної радикальної партії, яку очолювали М. Павлик та І. Франко, і організатором селянського страйку на Тернопільщині. Ця церква, що мала цінний матеріал для вивчення творчості К. Устияновича, на жаль, згоріла у 1944 р. [5, с. 8].

Вищеназвані роботи різко відрізняються від звичних українських церковних ікон не тільки більшим розміром і європейським технічним виконанням, але й творчою інтерпретацією біблійної оповіді.

Робота «Мойсей» датована 1886 роком. Після успішного показу «Мойсея» у Відні К. Устиянович представив працю у Львові в Народному Домі. Робота справила дуже сильне враження.

Наступний етап розвитку малярства Галичини починається з приходом нових творчих сил. Серед них були Т. Романчук, А. Пилиховський, М. Бойчук та інші. Відомо також, що ікони малював малознаний сьогодні художник, який підписував свої роботи «Ференц». Йому належить центральний образ бічного пристінного вівтаря «Успіння Пресвятої Богородиці», що був виконаний у 1881 році для церкви собору Пресвятої Богородиці с. Гостинне (Мостиський район Львівської області) [142, с. 44].

Цій проблемі була присвячена стаття під назвою «Стиль для сучасної архітектури церковної» (*Gazeta kostelna, Lwow, №14, 1909*). У своїй праці Г. Ковальський доводить, що сучасні стилі («сецесія», «модерн») можуть з гідністю створити величний Храм Божий. Він пише: «...конструкція, постала в сецесії (модерні), стара. Прибула тільки нова декорація. А як стиль декораційний, має сецесія свої добрі важелі, і сміливо може стати побіч стилів двох віків останніх... Не можна це жодною мірою називати стилем

поганським... Має сецесія багато правди, оригінальності, може бути простою і скромною, аби служити Богові» [42, с. 4].

Ті ж самі тенденції зустрічаємо у виданнях, присвячених українському сакральному церковному мистецтву, що вийшли за авторства І. Левинського, Т. Обмінського, Е. Ковача та багатьох інших теоретиків і критиків тогочасної доби. Для підтвердження даної тези нагадаємо, що 1910-14 рр. в житті Галичини – це період всестороннього захоплення і вивчення народної церковної дерев'яної архітектури Галичини та відповідного декору.

Так, у 1910 р. Б. Януш вирушив пішки сільськими околицями Львова з метою зібрання матеріалу для наукової праці – своєрідного нариса з назвою «Церкви в околицях Львова» [10, с. 3].

Велику роботу щодо пропаганди народного сакрального мистецтва зробили художники товариства І. Левинського, що активно займалися науково-пошуковою роботою, подорожуючи по Галичині та виконуючи рисункові копії шедеврів дерев'яної української архітектури, насамперед церковної. Найбільш фахово цією справою займалися Т. Обмінський, Т. Мокловський, О. Лушпинський. При кожній нагоді вони рекламували народне дерев'яне будівництво, виставляючи свої роботи на широкий огляд у художніх салонах і на виставках.

Ще одним галицьким іконописцем був Антон Манастирський (1878-1969). Сучасні дослідники творчості видатного художника відзначають, що спадщина А. Манастирського є оригінальною та багатогранною. У своїх роботах він надихається візантійським мистецтвом. У його творах зрідка помітні також прояви готики. Всі ці напрямки А. Манастирського надто перероблені й українізовані. Художник за допомогою українізації ікон хоче «зробити Бога» для українця доступнішим [163]. Зрештою, така практика підтримувалась особисто українським греко-католицьким митрополитом Андреєм Шептицьким.

Дослідивши та проаналізувавши іконостаси, які належать роботам А. Манастирського, простежується певний прояв почерку самого митця.

Намісний ряд в іконостасі роботи А. Манастирського є завжди значно більших розмірів і домінантним над іншими. Ікони виконані таким чином, що миряни, які стоять перед образом, немов перебувають на одному рівні, тобто ікона намальована у співвідношенні із розміром людини, що значно зменшує проміжок між прихожанином та іконою. Таким чином, ми немов уникаємо бар'єру між Богом та людиною, і тим самим зображення Господа стає нам ближчим. Ікони вирізняються також надзвичайно молитовно лагідними обличчями, які з любов'ю споглядають на мирян [163].

Образ Ісуса Христа у вишиванці багато років пролежав у занедбаній хаті. Нині ж серед інших незвичайних знахідок ця історична пам'ятка початку ХХ століття прикрашає Тернопільський краєзнавчий музей. Під час експедиції Тернопільщиною група молодих науковців натрапила на унікальну річ – ікону. На ній був зображений Ісус Христос у національному українському вбранні. Цей образ несе в собі глибокий символічний зміст. Іконописець представляє Христа як українця, малюючи його у вишиванці [163]. Такі елементи в іконописі позитивно впливали на світогляд людини та допомагали сформувати національне мислення.

Ще одним галицьким іконописцем цього періоду був Т. Копистинський (1844-1916). Його увагу привертала окремі особистості, чия діяльність кардинально вплинула на історичну долю суспільства. Отже, в іконі ставало можливим утвердження реалістичних тенденцій. Це, зокрема, добре видно при вивченні намісного образу Богоматері-Одигитрії, який у Т. Копистинського має два варіанти вирішення. Перший притаманний більш раннім творам художника. На руках у Богоматері Син, який, розвівши руки, нахилиється до глядача (церква Святої Трійці с. Вільшаниці Львівської області, церква Святого Миколая с. Миколаєва Львівської обл.) [179, с.74]. Митець зобразив її в момент, коли вона віддає Сина людям задля їхнього спасіння. Знаючи Його долю, Марія благально дивиться на тих, кому передає Його. В обличчі Марії прослідковується сум. Подальша творчість художника призвела до появи другого варіанту вирішення образу Богоматері (церква

святого Миколая м. Звенигорода Львівської області, церква Різдва Пресвятої Діви Марії с. Миколаєва Львівської області, церква Архангела Михаїла с. Рудники Львівської області та інші) [179, с. 76]. Новий образ вимагав від живописця вирішення, неподібного до попереднього, адже Богоматір не тільки великодушна жінка, але й наставниця людей. Митець намалював Богоматір у момент, коли вона пригортає до себе Ісуса, що й допомогло художнику показати, наскільки важливою вона є для нього. Правою рукою Богоматір вказує на Дитя, яке тримає книгу, і тим самим дає відповідь на питання, кого повинні слухати люди, за ким іти. В її образі немає суму, натомість добре прослідковується зосередженість, впевненість, переконаність.

Серед низки ікон, образів релігійного жанру є такі, в яких Т. Копистинський особливу увагу відводить пейзажу. Прикладом можуть служити цокольні ікони церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Жовтанці (Львівська область, Кам'янко-Бузький р-н). Зображення на іконах нагадує мальовничу природу Галичини. У сюжетах уперше в українському малярстві осмислено відтворено складні пейзажні мотиви (пагорби, густі групи дерев і будівлі). Простір розділений на ближній і дальні плани. У сцені «Неопалима Купина» художник на передньому плані подає кущ, а позаду Мойсея – рівнину, на якій пасуться вівці. Розкинута пластична манера письма у творах органічно єднає постаті персонажів з пейзажним оточенням.

Ще однією цікавою композицією є ікона «Блудний син». На цій іконі іконописець зобразив карпатський краєвид і галявину, на якій пасуться корови, а на стежині батько зустрічає свого блудного сина, який повертається додому (*додаток 16*) [252, с. 261].

Малювати у стилі модерну почав і Петро Холодний (1876-1930). У 1910 році, під враженням від старовинних українських ікон П. Холодний почав захоплюватися старовинним українським сакральним мистецтвом і з часом став знавцем української ікони і старовинних живописних технік. З 1916 р. почав використовувати стару іконописну техніку в релігійних та

світських композиціях, які він свідомо наділяв окремими стилістичними рисами візантійської традиції, трансформуючи її в дусі сучасного йому модерного мистецтва. П. Холодний, поруч з М. Бойчуком та О. Новаківським, став одним із засновників в сучасному їм образотворчому мистецтві українського національного стилю, який отримав назву «неовізантинізму».

У 1924-1930 рр. працював над оздобленням однієї із найкращих пам'яток ренесансної архітектури Львова – Успенської церкви, для якої виконав ікони та вітражі. Загалом, вітражі в інтер'єрі української церкви – це запозичення із католицьких храмів, яке стало можливим завдяки специфіці української християнської церкви в Галичині. Саме П. Холодний в церкві Успіння Богородиці у Львові вперше в історії українського культового будівництва використав вітражні композиції. 3 лютого 1929 року у духовній семінарії Львова відбулося освячення розписів іконостасу і каплиці, виконаних П. Холодним. Серед присутніх були митрополит Андрей Шептицький і ректор Академії – доктор Й. Сліпий [43, с. 4].

У тогочасному галицькому сакральному мистецтві вирізнялись також твори Михайла Осінчука, який багато працював над дослідженням давньої церковної культури в іконописі та фресковому малярстві. Він виробив «свій стиль», своє бачення та розуміння тогочасної іконографії, вміло, із глибоким розумінням підійшов до вирішення кожного окремо взятого проекту: «Впроваджуючи ікону з поворотом у церкву, треба було додати певні зміни. Не можна було переносити як копію давньої. Інший час, і люди інші. Треба було взяти з історичної ікони тільки підставні речі ритміку лінійну і кольорову, а в композиційному змісті задержати його символічний характер». Делікатна «модернізація» М. Осінчука позитивно сприймалась галицькими священниками та церковними громадами, про що свідчать схвальні публікації в тогочасній україномовній пресі: «Черговим подвигом нашого мистецтва за останній рік є без сумніву стінопис церкви в Озерній, біля Тернополя... часи занепаду й убогости, які запанували у нашому

мистецтві протягом минулого віку, належать уже до безповоротної минувшини. Скарбниця старого українського сакрального мистецтва стоїть перед нами отвором і є мистці, які зуміють користати з засобів тієї скарбниці для творення сучасної мистецької сакральної культури» [92]. Кожна праця художника була значимою подією для церковної громади та запрошених священнослужителів. Так, під час святкування 50-ліття читальні у селі Маклашів 1932 р. владика Іван Бучко у супроводі 20-ти священників Яричівського і Винниківського деканатів урочисто посвятили церкву, розписану М. Осінчуком у співпраці із П. Ковжуном: «...стінопис посвяченої церкви, що як говорили святочні промовці, для сучасних і грядучих поколінь буде тривалим пам'ятником і фундаментом живучости й своєрідности нашої сакральної мистецької культури» [92].

Художники, які отримували професійну освіту коштом митрополита Андрея Шептицького та по закінченні вищих навчальних закладів поверталися на Батьківщину, отримували замовлення і фінансувалися Церквою чи парохіальними громадами. Вони добре усвідомлювали, що за їхнім мистецьким успіхом стоїть постать Шептицького – мецената, знавця образотворчості, реформатора церковної культури. «Просимо прийняти наші скромні, з глибокого серця висловлені побажання, бо отсим і ми, малярі учасливлені приєднатися до загального всенародного святкування неоціненої, виняткової історичної місії, якою Ваша Ексцеленція обдарувала свій нарід, та заразом дали приклад необмеженої любови доброти і більше, як безграничної щедрости», – писав П. Ковжун, який завдяки митрополиту здійснив подорож до Риму (1931 р.) [92]. Це дало можливість художнику вдосконалити знання у галузі монументального мистецтва.

Художник активно включився в тодішнє мистецьке життя. У своїй творчості він прагнув продовжити тисячолітню традицію візантійської ікони в Україні, яку перервали реалісти XIX сторіччя. При цьому старався уникнути повторення і копіювання старих зразків та створити нові форми іконопису, що ґрунтуються на традиційному українському народному

мистецтві. Для поглиблення знань М. Осінчук деякий час перебував у Греції, ознайомлювався там з технологією малювання темперою, подорожував по Туреччині, Італії та Франції. Завдяки набутому досвідові митець зумів створити нове, органічно свіже українське сакральне мистецтво у співпраці з П. Ковжуном. Ці два художники виконали дванадцять (за іншими даними – понад 20) церковних поліхромій, однією з перших була церква у с. Озерна, нині – Зборівського району. М. Осінчуку належить також оформлення 10 іконостасів. У 1935 р. він видав дві ікони для селянської хати: Спасителя і Божої Матері [175].

М. Осінчук виконав 4 іконописні поліхромії в США та 2 в Канаді. З плином часу, відійшовши від стінопису, митець із запалом віддався станковому мистецтву, створивши серію нових ікон, портретів та історичних композицій [175].

Митці П. Ковжун та М. Осінчук своїм творчим внеском у сакральне мистецтво доповнили та продовжили відродження українського іконопису. Вони створили поліхромію, характерною рисою якої є рівновага кольорових мас, складний орнамент, постаті трактуються площинно, стають частиною орнаменту. Вони збільшили книжну мініатюру до монументального твору, перетворили стіни церкви на коштовну сторінку манускрипта. Тобто кожна сцена, створена ними, є обрамленою орнаментом.

Однією з найбільш поширених ікон у Галичині є «Коронування Діви Марії» [274, с. 126]. Марію коронує Свята Трійця. Коронування Діви Марії, Цариці Небесної, самим Богом, згідно з доктриною Римо-Католицької Церкви, є одним з епізодів, який входить в цикл Вознесіння Богородиці, останньою подією її життя. «Ти є слава Єрусалима, честь нашого народу. Ти є Королева небес і, королева Ангелів. Твоє ім'я буде благословенно вічно». (Хорватська молитва на «Коронування Богородиці на Царицю Неба і Землі») (переклад) [28].

Може бути декілька варіантів розташування постатей на іконі:

- Ісус і Марія сидять на тронах один навпроти одного (*додаток 73*);

- Марія увінчується Ісусом (додаток 73);
- Марія знаходиться між Отцем і Сином, які разом увінчують її короною. Зверху – голуб. Марія увінчується Святою Трійцею (додаток 74, 75);
- Марія прихиляє коліна біля ніг Бога-Отця, склавши руки на груди в жесті сердечної молитви;
- над головою Марії корону тримають ангели.

Два (або більше) ангели з боків означають присутність небесних легіонів. Часто можна побачити зображення ангелів з музичними інструментами, бо Марію на небесах зустрічали урочисто. Інструменти – це символ музики небесних сфер. Іноді можна побачити зображення сфери, на яку опирається Бог-Отець. Це є символ Всесвіту. Під ногами Марії можна побачити півмісяць – це взято із віршів Іоана Богослова. А квіти служать для позначення чудесного аромату, який виник, за свідченнями очевидців, у момент Успіння. В руках Ісус може тримати книгу з рядками: «*Veni, electa mea, et ponamte in thronum meum*» (Прийди, вибрана до мого Трону) [28].

Можна відзначити, що галицькі іконописці розвинули світську тематику в західноукраїнському мистецтві XIX століття та одними з перших відобразили у своїх іконо-картинах життя українських селян. У їхніх творах приваблює мальовничість народного побуту. У цих іконах іконописці зуміли розкрити красу і багатство народної культури, підкреслити почуття гідності у простих селян, до яких з презирством і зневагою ставилися панівні класи. Вони прагнули показати, що народ є невичерпним джерелом великої життєвої і творчої сили. Їхній іконопис не був ані візантійським, ані західним, а синтетичним у межах візантійського канону. Д. Степовик вважає, що «досягнення українських іконописців є найвидатнішими серед усіх тодішніх художників східно-християнської обрядовості» [235, с. 35].

Отже, галицькі іконописці кінця XIX – початку XX століття вносили елементи сучасності в іконопис (архітектурне середовище, костюми,

предмети побуту), а іконографічне мистецтво Галичини характеризувалося такими особливостями:

- воно поєдналося з новим стилем – модерном, і в іконах з'являються зразки європейського стилю, гуманізації та філософії любові;
- на стінах храмів зображали героїв української історії, події козацьких часів і визвольних змагань, сакралізація яких відбувалася завдяки тому, що поруч із ними зображувалися постаті святих. Входячи у композицію зображення світська особа переносилася у сакральний простір та ставала його частиною;
- вперше в історії української культури у церковному мистецтві поєдналися романтизм, візантизм і українська народна традиція;
- духовне і національне синтезувалося, тому ікони набули патріотичного змісту;
- багато уваги у іконах приділялося пейзажу, який виступав важливим елементом філософського освоєння дійсності та розуміння світу;
- галицькі ікони вказували на ідеал власної держави та закликали до національного відродження галичан, були консолідуючим чинником у націєтворенні.

4.2 «Неовізантизм» в іконописі галицьких митців

Ставши однією зі спадкоємиць мистецтва культури Візантії, у сфері впливу якої перебувало чимало народів, Україна внесла свої самобутні риси в усталені норми і зразки.

Якщо попередня епоха XVIII століття несла барокові форми з церковної культури у світську, то класичний стиль мав цілком світські витоки, які поширювалися і на сферу сакрального мистецтва. Іконопис починає поєднувати історичний, міфологічний та біблійний сюжети.

Тому галицька ікона кінця XIX – початку XX століття відрізняється від візантійської. Цей період її розвитку часто називають неовізантійським.

До основних особливостей візантійського іконопису слід віднести:

- підкреслену умовність і двомірність зображення;
- зображення не скільки самого предмета, а його ідеї, зокрема ідеї преображеної плоті;
- відсутність зовнішнього джерела світла;
- символіку кольорової будови ікони;
- одночасне зображення всіх подій.

А до невізантійського:

- використання у іконописі національних мотивів: елементи української вишивки, геометричні орнаменти;
- поєднання в іконі модерних течій із старим українським мистецтвом;
- рівновага кольорових мас, складний орнамент; постаті трактуються площинно, стають частиною орнаменту;
- книжна мініатюра перетворювалася на стінах церкви у коштовну сторінку манускрипту;
- зображення «миловидних» обличч [176].

Галицькі ж іконописці робили спроби українізувати написані ними ікони через оздоблення одягу Ісуса Христа та Богородиці вишивкою або ж підкреслювали побутово-приземлене трактування образів святих євангельських сюжетів. Для авторів цих ікон чи стінописів важливим було зберегти якраз внутрішню сутність іконопису, тактовно поєднавши ці ознаки зі стилістикою тогочасного європейського мистецтва і відійшовши від візантійської традиції. У використанні технічних і технологічних способів вони орієнтувалися на власний художній досвід, а у своїй творчості керувалися лише розумінням богословської програми художнього оформлення храму, що ґрунтувався на Літургії, Святому Письмі, описах життя святих, часто доповнених апокрифічними сюжетами і пастирськими церковними проповідями.

Тому галицький іконопис такий багатий на композиційне розмаїття класичних сюжетів та на відмінні від візантійських іконографічні рішення, які завжди розкривали особливості українського богослов'я та відповідали

актуальним суспільним запитам. Найбільше це виявилось у творчості неовізантистів.

«Неовізантизм» – це напрям у іконописі Галичини початку ХХ століття, в основі якого лежали конструктивні особливості візантійського та давньоруського живопису.

Найяскравішим представником «неовізантизму» в іконописі початку ХХ століття був М. Бойчук (1882-1937). У цей час сформувалася його концепція неовізантизму: «Мистецтво шукає собі ґрунт у того народу, де воно розвивається; але як тільки твір мистецтва виростає, воно робиться інтернаціональним... Мистецтво не зупиняється де-небудь і на чому-небудь. Воно йде, рухається, проходить всі народи і тільки в кожному своєрідно проявляється... Ми будемо будувати міста, розписувати будови – ми повинні створювати велике мистецтво. (Ми – в розумінні як всіх тих, хто разом з нами думає і розуміє, так і хто буде продовжувати традиції – це наш творчий шлях). Митець сучасності буде справжнім майстром і творцем великого майбутнього тоді, коли він з позачасовим (завжди сущим) світовим мистецтвом зіллється не поверхневим літературним знайомством (ознайомленням), а практичним проникненням і всебічним вивченням творчості художніх культур» [205].

Творчість М. Бойчука була природною та послідовною. Митець вбирав у себе різні надбання не через наслідування когось, а через власний діалог з культурою минулого й сучасного, через філософське ставлення до оточуючого світу і самодостатність свого внутрішнього духовного життя. Шлях М. Бойчука у мистецтві розпочинається від писання ікон та опанування першими мистецькими навичками під керівництвом Ю. Панкевича у Львові. У ХХ столітті в Галичині за підтримки митрополита Андрея Шептицького отримав розвиток неовізантинізм – та «доріжка», «на яку в своєму часі зважився стати Ю. Панькевич, а продовжив М. Сосенко» [160].

М. Бойчуку теж належать ікони національного змісту, і серед них найцікавіша ікона-картина «Дерево життя» (додаток 76), виконана у соковитих, насичених народних барвах. Насичена, соковито-тілесна, плодюча земля, густо-блакитне небо, а між небом і землею – дерево як центр світу. Слід додатково звернути увагу на землю – це горбиста рівнина, помережана ярами. Там, де на поверхню виступає соковито-жовтий супісок, він утворює влучний контраст із густо-блакитним небом. Проте супісок, слід зауважити, є досить непридатним ґрунтом для землеробства – пісним, бідним на вологу. Він більш придатний для вирощування дерев. Це яблуня з плодами – християнський символ, який апелює до моменту гріхопадіння Адама і Єви. Річка, яка тече «під» деревом, символізує потічок живої води [120, с. 77]. Отже, перший рівень іконо-картини – символічний, що відсилає нас до християнської традиції. Такий символізм характерний для народного мистецтва загалом.

За принципом симетрії, дерево розташоване посередині іконо-картини і за способом зображення нагадує скоріше умовно-стилізоване зображення в народному стилі, аніж дерево, зображене в стилі реалістичному. Під яблунею, в найкращих традиціях народного жанру, зібралися дві жінки і рвуть плоди, яких так рясно на дереві. Ці жіночі постаті теж розташовані за принципом симетрії – одна з правого, а друга – з лівого боку від дерева.

Тут уже помітна диференціація цілком у народно-пісенному дусі. Та жінка, яку автор зобразив із правого боку від глядача, має значні статки, що видно з її одягу та з манери триматися. Жінка ж, яка стоїть з лівого боку, убога. Проте обидві однаково (може, навіть порівну) набрали собі життєдайних і смачних плодів. Цим автор неначе хоче сказати: яблука як дари природи потрібні всім і Бог дав ці плоди для всіх – і для багатих, і для бідних.

Що ж до жінки, яка стоїть зліва, то її одяг відзначається скромністю й охайністю, без надлишку. Вона змальована боса, без чобіт, у простій сорочці з грубого полотна. На її голові – один очіпок, зав'язаний назад, на шиї – три

рядки дрібного намисто. Намисто у ХІХ столітті, особливо коралове, носили й багаті жінки, й убогі, оскільки вважалося, що воно захищає від хвороб і «пристріту», тобто має цілющі властивості. Спідниця жінки з дешевої тканини. Вона має просту чорну суконну запаска. Її пояс теж не дуже широкий. Жінка не має кошика, бо набрала яблук у полотняний фартух.

Загальне враження від цієї жіночої постаті двояке. По-перше, глядача вражають її нестатки, її скромна одежа. По-друге, у символічному плані, боса і в білій сорочці її постать є прообразом людської душі – світлої й не прив'язаної до матеріального світу. Рука, піднята вгору, яка зриває плід, посилює це враження [120, с. 78].

У плані матеріальних статків друга жіноча постать утворює контраст із першою. Вона взута у добрі черевики, спідниця її з дорожчої тканини, запаска обгортає цілий стан, поверх неї – гарний незім'ятий фартух. Жінка не має потреби тримати в ньому зірвані яблука, бо принесла для цього великого кошика. Сорочка на ній із тонкого полотна, поверх неї – довгопола безрукавка, багате намисто. Голова поверх очіпка пов'язана хусткою.

Глядач відразу оцінює її матеріальні статки. У символічному плані взута в черевики і захищена в керсетку постать прочитується як матеріальне, як «тіло», яке не звертає уваги на духовність. Враження посилюється ще й тим, що руки жінки складені над корзиною в захисному жесті («щоб ніхто не вкрав»). Так можна затуляти корзину із золотом. Її постать і нахил голови, погляд спідлоба виражають певну агресію до убогої жінки, в той час як та цілком захоплена процесом зривання яблук [177].

Отже, ікона створена цілком у народному стилі, що проявляється у:

- зображенні автором народних типів;
- насиченості полотна різними барвами;
- симетричності розташування змальованих об'єктів;
- способі зображення реальних об'єктів (радіше умовному, ніж реалістичному).

Художник демонструє високу майстерність – ненав'язливо подає і вводить композицію у вигляді ґрунту, на якому росте дерево, й застосовує повітряну перспективу – небо до центру іконо-картини світліше, а по краях зображено темнішим кольором. Крім того, повітряна перспектива проступає у змалюванні яристої землі: дальші пагорби змальовані світлішим кольором.

Ікони неовізантистів вражають внутрішньою єдністю та синкретизмом. У них характерним є поєднання народного мистецтва та салонної техніки, що стало безумовним новаторством в українському живописі. Характерною особливістю цієї школи є використання східних православних та ренесансних іконописних традицій. Святі, зображені на них, мають світлі й добрі обличчя, виражену індивідуальність, їх пози динамічні, вони вдягнуті в одяг з елементами сучасної моди, ікони барвисті, у них присутній золотавий фон [190, с. 96].

М. Бойчук в іконі бачив те, що було необхідним для народження нового напрямку в мистецтві, нової пластичної форми. Деякі ж зверталися до ікони заради відчуття опори у духовних пошуках. Так, для К. Малевича особливо цінним був ритуально-магічний вплив ікони. Він бере від неї найсильніші за психологічним впливом форми – квадрат, хрест, коло. Художник знаходить в іконі можливість крайньої геометризації форм людської фігури, обличчя, що дає змогу абстрагувати людину від світу «м'яса та кістки» та ввести її в космічний простір як самоцінну духовну сутність [82, с. 17].

Ікона стверджувала боговтіленість у плоті, значимість тілесного світу на протигагу крайній абстракції ідей і нових форм у мистецтві. Художники об'єднання «Круг» також використовували пластичні засоби іконописців, застосовуючи їх для зображення сучасних сюжетів. В Україні органічну суміш цих різних за інтенціями і часовими рамками явищ представила мистецька діяльність М. Бойчука.

Сам хід мистецьких студій М. Бойчука виявився дуже подібним до студій М. Сосенка. Останній, навчаючись у Краківській Академії мистецтв,

побував у Мюнхені й Парижі, ознайомився з музеями й галереями Європи, а коли дебютував на виставці у Львові 1905 р., то виступив як майстер неовізантійського напрямку модерну. Як визначили згодом мистецтвознавці, «Сосенко, признавши французам їхню велику культуру в малярстві, вирішив черпати натхнення в українських джерелах – створив свій власний стиль, який виходив від старої української ікони. В Україні схрещуються впливи Заходу і Сходу, і це іконописне малярство не було ні чисто візантійське, ні західне. Українці витворили свою власну школу в іконописі, і М. Сосенко хотів даліше розвивати цю українську самобутність, малюючи галицькі церкви» [46, с. 3].

М. Бойчук сформулював пояснення свого інтересу до Візантії таким чином: «Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура переплелася з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми» [205]. Спонукою зацікавлення художника релігійним мистецтвом слугував пошук нових вимірів світовідчуття, а на естетичному рівні – пошук бажаного тотального мистецького твору.

Говорячи про традиції своєї землі, М. Бойчук зазначав: «Маємо там, в Тербовельщині, наче й досі князівську культуру, передєвропейську, на чисто національному українському ґрунті. Обряди відіграють найбільшу ціну в селянському житті: коляди, веснянки, щедрівки тощо. Я зріс на цих впливах, кохаючись у співах. Найбільш з цього запозичив я духовних скарбів» [204]. Для М. Бойчука особливо знайомими і близькими були народні образи. До найхарактерніших формальних прикмет, що властиві творам «простонародного письма», належить передусім монументальність композиційно-образного вирішення. Тут відверто проступає максимальне спрощення іконографічної схеми з експресивними диспропорціями в зображенні постатей.

Звернення М. Бойчука до народної ікони відрізняє його творчість від М. Сосенка, для якого важливою була традиція високопрофесійного

мистецтва. М. Сосенко розписав фресками стіни та зробив іконостаси у багатьох церквах Галичини: у Пужниках біля Товмача, Підберізцях коло Львова, Печеніжині, Славському, Золочеві, Більчі Золотому та інших. М. Бойчук же у дусі «неовізантинізму» створив невеликі за розміром роботи, які не були визнані іконами.

У 1909-1910 рр. М. Бойчук змушений був емігрувати до Парижа, бо творчість галицьких митців заборонялася. На той час він був центром українського культурного життя. До паризького періоду творчості відносяться дві роботи зі збірки А. Вирсти: «Відпочинок» та «Пастушка», які й можуть дати уявлення про неовізантизм М. Бойчука. На першій з них – «Відпочинок» – представлено молоду жінку, яка схилилася на стіл. Босонога героїня одягнена у довге плаття, що уподібнене хітону на іконах, її голову огортає хустина. Стіл і стілець відтворені у зворотній перспективі, підлога сприймається як позем. На перспективно замкненому, глухому тлі, обабіч столу, симетрично зображено високі вазони. Художник утворює подвійний код сприйняття: безумовно апелюючи до іконопису, він водночас прив'язує сюжет до буденної людської реальності. Адже у побудованому за законами іконопису і через те «сакралізованому» просторі несподівано, порушуючи правила «високого тону», з'являється зображення собаки під столом, де звір, здається, напружено прислуховується, охороняючи господиню. Зображена подія не має якогось адресування до священних сюжетів. Сон, відпочинок є головним, але рух постаті сповнений протилежних інтенцій: ноги начебто перебувають у ході, зафіксованій за законами «єгипетського канону», тіло «відривається» від стільця, піднімаючись і «пригортаючись» до столу. Обличчя жінки обернене на глядача [205].

«Відпочинок» викликає чимало асоціацій і за своїм мотивом, і за формами. Поле зображення автор зводить до шестикутної площини, яка є подібною до традиційної форми вікна в українській народній архітектурі і яка буде використана в новій архітектурі так званого «українського стилю», започаткованого Василем Кричевським. Але М. Бойчук витягує цю форму по

горизонталі й уподібнює її до форми трунного портрета. Самою формою художник спонукає глядача замислитися – чи смерть є очікуваним відпочинком від людських земних клопотань, чи, навпаки, із позаземного життя можна ностальгійно спостерігати, як через віконце, затишок тілесного існування.

У роботі «Відпочинок» художник використовує мотиви народного мистецтва: високі вазони, що символізують «Дерево життя», питомо декоративні акценти в оформленні рами навколо зображення.

У другій відомій роботі паризького часу «Пастушка» мотиви народного мистецтва взагалі домінують над «неовізантизмом». Тут від центральної постаті дівчини, яка стоїть на пагорбі, у зображенні симетрично розгортається «цілий світ»: гуси, горби, пучечки трав, і здається, що саме сонце на небі наче рухається коло неї. Пластично художник підпорядковує ритм сонячного кола і ритми обрисів. Але разом з тим у іконо-картинах М. Бойчук шукає спосіб передати саме єство людини, її наповненість світлом, чимось невидимим. Йому достатньо лише окреслити форми обличчя або постаті, щоб дати відчуття справжньої природи. Він міг би посилатися в цьому баченні на християнську традицію, яка проявилася через роздуми Г. Сковороди: «Внутрішній», «вищий», божественний невидимий світ є міцніше, кріпше, постійніше, аніж змінний, непостійний видимий світ, є його суттю, єством та основою» [41, с. 85].

Ікони М. Бойчука демонструють рух ідеї, перші імпульси прояву духовної енергії. Адже ікона – це шлях, це не остаточність, а можливість бути в русі. Хоча інколи майстер, здається, повертається до малюнка однією лінією тоді, коли задумана композиція вже є втіленою у фарбах. Так сталося, якщо вірити датуванню, з роботою «Під яблунею». Композиція була написана темперою на золотому тлі у 1912-1913 рр., а 1914 р. датований олівцем малюнок «Біля яблуні». Останній твір сприймається як очищення образу від плоті, як вияв самої думки.

Очевидне тяжіння М. Бойчука до легкого малюнка не заступало його

вміння цінувати матерію, тілесність. Майстер надавав особливої ваги самому процесу творення, самій фарбі, її «плоті», тобто матеріалізації свого задуму. Він власноруч виготовляв фарби у Парижі з природних матеріалів. А пізніше в Українській Академії мистецтв навчав своїх учнів дотримуватися особливого способу життя, аби зберігати дух у чистоті і щоб саме тіло допомагало у творчій роботі.

Сповідуючи давні національні традиції, М. Бойчук пропускає візантизм через призму традицій народного іконопису, через сакральне язичницьке сприйняття природи, через символіку народного мистецтва й, врешті, через сучасний культ умовності образотворчої сакральної мови, лінії, ритму. Глибоке розуміння майстром найновіших мистецьких течій допомогло йому стати на власний шлях. Він добре розумів, що перед тим, як конструктивно використовувати властивості матеріалу, треба досконало вивчити саму техніку, своєрідні його особливості, сповна збагнути специфічні закони мови мистецтва.

Найбільш неовізантійською у творчості М. Бойчука видалася його темперна робота «Під яблунею» 1912-1914 рр. (додаток 76). Постаті жінки та хлопчика розміщено тут «геральдично», симетрично від центральної вісі композиції – стовбура яблуні. Їхні ноги ритмуються зі стовбуром дерева та його корінням, а обличчя й руки прочитуються на тлі пишної крони, де листя розгортаються, як квіти. Людина постає тотожною дереву, укоріненою в землю. Вона розкриває свої сили в небі. Тут прадавні язичницькі вірування набувають нової сили у християнській вірі про духовне сходження.

У композиції подано симетричне (відносно горизонтального центру) розташування землі – неба, крони – стовбура. Людина гармонійно відчуває себе в цьому світі, світі без протиріч. У роботі середньовічний плетений орнамент, який веде свої витoki від тератологічної язичницької плетінки, символізує поєднання всього суцього, спадкоємність, замикає зображення в самодостатній, непорушній світ [177].

М. Бойчуку притаманний погляд на природу як на одухотворену

матерію. У його творах відчутною є мрія про світ, де перемагає ідеальне, де панують гармонія й краса, що набули виміру життєвої норми. Його релігійність здається нам дуже близькою до того відчуття, яке було сформульоване Т. Шевченком: «Дякую Тобі, Боже, що наділив Ти мене почуттям людини, яка любить і бачить прекрасне, досконале у Твоєму нерукотворному нескінченному творінні. Якби краса у всіх своїх образах хоча б на половину людства мала свій благодатний вплив, тоді б ми швидко наближалися до досконалості й нарешті олицетворили б собою божественну заповідь нашого божественного Вчителя» [70]. М. Бойчук прагне поставити людину перед Богом і водночас залишити її з красою природи. Людина розвиває свої здібності через гармонію з природою. Але вона не стільки споглядає, скільки живе в оточуючому світі, в одних ритмах з ним через посередництво своєї праці, через дієву любов-взаємодію.

Програмою у творчості майстра, окрім роботи «Під яблунею», є його робота «Орач» (1910-1914 рр.). Земля у цій роботі грає барвами. Свіжозорана або недоторкана, земля розгортається перед поглядом соковитими ділянками бузкового, світло-зеленого, блакитного, вохристого, лазурового, жовтого кольорів. Уздовж борозни по горизонталі рухаються брунатно-червоний кінь і орач у білому одязі й «сонячному» брилі. Вранішня блакить неба й тоненьке дерево осіняють цей світ, сповнений вічними, величними і такими звично-спокійними ритмами взаємодії людини й природи.

У цій роботі майстер заміняє золото іконо-картини на блакить неба. Тут немає сакральної еманції божественного світла, але є ідеал. Тут є відчуття вічності. Природа мінлива, але все в ній повторюється нескінченно. Занурюючи людину в природу, Бойчук повертає її в нескінченне й стале, повертає людське життя в біокосмічні ритми. У повсякденній праці виявляється сакральне значення [70, с. 289].

Ідеї М. Бойчука не були новими, радше традиційними в українській культурі. І Г. Сковорода вірив у те, що «через працю, що для кожної людини є «природна», досягає людина досконалості та щастя» [41, с. 132], а

М. Гоголь стверджував: «Людина виправляється та удосконалюється лише при ділі... Ставши при ділі, людина стоїть на землі. Тільки на землі можна сіяти зерна» [92].

На початку ХХ століття бурхливий наступ цивілізації спричинив посилення антиурбаністичних тенденцій, обернув погляди художників до природи. У архітектурі, декоративному мистецтві, у живописі найулюбленішими стають рослинні мотиви, форми, що вторують природним. М. Бойчук не сприймав світ природи як самодостатній. Він розглядав його через культуру, через канони мистецтва, через творчу працю людини на землі.

Християнські ідеї у світогляді М. Бойчука реалізовувались у його прагненні до колективної творчості. В той час, коли в європейській культурі зростало тяжіння до особистісного самоствердження художника, до втілення в мистецтві індивідуального, неповторного світосприйняття, коли наприкінці ХІХ – початку ХХ століть набували поширення ідеї Ф. Ніцше про надлюдину, М. Бойчук запропонував повернутися до середньовічної анонімної колективної співтворчості. Його надихала мрія про всенародне мистецтво. Він вірив, що воно найближчим часом стане необхідним, і тоді «збиратимуть здібних хлопців і дівчат та відкриють в Україні власну Академію-Робітню. Прикрашатимуть будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури. Виконуватимуть образи, фрески, мозаїку. Вирізуватимуть у дереві і різьбитимуть у камені. Ліпитимуть горшки, вази і друге з глини. Подуватимуть золотом. Робитимуть усякі тканини дорогоцінні, килими, вишиванки, гаптування» [92].

Але мрія художника збулася в зовсім інший спосіб, ніж той, що уявляв він у передреволюційні 1910-ті роки. Замість храмів йому та його учням надали стіни Луцьких казарм у Києві (1919 р.), Всеукраїнського селянського санаторію на Хаджибеєвському лимані в Одесі (1928 р.) та фойє Харківського Червонозаводського театру (1935 р.). Замість ідеї Бога безальтернативно запропонували ідею соціалістичного будівництва [92].

Але, попри всю трагічність долі «бойчукістів» і самого «бойчукізму», значення творчості М. Бойчука в українській культурі залишається дуже вагомим. У творах 1910-х років і в навчальній майстерні в Українській Академії мистецтв йому вдалося втілити якусь ідеальну модель національних уявлень про гармонійне життя людини на землі. У зверненні до ікони, до примітиву, до сакралізації життєвого процесу для М. Бойчука цінним було відчуття позачасовості буття. Накладаючи давні архетипи на зображення подій сучасного життя, художник спрямовує глядача від профанної історії до міфічного часу, актуалізує повернення до першоджерел. Світ його композицій сповнений символами, у ньому пульсують ритми ритуалу [137, с. 193]. Ікона є сприятливим фактором, під впливом якої люди виявляють у своїй поведінці універсальні моделі сприйняття, мислення і дії у відповідь на який-небудь об'єкт або подію. Наприклад, у сприйнятті людиною божества на іконі проявляються такі архетипові атрибути, як образ і подоба Бога, милість, милосердя, спокійність. Німб на іконах є також елементом архетипу. К. Юнг вважав, що релігія є великою силою, що сприяє прагненню людини до цілісності і повноти. У той же час, гармонізація всіх частин душі – складний процес, який приводить до святості, ознакою цього є німб. Більш того, архетип «себе», самості не проявляється до того часу, поки не відбудеться об'єднання та гармонізація всіх аспектів душі, свідомих і несвідомих. Тому досягнення зрілого «Я» вимагає постійності, наполегливості, великого життєвого досвіду, аскетизму. Погляди неовізантистів спрямовані не у майбутнє, а в минуле, точніше – у позачасове. Їхню позицію можна визначити як позаісторичну. Життя людини у творах обумовлюється повторенням архетипичних дій, воно проходить у «постійному сучасному». Про подібне світовідчуття писав Мірча Еліаде: «В якомусь сенсі можна навіть сказати, що у світі не відбувається нічого нового, бо все є лише повторенням тих самих первинних архетипів; це повторення, актуалізуючи міфічний момент, в якому була явлена архетипічна дія, нескінченно утримує світ в одному й тому ж передсвітанковому стані

початків» [61, с. 92]. Будь-який святий вказує на Бога, а не на себе самого. Він повторює архетипове життя і цим життям вказує на Бога, начебто вертаючи певні події священної історії. Його життя вкладається у той чи інший архетип священства.

Галицькі ікони містили у своєму символічному змісті важливі ціннісні елементи самоідентифікації галичанина, який дивлячись на святе зображення ікони, усвідомлював важливість власного життя, наповнював його ціннісними пріоритетами. Ікона має величезний духовний вплив на віруючого, що молиться. Людина пізнає себе, як образ і подобу Божу, залишає світські думки, позбувається страху, отримує душевний спокій та умиротворення через Божу благодать.

Таким чином, із зазначеного вище слідує, що уже в досліджуваний період людина переосмислювала та давала оцінку таким важливим філософсько-релігійознавчим категоріям, як аксіологія, онтологія, етика, мораль та естетика.

Тяжіння до архаїки зближувало М. Бойчука з авангардистами. Але ніколи майстер не ставився до минулої культури як до «*tabula rasa*». Він не прагнув створити щось цілком нове, до того не існуюче. Якщо К. Малевич шукав у супрематичному живописі вихід за «кільце горизонту», «за межі земного тяжіння», «за нуль форм», то для М. Бойчука видима оку повсякденність мала високу цінність, перетворювалася на ікону. У своєму «неовізантизмі» Бойчук фактично стверджував, що «дійсність – це ікона» [177], як то було визначено ще Майстером Екхартом.

Ідеали Бойчука були близькі російським авангардистам у сповіданні мистецтва як нової релігії, як основи життєбудування. Вони сходилися в дуже серйозному ставленні до засобів художнього ремесла, до процесу мистецького творення. Але авангардисти рухалися через засвоєння традиції до радикального розриву з нею. Для М. Бойчука ж беззастережно важливим було продовження самого духу традиції. Він був упевнений у тому, що проповідував своїм учням: «Художник сучасності буде дійсним майстром і

творцем Великого Майбутнього тоді, коли він зільється з позачасовим (завжди існуючим) світовим мистецтвом» [177].

Таке ставлення до мистецтва як до матеріалізованого духовного надбання людства, вміння аналітично працювати з пам'ятками різних культурних традицій, доповнювати ці знання вивченням природи, будувати на цих підвалинах образ сучасного життя – стали тими ідеями, на яких тримається відчуття мистецької праці як особливого дійства, що сакралізує образ плінного життя й самий життєвий процес.

У творчій позиції М. Бойчука не було чогось показного, штучного. Він жив мистецтвом, плекав ідеали, знаходив споріднені образи в мистецтві різних віків, спирався на народне світосприйняття, пропущене через досвід професійної культури. Тому його вподобання та ідеї знаходили продовження в українському мистецтві наступного часу і поза його безпосереднім впливом. Як підтвердження повної органічності поглядів М. Бойчука, звучать слова Г. Якутовича про народні картинки у статті 1962 р.: «Тут кожний твір узагальнений із самого початку. Кожний з них несе в собі не зображення часткового, випадкового, а відстоєне, сконцентроване поняття, узагальнений, чітко виліплений образ. Тут із самого початку є синтез, а він, природно, веде до монументальності» [177].

М. Бойчук пов'язав народну картину з іконою, поставив їх на фундамент міцної культурної традиції. Ідеї оновленого християнства, колективної творчості, художницької комуні скеровувалися вірою у пробудження духовної культурної пам'яті, в уподібнення творцям минулого. Художник шукав ідеальні, зразкові моделі життєтворчості. Тому й у маленьких його роботах відчуваються величні ритми Храму.

Основою творчого методу М. Бойчука був синтетизм. Майбутнє українського мистецтва він пов'язував із розвитком усіх видів художньої творчості. Єдиний стиль, що базувався на своїх національних витоках, досягненнях світової художньої спадщини й найновішого європейського мистецтва, повинен був об'єднати українську архітектуру і мистецтво.

Загалом для творів «школи М. Бойчука» та неовізантизму характерними є:

- духовний зміст образу;
- символізм і розкриття тем, сюжетів і образів;
- мотиви, які в синтезованій формі розкривають специфіку життя народу, його характер і духовні якості;
- християнська народна традиція.

М. Бойчук намагався переосмислити внутрішню суть біблійних образів і розповісти про них мовою художника-іконописця ХХ століття, застосувати свій творчий метод, який би об'єднував візантійські традиції з новішими пошуками засобів художнього вираження.

Висновки до 4-го розділу

З вище зазначеного можемо зробити такі висновки:

- українські митці внесли свої риси в усталені іконописні норми і зразки, разом із тим сприяли розширенню світогляду віруючої людини;
- ікони «неовізантистів» характеризуються як синкретизовані, що поєднують давні візантійські зразки з українською традицією;
- ікони писалися на основі українських традицій, що були перейняті з дохристиянських часів. Колядки, щедрівки, гаївки ставали матеріалом для їх написання;
- М. Бойчук відіграв вирішальну роль у створенні нового напрямку в українському мистецтві ХХ століття, яким став «неовізантизм», що був не тільки новою стильовою програмою, а й цілісною, теоретично обгрунтованою концепцією розвитку українського сакрального мистецтва, що, спираючись на уроки модерну, передбачала піднесення різних форм мистецької діяльності у їхньому синтезі, відкидаючи академічний розподіл мистецтва на «вищі» і «нижчі» форми;
- за нових соціально-історичних умов «неовізантизм» М. Бойчука пройшов певну еволюцію, знайшовши продовження у новоствореній ним школі «українських монументалістів» (бойчукістів);
- орієнтація на візантійські художні принципи, фрески італійського Проторенесансу, національний образотворчий фольклор, їх відбір та синтез у поєднанні з найновішими можливостями художньої мови, якими збагатилося тогочасне європейське сакральне мистецтво, стали основою неповторного стилю М. Бойчука;
- галицькі іконописці кінця ХІХ – початку ХХ століть поєднали у церковному іконописі різні течії (романтизм, модернізм, візантизм і українську традицію);
- іконо-картина виконувала функцію світської ікони.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні на основі системного та структурно-аналітичного підходу проаналізовано основні засади галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть і зроблено такі узагальнюючі висновки:

1. Посилений інтерес до галицької ікони зумовлений важливістю та значенням ікон не лише в літургійному, а й суспільно-культурному житті. Ікона, як духовний феномен, зосереджує на собі увагу науковців різних напрямів. Дослідники розглядають поняття «образ» у різних аспектах, тому в українській іконології можна виділити декілька основних – мистецтвознавчий, богословський, філософський, релігієзнавчий.

Водночас фундаментальні методологічні підходи, а також принципи наукового пізнання, обрання й застосування яких уможливило всебічне виконання дослідницьких завдань, дозволило побудувати власний понятійно-концептуальний інструментарій дисертаційної роботи. Сучасний методологічний плюралізм дав можливість здійснити всебічне дослідження та провести комплексний системний аналіз філософсько-релігійних особливостей галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть.

2. Українська іконографія пройшла тривалий шлях розвитку, пережила моменти піднесення, переслідувань та занепаду. Та попри все вона розвинулася, сформувала свою стилістику, канони, засади, на яких ґрунтується ікономалярство. Найбільшого злету український іконопис досягнув наприкінці XVII – початку XX століть. Цей час називають «золотим віком іконопису». Незважаючи на перешкоди, галицький іконопис зумів виробити свій оригінальний національний стиль і канон, поєднавши і синтезувавши світське та духовне.

3. Релігійна символіка, характерна для християнства, має сукупність символів, за допомогою яких виражаються різні абстрактні поняття і вчення. Вона може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображувальних знаків, останні мають ритуальний характер і слугують еквівалентно заміником

святого тексту. Упродовж своєї історії людство виробило достатню кількість засобів зображення та фіксації набутого культурного та релігійного досвіду.

4. У системі ознак галицької ікони доцільно виділяти такі:
 а) з'являється новий вид сакрального мистецтва – іконо-картина; б) у галицьких іконах зросла роль доквілля та інтер'єру; в) лики святих на іконах нагадують обличчя простих людей, а Христос і Богородиця набувають рис, які виражали типаж українців; г) у Галичині ікона розвивалася в тісному зв'язку з життям народу; д) галицькі ікони прикрашені українським орнаментом, а святи – зодягнуті в одяг, притаманний для сільського населення Галичини кінця XIX – початку XX століть; е) українське ікономалярство внесло свої самобутні риси в усталені візантійські норми і канонічні зразки; є) галицькі іконописці намагалися надати іконі загально-суспільного значення; ж) ікона наприкінці XIX – початку XX століть із християнської святині перетворилася на декор і втратила свою функцію сакралізації.

5. Уся складність розкриття співвідношення профанного і сакрального в галицькій іконі полягає передовсім у тому, що, починаючи з кінця XVIII століття, канонічну ікону почали витісняти ікони так званого «академічного» стилю – по суті, картини на релігійні теми.

6. Зображення на галицьких іконах втілюють архетипи «аніми» (образи Ісуса Христа та Богородиці), «Великої Матері» (матері-берегині, Оранти, Покрови) «тіні», під яким розуміємо подолання зла (святий Юрій Змієборець, Архістратиг Михаїл), а також «Світового дерева».

7. Характерними особливостями, притаманними іконографічному мистецтву Галичини, стало поєднання з новим стилем – модерном. У місцевих іконах з'являються зразки європейського стилю, а на стінах храмів почали зображати героїв української історії, події козацьких часів і визвольних змагань. Уперше в історії української культури та церковному мистецтві поєдналися романтизм, візантизм і українська народна традиція; духовне і національне синтезувалося, тому ікони набули патріотичного

змісту; багато уваги в іконах приділялося пейзажу; галицькі ікони підкреслювали ідеал власної держави і національної гідності, закликали до національного духовного відродження галичан; такі ікони виконували не лише консолідуючу функцію, але й були чинником у націєтворчому релігійно-просвітницькому процесі.

8. Розгляд ідейних засад «неовізантійського» іконопису дозволив виділити низку основних положень щодо неовізантизму в іконописі галицьких митців, а саме: 1) українські митці внесли свої риси в усталені іконописні норми і зразки; 2) ікони неовізантистів характеризуються як синкретизовані, що поєднують давні візантійські зразки з українською традицією; 3) ікони писалися на національній, духовно-культурній основі, що також була перейнята з дохристиянських часів, а матеріалом для їх написання послужили колядки, щедрівки і гаївки, що виявлялося у національній самоідентифікації галичан.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДЖЕРЕЛА

1. Александрийский К. О святой и неразделенной Троице. [Електронний ресурс] К. Александрийский – Режим доступу : [http:// azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/books/11014/](http://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/books/11014/)
2. Алексеев С. Зримая истина. Книга о православной иконе для вузов и школы / С. Алексеев. – СПб.: Ладан, Троицкая школа, 2006. – 326 с.
3. Алексеев С. Зримая истина. [Електронний ресурс] / С. Алексеев – Режим доступу до статті : http://vk.com/doc-2050-77-59_24-61-49-603?dl=-c49513822ad4802884.
4. Ареопагит Дионисий О Божественных именах. О священноначалии. Мистическое богословие / Д. Ареопагит. – Санкт-Петербург, 1994. – 462 с.
5. Батьківські ікони // Батьківщина. – Львів. –1888. – № 11. – С. 7.
6. Благословляючи іконою // Батьківщина. – Львів.–1891. – № 22. – С. 3.
7. Бойчук М. Листи до митрополита А. Шептицького / М. Бойчук // Образотворче мистецтво. – 1990. - № 6. – С. 18-23.
8. Гах І. Аудіозаписи. Монументальне мистецтво Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть [Електронний ресурс] / І. Гах – Режим доступу : <http://www.rr.lviv.ua/podcasts/iryna-hah-monumentalne-mystetstvo-halychyny-rochatku-xx-stolittya/>
9. Гах І. Сторінки історії галицького церковного стінопису першої половини ХХ століть до 130-річчя з дня народження М. Сосенка та 120-річчя з дня народження Ю. Буцманюка / І. Гах // Українське мистецтво Львова 1919-1939. – Львів : Галицька брама, 2000. – № 1-3. – С. 121-125.
10. Державні ікони // Душпастир. – Львів, 1891. – С. 3.
11. Доля наших малярів // Діло. – Львів.–1896. – № 54. – С.3.
12. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом [в редакции: Порфирия Успенского] [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/erminija>.

13. Жмудин Д. Церкви в українському стилі / Д. Жмудин // Діло. – Львів. – 1909. – № 249. – С. 3.
14. Землі галицької мистецтво // Зоря. – Львів. – 1891. – № 240. – С. 2.
15. Зенон (Теодор). Бесіди іконописця / архимандрит Зенон – СПб. : Вівлюполіє, 2003. – 143 с.
16. Іуліанія (Соколова) Праця іконописця / монахиня Іуліанія (Соколова). – Бровари : ЗАО Броварська типографія, 2005. – 158 с.
17. Карелин Р. О языке православной иконы / архимандрит Р. Карелин // Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – 399 с.
18. Карташев А. В. Вселенские Соборы / А. В. Карташев. – М., 1994. – 446 с.
19. Квинт Септимий Флорент Тертуллиан О Крещении (De Baptismo) [Електронний ресурс] / Квинт Септимий Флорент Тертуллиан. – Режим доступу : <http://www.litmir.me/br/?b=102124>.
20. Книга Правил Святих Апостолів, Вселенських і Помісних Соборів, і Святих Отців. – Київ, 2008. – 366 с.
21. Книга Правил. – Свято-Троїцька Сергієва Лавра, 1992. – С. 67-118.
22. Конституція про святу літургію «Священний собор» // Документи Другого Ватиканського Собору. Конституції, декрети, декларації. – Львів, 1996. – С. 9-61.
23. ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України, відділ рукописів. – Фонд № 3. – Спр. № 1413. – Арк. 3.
24. ЛНБ ім. Стефаніка НАН України, відділ рукописів. – Фонд 167. Оп. 11. – Папка 77. – Од. зб. 244 а. – Арк. 4.
25. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV – XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею : альбом / Віктор Мельник. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2007. – 224 с.
26. Митрополит Андрей Шептицький. Послання «Про музейні вартості церковних річей» / А. Шептицький – [Електронний ресурс] – Режим доступу

:<http://www.rr.lviv.ua/podcasts/andrej-sheptytskyj-pro-muzejni-vartosti-tserkovnyh-richej/>

27. «Мойсея» образ...// Діло. – Львів, 1887. – № 134 – С. 3.

28. Молитви до Пресвятої Богородиці. [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://medjugorje.narod.ru/Molitva.htm>

29. Панькевич Ю. О що ж властиво ходить / Ю. Панькевич // Діло. – Львів, 1898 – № 286. – С. 2.

30. Повідомлення : Юліан Панькевич // Діло. – Львів.–1892. – № 60. – С. 2.

31. Платон Держава / Платон Шептицький – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://litorus.org.ua/plato/plat.htm>

32. Посацька Д. М. Каталог втрачених творів Національного музею у Львові ім. Андрія Шептицького (1940-1941) / Д. М. Посацька. – Київ-Львів, 2008. – 52 с.

33. Преподобний Іоан Дамаскин. Точний виклад православної віри. [Електронний ресурс] / І. Дамаскин – Режим доступу : <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vyklad-pravoslavnoji-viry/>

34. Путешествие Антиохийского патриарха Макария, описаное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://rushist.com/index.php/ilovajskij-5/1470-ukraina-xvii-veka-pravlu-aleppskomu>

35. Свенціцька В. Українське народне малярство XII–XX століть. Альбом. / В. Свенціцька, П. Откович. – Київ, 1991. – 304 с.

36. Свенціцька В. Світ очима народних митців : Українське народне малярство XVIII – XX ст. / В. Свенціцька, В. Откович. – К., – 1991. – 345 с.

37. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV – XX століть / Іларіон Свенціцький. – Львів : Видання національного музею у Львові: друкарня «Наук. думка», 1928. – 100 с.

38. Свенціцький І. Шлях розвитку українського мистецтва в Галичині / Іларіон Свенціцький // Наші дні. – Львів, 1941. – № 3. – С. 3.
39. Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII – XX століть : альбом / авт.- упоряд. : В. Свенціцька, В. Откович. – К. : Мистецтво., 1991. – 304 с.
40. Святе Письмо Старого і Нового Завіту [пер. з гр. : П. О. Куліш, І. С. Левіцький, І. П. Полной (мовою русько-українською)]. – К. : Простір, 2007. – 1020 с.
41. Сковорода Г. Повне зібрання творів : У 2-х т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 532 с. ; – Т. 2. – 576 с.
42. Стиль для сучасної церковної архітектури // Gazeta kostelna. – Lwow. – 1909. – № 14. – S. 3.
43. Теофіль Копистенський // Діло – Львів.– 1882 – № 3 – С. 4.
44. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе / Евгений Трубецкой. – М., – 1991. – 112 с.
45. Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1 : Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров. – М. : Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – 212 с.
46. Український стиль // Діло. – Львів, 1911. – № 108 (Новини). – С. 3.
47. Український стиль // Наша Хата. – Львів.–1932– С. 3.
48. Український стиль // Технічні вісті. – Львів.–1924.– С. 3.
49. Устиянович К. Відзва малярів церковних... // Діло. – Львів.– 1891. – № 226. – С. 2.
50. Устиянович К. Децо о нашій живописі церковній / К. Устиянович // Діло – 1888. – № 7-10.– С. 2-4.
51. Устиянович К. Церкви Нагірного // Діло. – Львів.– 1902. – № 286. – С. 3.
52. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский // Избранные труды по искусству. – М., 1996. – С. 171.

53. Флоренский П. Обратная перспектива / П. Флоренский // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. – М., 1995. – 305 с.
54. Церков в Підберізцях // Діло. – Львів.– 1900. – № 142. – С. 2-3.
55. Чи існує український стиль? // Діло. – Львів. – 1903. – № 190, 191 (Додаток).
56. Шептицький А. З історії і проблем нашої штуки // Діло. – Львів, 1913. – № 279. – С. 2.
57. Юнг К. Архетип и символ [Електронний ресурс] / К. Юнг. – Режим доступу до статті :https://vk.com/doc120784706_20379028?hash=606a08c3466904e7de&dl=0b68526b97c2d9b8ff
58. Элиаде М. Заметки о религиозных символах / М. Элиаде // Элиаде М. Мефистофель и андрогин; [пер. с франц. Е. В. Баевской (предисловие, 1-3 главы), О. В. Давтян (4-5 главы)]; научн. ред. С. С. Тавашерния. – Спб. : Алетейя, 1998. – С. 354.
59. Элиаде М. Священное и мирское [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Elia_SvMir/ind-ex.php
60. Эрих Фромм Искусство любить : пер. с англ. / Э. Фромм. – Москва : АСТ : Астрель, 2012. – 221 с.
61. Eliade M. Sacrum-mit-historia: Wybor esejow/ Wyboru dokonal I wstepem opatrzył Marcin Czerwinski; [przel. Anna Tatarkiewicz] / M. Eliade. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. – S. 92.

ЛІТЕРАТУРА

62. Абрамович С. Українське церковне мистецтво / С. Абрамович. – К. : «Кондор». – 2005 – 312 с.
63. Аверинцев С. София и Логос: словарь / под. ред. Н. Аверинцевой / Сергей Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 2006. – 912 с.
64. Александрович В. Икона Спаса Пантократора / В. Александрович// Перемишльм дзвони. (Перемишль). – 1997. – №7-8. – С. 9.

65. Апологет. Матеріали V Міжнародної наукової конференції «Христинська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – 23-24 листопада 2012 р., ЛПБА. – Львів, 2012. № 32-33. – 227 с.

66. Бадяк В. Іконописець / В. Бадяк // Київська Церква. – 2000. – № 1. – С. 89-93.

67. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині : Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні (Торонто). – 1952. – Вересень. – С. 16-21.

68. Белоус Ф. Церкви русские в Галиции и на Буковине / Ф. Белоус. – Коломыя, 1877.– 184 с.

69. Бендик М. Особливості сприймання сакрального мистецтва / М. Бендик // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 р.). – Львів: Логос, 1998. – С.13-16.

70. Береговська Х. Михайло Бойчук і Святослав Гординський : до проблеми мистецького впливу / Х. Береговська // Українознавчі студії. – 2012-2013. – № 13-14. – С. 289-296. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Us_2012-2013_13-14_33.pdf.

71. Білик Е. Розпис Жовківської церкви Пресвятого Серця Христового оо. Василян – зразковий твір Юліана Буцманюка / Е. Білик. – Дрогобич, 1999. – 288 с.

72. Бобош Я. Сакральна тематика у творчості К. Устияновича / Я. Бобош // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 1995. – С. 92-95.

73. Богачевська І. В. Християнська наративна традиція: філософсько-релігієзнавчий аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.11 «Релігієзнавство» / І. В. Богачевська. – К., 2007. – 36 с.

74. Борачок С. Мистці про мистецтво / С. Борачок // Українське мистецтво – Мюнхен, 1947. – С. 17-22.

75. Борець за духовний поступ : До 130-річчя від дня народження Ю. І. Панькевича // Календар знаменних і пам'ятних дат 98. – К, 1998. – III кв. – С. 11 – 15.
76. Боровская Н. Нимб / Н. Боровская // Католическая энциклопедия. М. П. – М. : «Научная книга», Изд-во Францисканцев, 2007. Т. III. – С. 880-881.
77. Булгаков С. Икона и иконопочитание / Сергей Булгаков. – М., 1996. – 345 с
78. Бычков В. Малая история византийской эстетики / Виктор Бычков. – Киев, 1991. – 172 с.
79. Бычков В. Сакральное искусство Востока и Запада / Виктор Бычков. – М., 1999. – 185 с.
80. Бычков В. Эстетика поздней античности (II-III вв.) / Виктор Бычков. – М. : Наука, 1981. – 328 с.
81. Васнецов В. Божественный смысл икон / В. Васнецов // Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – 133 с.
82. Вигнанець І. Михайло Бойчук / І. Вигнанець // Арка. – Мюнхен, 1947. – Ч. 10. – С. 16-24.
83. Возницький Б. Львівська Богоматір / Б. Возницький // Дзвін. – 1992. – № 1-2. – С. 7-14.
84. Власенко А. Доіконоборський період формування іконографічного канону. [Електронний ресурс] / А. Власенко. – Режим доступу : <http://www.kda.org.ua/statti/809-doikonoborskyi-period-formuvannia-ikonografichnoho-kanonu-ta-ioho-znachennia-u-transformatsii-estetychnoi-spadshchyny-ellinizmu.htm>
85. Вояковський Н. Шляхами наших прочан / Н. Вояковський. – Львів : Місіонар, 1998. – 168 с.
86. Галицькі іконостаси і церковна археологія / Б. Бойчук, С. Кияк, І. Коваль, І. Миронюк та ін. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – 200 с.

87. Гах І. Стінопис Жовківської церкви Христа Чоловіколюбця / І. Гах, О. Сидор. – Львів : Місіонер, 2006. – 263 с.
88. Гах І. Співпраця М. Федюка та М. Осінчука з Національним музеєм у Львові / І. Гах // Народознавчі зошити. Львів. – 2013. – № 2. – С. 313-321.
89. Гаврилук Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. [Електронний ресурс] / Т. Гаврилук. – Режим доступу до статті : <http://newastropolis.org.ua/ru/node/12088>
90. Гелетюк М. Богородичні ікони / М. Гелетюк // Світ Духовності. – 2009. – № 2. – С. 2-3.
91. Глосарій релігієзнавця / За ред. член-кор. НАПН України В. О. Балуха. – Чернівці : Наші книги, 2013. – 280 с.
92. Гоголь М. На шляху до вічної краси. [Електронний ресурс] / М. Гоголь – Режим доступу : <http://www.litopys.org.ua/chyph/chyph-08.htm>
93. Головей В. Сакральне мистецтво: філософсько-естетичний аспект / В. Головей // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 року). – Львів : Логос, 1998. – С. 65-66.
94. Голод І. Дивовижний світ української ікони / І. Голод // Київська Церква. – 2000. – №1. – С. 95-98.
95. Голубець М. Модест Сосенко / М. Голубець. – Львів : Громадська думка, 1920. – №32 – С. 4.
96. Голубець М. Сто літ галицького малярства / М. Голубець // Галицьке малярство. – Львів, 1928. – С. 23-31.
97. Голубець М. Шукачі нових доріг. [Електронний ресурс] / М. Голубець. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/krypcult/krcu-1t48.htm>
98. Горбаль М. Із Зарваниці у Летяче Пречиста іде / М. Горбаль // Наша віра. – 2008. – № 8. – С. 8.
99. Гординський С. До проблеми бойчукізму / С. Гординський // Терем. – Детройт, 1990. – С. 3-13.

100. Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю / С. Гординський // «Науковий конгрес 1000-ліття хрищення Русі-України». – Мюнхен, 1989. – С. 678 – 695.

101. Горняткевич Д. Станіславські образотворчі митці / Д. Горняткевич // Альманах Станіславської землі. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. – Т. I. – С. 28-36.

102. Грабар А. Перші кроки християнської іконографії / Андре Грабар // Мистецтвознавство. – 2003. – №2. – С. 187-200.

103. Грабовецький В. Сторінки літопису Івано-Франківського Катедрального Собору Святого Воскресіння / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1999. – 88 с.

104. Грабовецький В. Шептицький і українська національна культура / В. Грабовецький // Доповідь на науковій конференції «Спадщина митрополита Андрія Шептицького в національно-духовному відродженні України» – Івано-Франківськ, Прикарпатський університету ім. В. Стефаника 1 листопада, 1994.– С. 19-86.

105. Грималюк Р. Настінні розписи і вітраж каплиці церкви Пресвятого серця Христового у Жовкві / Р. Грималюк // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2005. – № 1. – С. 146-154.

106. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1992. – 230 с.

107. Грушевський М. Ілюстрована історія України / М. Грушевський. – Нью-Йорк, 1990. – 623 с.

108. Гулига А. Эстетика в свете аксиологии / Арсений Гулига. – СПб. : Алетейя, 2003. – 136 с.

109. Джерела культурних взаємин : Україна у творчості польських художників другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Мистецтво, 1976. – 128 с.

110. Диденко В. Духовная реальность и искусство : эстетика преображения / Валерый Диденко. – М : Беловодье, 2005. – 288 с.

111. Дорошенко Ю. Відновлення православного вчення про ікони та канони іконопису [Електронний ресурс] / Ю. Дорошенко – Режим доступу : http://apologet.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=277:ss&catid=41:s&Itemid=35
112. Драбчук І. Чудотворні ікони Прикарпаття / І. Драбчук. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 48 с.
113. Духовне і національне у Жовківській спадщині Юліана Буцманюка [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/31994/
114. Евдокимов П. Искусство школы. Богословие красоты / Павел Евдокимов. – Клин : Христианская жизнь, 2005. – 387 с.
115. Жаборюк А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. Жаборюк. – К. : Либідь, 1990. – 312 с.
116. Жеплинська О. Церковне мялярство Теофіла Копистенського / О. Жеплинська // Культура. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.arka.org.ua.
117. Жишкович В. Святі Ольга та Володимир Великий в українському мистецтві ХVІІ – пер. пол. ХХ ст. / В. Жишкович // Інформаційний Випуск. – Міністерство культури України. Науково-дослідний реставраційний центр України (Львівська філія). – Львів, 2010. – С. 27.
118. Жовківський іконописець і його майстерня [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/religtourism/religious_region/42315/
119. Жолтовський П. Живопис. Розвиток національних рис в українському мистецтві (друга пол. ХVІ – перша пол. ХVІІ ст.) / Павло Жолтовський // Нариси з історії українського мистецтва. – Київ, 1966. – 252 с.
120. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в ХVІ – ХІХ ст. / Павло Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1983. – 180 с.
121. Іван Павло ІІ. Бог – Митець і митець-людина / Іван Павло ІІ // Зарубіжна література. – 2001. – № 14. – С. 9.

122. Івасенко С. Мистецький рух за утвердження національних святостей в церковному мистецтві Галичини II-ї половини XIX – початку XX ст. / С. Івасенко // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 1995. – С. 45-52.

123. Історія українського малярства. – К., 1966. Т.4. – 452 с.

124. Історія української культури. – К., 1994. – 643 с.

125. Історія української культури: в 5 томах / НАН України ; гол. ред. Б. Є. Патон. – К. : Наук. думка, 2003. – Т. 3 : Українська культура другої половини XVII-XVIII століть. – 1246 с.

126. Касіян В. Знаменні здобутки: Про творчість К. Устияновича, Т. Копистенського і Я. Пстрака / В. Касіян, І. Катрущенко // Мистецтво. – К., 1959. – № 5. – С. 9-13.

127. Каюа Р. Людина та сакральне; пер. з фр. / Р. Каюа. – К. : «Ваклер», 2003. – 256 с.

128. Кейван І. Корнило Устиянович (в 100-річчя найвартіснішого його твору «Мойсей» / І. Кейван // Альманах гомону України. – 1985. – С. 114-122.

129. Кейван І. Монументаліст, портретист і педагог / І. Кейван // Юліян Буцманюк. Монографічна студія. – Едмонтон, 1982. – 183 с.

130. Кияк С. Другий Ватиканський собор і релігійно-суспільні проблеми сучасності [Навчальний посібник] / Святослав Кияк. – Жовква : Місіонер, 2011. – 304 с.

131. Кізлова А. Православні святині Києва у духовному й суспільному житті киян (кінець XVII – перше десятиліття XX ст.): стан розробки проблеми / А. Кізлова // Історія релігій в Україні, 2011 : наук. щорічник / Ін-т релігієзнавства – Філія Львів. музею історії релігії, Львів. від-ня ін-ту Укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України, Від-ня релігієзнавства ін-ту філософії ім. Г. Сковороди НАН України ; [редкол.: З. Білик та ін.]. – Львів, 2011. – Кн. 1. – С. 217–226.

132. Клявза К. Богословська герменевтика ікони / Костянтин Клявза. – Львів : Свічадо, 2009. – 128 с.
133. Коваль І. Біблійна і церковна археологія / І. Коваль, С. Кияк. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2007. – 244 с.
134. Колодний А. М. Феномен релігії : природа, структура, функціональність, тенденції / А. М. Колодний. – К. : Світ знань, 1999. – 52 с.
135. Кондаков Н. Русская икона в 4-х т / Никодим Кондаков. – М.: Культурно-просветительский фонд им. народ. артиста Сергия Столярова, 2004. – 247 с.
136. Коновалова О. В. Антропоморфні мотиви української народної орнаментики XIX – XX століть (іконографія, символічний контекст, художні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / О. В. Коновалова / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2010. – 19 с.
137. Корнійчук С. Національна стилістика у творчості М. Бойчука : культурологічний аспект / Національна стилістика у творчості Михайла Бойчука : культурологічний аспект [Електронний ресурс] / С. Корнійчук // Актуальні питання культурології. – 2012. – Вип. 12. – С. 192-194. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/apkant-_2012_12_54.pdf
138. Кортушко – Гринів О. Творчість О. Кульчицької / О. Кортушко-Гринів // Неділя. – Львів, 1997. – № 9 (157) – С. 4.
139. Костів Н. Художньо-стилістичні особливості сакрального живопису Антона Манастирського / Н. Костів // Мистецтвознавчий автореф. збірник наукових праць кафедри історії та теорії мистецтва Львівської Національної Академії Мистецтв. – Львів : ЛНАМ 2008. – Вип. 3. – 366 с.
140. Крвавич Д. Українське сакральне мистецтво в період авангардних течій у культурі XX століття / Д. Крвавич // Київська церква : альманах християн. думки. – К., 1999. – № 5. – С. 82–84.

141. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. – Львів : Свічадо, 2005. – 194 с.
142. Креховецький Я. Історія української ікони [Електронний ресурс] / Я. Креховецький // Режим доступ : http://www.ob-raz.org.ua/Ukr_ikona.htm
143. Кричевський В. Розуміння українського стилю / В. Кричевський // Сяйво. – Київ, 1914. – № 3. – С. 89-91.
144. Кушнір В. Світоглядні основи української ікони / Василь Кушнір // Визвольний шлях. – 1982. – Кн. 2. – С. 184-191.
145. Ларіонова В. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. Ларіонова, Л. Борисевич // Мистецтвознавство. – 2008. – № 8. – С. 37 - 48.
146. Лєпахін В. Ікона та іконічність / Валерій Лєпахін. – Львів: Свічадо, 2001. – 280 с.
147. Личковах В. Сакральні горизонти української культури. [Електронний ресурс] / В. Личковах. – Режим доступу до статті : http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/187-194.pdf
148. Лобановський Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століть [Серія «Нариси з історії українського мистецтва»] / Б. Лобановський, П. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – 206 с.
149. Лукань В. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена. / В. Лукань. – Івано-Франківськ: Вид. Третяк І. Я., 2009. – 240 с.
150. Лупій С. Чарівний світ української ікони / С. Лупій // Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. пр. / [редкол.: Е. Мисько (голова) та ін.]. – Л., 1999. – Вип. 10. – С. 63–67.
151. Малахов В. Право бути собою / Віктор Малахов. – К. : Дух і літера, 2008. – 360 с.
152. Малець С. Поборювач духовної темряви. Художник Корнило Устиянович / С. Малець // Просвіта. – 1993. – Вип. 29. – С. 4.
153. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа. / В. Маркаде // Всесвіт. – Київ. – 1990. – № 7. – С. 172.

154. Мельник В. Церква Святого духа в Рогатині / Віктор Мельник. – К., 1991. – 345 с.
155. Мень А. Истоки религии / А. Мень. – М. : Фонд имени Александра Менья, 2000. – 428 с.
156. Миколовський М. Ікони та образи в Божому храмі та їхнє значення для християн / М. Миколовський // Львів: Місіонер, 2009. – № 7. – С. 26-28.
157. Миронюк І. Скит Манявський / Іван Миронюк, Мечислав Фіглевський. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2008. – 68 с.
158. Мистецтво, створене Богом і во ім'я Боже. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.sacralart.com.ua/about/>
159. Михайло Бойчук і геноцид культури // Слово і час. – 1992. – № 4. – С. 76–87.
160. Модест Сосенко. Модерн в інтер'єре церквей. [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post202075490/>
161. Мокрий В. Ікона як місце благодаті / В. Мокрий // Церква в житті українців. – Львів, Краків, Париж, 1993. – С. 23-34.
162. Мокрий В.П. Реставрація стінопису церкви Пресвятого серця Христового в м. Жовкві / В.П. Мокрий, О. Я. Садова // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – 2001. – № 2 (3). – С. 16-18.
163. Монастирський А. [Електронний ресурс] / А. Монастирський. – Режим доступу до відеозапису : <http://5tv.com.ua/newsline/182/0/22809/>
164. Монограми з літер, які складають ім'я Ісуса Христа. Успенська Вежа. Квітень-травень 2008. – № 5 (191). – С. 8.
165. Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи // Україна в минулому. – К. ; Львів, 1993. – Вип. 2. – С. 116–123.
166. Мороз Я. С. Естетика українського іконопису XIV-XV ст. : Автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.08 / Я. С. Мороз ; Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К., 2005. – 22 с.

167. Москалюк К. О. Іконошанування та зображення Бога Отця / К. О. Москалюк // Труди Київської Духовної Академії : богослов.-іст. зб. / Укр. православна церква ; [редкол.: архієпископ Переяслав-Хмельницький і Бориспільський Епіфаній (Думенко)]. – К., 2012. – № 9. – С. 172–178.

168. Мочульський М. Призабутий Ю. Панькевич / М. Мочульський // Назустріч.– № 1.– Львів, 1934; Артистичний вісник. – № 7-13. – Львів, 1905.– С. 94-96.

169. Мушинка М. Чиї це ікони : словацькі, костельні, українські? / М. Мушинка // Journal of Ukrainian Studies 6, 1981. – No 1 (Toronto). – S. 79-89.

170. Найден О. Дещо про форми народного мистецтва, особливості їх виникнення та функціонування у середовищі / Олекса Найден // Аналітичний вісник археологія, мистецтво, культура. – 2002. – № 7-9. – С. 65-67.

171. Найден О. Українська народна картина. Фольклорні та історичні аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавчих наук : 17. 00. 01 «Теорія та історія культури» / О. Найден. – К., 1997. – 58 с.

172. Нановський Я. Юліан Панькевич : Нарис про життя і творчість / Ярослав Нановський. – К. : Мистецтво, 1986. – 80 с.

173. Народний іконопис [Електронний ресурс] – Режим доступу :<http://udap.com.ua/information/219-2012-01-28-23-16-26.html>

174. Народная икона и церковь // Наука и религия. – 1985. – № 10 – С. 39-41.

175. Народні традиції в образотворчому мистецтві України [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://udap.com.ua/information>.

176. Національне відродження на стінах храму [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://xic.com.ua/z-istoriji-duhu/14-molytva/196-nacio-nalne-vidrozhennjana_stinah_hramu

177. Неовізантизм та ідеї сакрального життя у творчості М. Бойчука. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.vgolos.com.ua/articles/5261.html>

178. Нікітенко Л. Народний Бог і народні святи. Унікальне зібрання народних ікон виставлено у Черкаському художньому музеї [Електронний ресурс] / Л. Нікітенко. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua>

179. Нога О. До історії розвитку українського церковного малярства Галичини (1900-1920 рр.) / О. Нога // Народознавчі зошити. – Львів. – 2009. – № 3-4. – С. 440-446.

180. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1999. – 160 с.

181. Образи української історії в польському мистецтві (1863–1914 рр.) // Українське мистецтвознавство : Респ. міжвідомчий зб. – К. : Наук. думка, 1971. – Вип. 5. – С. 129–142.

182. Образотворче мистецтво. – 1988. – № 5. – С. 14 - 16.

183. Овсійчук В. Майстри українського барокко / Віктор Овсійчук. – К.: Мистецтво, 1991. – 145 с.

184. Овсійчук В. Оповідь про ікону / Віктор Овсійчук, Дмитро Кривавич. – Львів, 2000. – 397 с.

185. Овсійчук В. Українське малярство ХVІ – ХVІІ століть. Проблеми кольору / Віктор Овсійчук. – К., 1996. – 480 с.

186. Одрехівський Р. Орнаментально композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні по дереву в інтер'єрах церков у Галичині початку ХХ століття. // Р. Одрехівський. – Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2012.– № 23. – С.107-115.

187. Осадча О. Образ-ікона української хати. [Електронний ресурс] / О. Осадча. – Режим доступу до статті : <http://artisthelen.com/publications/obraz-ikona-ukrajinskoji-haty>

188. Осадча О. Українська хатня ікона – образ кінця XVIII-XX ст. як етнокультурний феномен (історія типологія, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / О. Осадча. – Івано-Франківськ, 2010. – 16 с.

189. Остащук І. Б. Сакральна символіка як об'єкт філософсько-релігієзнавчої рефлексії / І. Б. Остащук // Мультиверсум. Філософський альманах / Гол. ред. Лях В. В. – Вип. 8 (96). – К., 2010. – С. 182-193.

190. Остащук І. Б. Християнський сакральний символізм : релігієзнавчо-філософський дискурс : монографія / І. Б. Остащук. – К. : Автограф, 2011. – 288 с.

191. Остащук І. Б. Християнські сакральні-символічні структури: проблема інтерпретації / І. Б. Остащук // Збірник наукових праць : Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії / Гол. ред. В. Г. Воронкова. – Вип. 40. – Запоріжжя : Вид-во ЗДІА, 2010. – С. 84-94.

192. Остащук І. Релігійна символіка / Іван Остащук. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк, 2009. – 272 с.

193. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII століть / Віктор Откович. – К. : Наукова думка, 1990. – 96 с.

194. Откович В. Народний живопис Гуцульщини / В. Откович // Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 431-436.

195. Откович В. Народний живопис Поділля / В. Откович // Поділля : історико-етнографічне дослідження. – К. : Вид-во незалежного культурного центру «Доля», 1994. – С. 461-465.

196. Павлик П. Українське сакральне мистецтво / П. Павлик. – Львів : Свічадо, 1994. – 224 с.

197. Панькевич Ю. Пам'яті родини Свенціцьких [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.mankurty.com/sven/?page_id=244

198. Паньок Т. Слобожанська ікона XVII – поч. XIX ст. / Тарас Паньок. – Харків : ФО-П Іванова, 2008. – 280 с.

199. Петраш Е. Икона как элемент религиозного опыта / Е. Петраш. // Человек. – 2007. – №2. – С. 153 - 161.
200. Петрушкевич М. Невербальна комунікативна система у християнських конфесіях / М. Петрушкевич // Українське релігієзнавство. – 2006. – № 38. – С. 46-60.
201. Поварьонкіна К. Іконографічні модифікації в українському релігійному малярстві під впливом греко-католицизму / Ксенія Поварьонкіна // Михайло Фіголь : життя і творчість (на пошанування 80-ї річниці від дня народження) : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 18 – 19 жовтня 2007 р. : книга перша. / Відповід. за вип. Миронюк І. – Івано-Франківськ : Галич, 2007. – С. 225 – 234.
202. Полєк В. Майданами та вулицями Івано-Франківська / В. Полєк. – Львів : Світло і тінь, 1994. – 120 с.
203. Поліщук І. О. Ментальність українства : політичний аспект / І. О. Поліщук // Людина і політика. – 2001. – № 1. – С. 86–92.
204. Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису ХІХ століття / Л. М. Попова // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 2. – С. 44-47.
205. Пошук національних коренів у мистецтві : Михайло Бойчук і бойчукісти [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://stud24.ru/art/poshuk-naconalnih-korenv-u-mistectv/44686-139514-page2.html>
206. Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – С. 90-99.
207. Пресіч О. Вивчення символізму в українському іконописі [Електронний ресурс]. / О. Пересіч. – Режим доступу : http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1009&Itemid=41
208. Путешествие Антиохийского патриарха Макария, описаное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://rushist.com/index.php/ilovajskij-5/1470-ukraina-xvii-veka-po-pavlu-aleppskomu>

209. Ранньохристиянські символи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://Daonev.Com/Osnovi_Bitiya/Osn_Religii/Hristi-anst-vo-/Kato-lichestvo/St_Simvoli_Ua.Htm
210. Рачеєва. П. Релігійний живопис у системі позацерковного мистецтва: культурно-історичні аспекти [Електронний ресурс]. / П. Рачеєва // Мультиверсум. Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури, – 2006. – № 54. – Режим доступу : <http://www.n-buv.gov.ua/portal>
211. Релігієзнавчий словник / за ред. професорів А. Колодного і Б. Лобовика. – К. : Четверта хвиля, 1996. – 392 с.
212. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі / О. П. Рудницька. – К. : «Екеоб», 2000. – 208 с.
213. Руско Н. Іконописна спадщина Галичини кінця ХІХ початку – ХХ століття / Н. Руско // Світогляд – Філософія – Релігія : зб. наук. праць. – Вип. 6. – Суми: ТОВ ВПП «Фабрика друку», 2014. – С. 129-137.
214. Руско Н. М. Галицькі ікони кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Н. М. Руско // Світло : Український католицький місячник у Канаді. – Торонто. – 2014. – № 4. – С. 152-156.
215. Руско Н. М. Іконопис Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття / Н. М. Руско // Науковий щорічник «Історія релігій в Україні», – Львів «Логос», – 2014. – С. 383-390.
216. Руско Н. М. Философско-религиозные основы иконы/ Н. М. Руско// Гуманитарные научные исследования. – № 8 (36) Август, 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу до статті : URL : <http://human.snauka.ru/2014/08/7512>
217. Руско Н. М. Галицькі ікони кінця ХІХ – початку ХХ століття як мистецька, духовна та культурна спадщина українського народу / Н. М. Руско // Карпати : людина, етнос, цивілізація. – Вип. 5 – Івано-Франківськ. – 2014. – С. 318-322.
218. Руско Н. М. Іконопис Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття / Н. М. Руско // Українське релігієзнавство. – Київ. – 2013. – №72. – С. 168-177.

219. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століття / Н. М. Руско // Авраамічні релігії в Україні : історія, етнокультурні, взаємовпливи, міжконфесійні взаємини : Матеріали міжнародної наукової конференції (Галич, 25 травня 2013 р.). – Галич : Давній Галич, 2013. – С. 399-408.

220. Руско Н. М. Розквіт галицького іконопису за часів митрополита Андрія Шептицького (кінець XIX – початок XX століття) / Н. М. Руско // Авраамічні релігії в Україні : інкультураційні взаємовпливи та міжконфесійні взаємини : Матеріали міжнародної наукової конференції (Галич, 29 травня 2014 р.). – Галич : Давній Галич, 2014. – С. 190-199.

221. Руско Н. М. Співвідношення світського й божественного в галицькій іконі / Н. М. Руско // Наука. Релігія. Суспільство. – Донецьк. – 2013. – С.105-111.

222. Руско Н. М. Філософсько-релігійні засади і місце галицької ікони у християнському мистецтві / Н. М. Руско // Релігія та соціум. Міжнародний часопис. – Чернівці. – 2013. – №1(9). – С. 144-149.

223. Селівачов М. Р. Народне мистецтво і сучасність / М. Р. Селівачов. – К., 1980. – 44 с.

224. Семчишин-Гузнер О. Ікона Модеста Сосенка «Покров Богородиці» 1912 року / Апологет. Матеріали I Міжнародної наукової конференції «Христинська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – 23-24 листопада 2009 р., ЛПБА. – Львів, 2009. № 1-4. – С. 203-208.

2265. Сидор О. Ікона-святиня, світогляд, мистецтво / О. Сидор // Куманець. – 1994. – С. 47-51.

226. Сидор О. Стінопис Жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / О. Сидор. – Львів : Місіонар, 2006. – 164 с.

227. Склепар І. Пресвята Богородиця в українському іконописі / І. Склепар // Місіонар. – 2003. – №5. – С. 145.

228. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу / Л. Соколюк // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 3. – С. 3-13.

229. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття (специфіка еволюції) / Л. Соколюк // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 4. – С. 16-27.

230. Степовик Д. Гармонія божественної краси і духовної насолоди. [Електронний ресурс] / Д. Степовик. – Режим доступу : <http://www.kda.org.ua/statti/832-harmoniiia.html>.

231. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон / Д. Степовик [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kda.org.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckykhhikon.html?showall=&start=3>.

232. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – 320 с.

233. Степовик Д. Історія Української ікони Х-ХХ століть / Д. Степовик. – К.: Либідь, 1996. – 341 с.

234. Степовик Д. Митрополит А. Шептицький і мистецтво ікони / Д. Степовик // Галичина. – 2002. – № 8. – С. 153-158.

235. Степовик Д. Сучасна українська ікона : З іконотворчості Христини Дохват / Д. Степовик // Мистецтво. – 2005. – С. 34-42.

236. Степовик Д. Трульський Собор 692 року і порушення канону шанування ікон у Візантії на рубежі VII-VIII століть / Д. Степовик // Православний Вісник. – 2001. – № 3-4. – С. 75.

237. Степовик Д. Українська ікона крізь віки / Д. Степовик // Українська культура. – 1994. – №1. – С. 18–20.

238. Степовик Д. Українська ікона крізь віки / Д. Степовик // Українська культура. – 1993. – Ч. 3–7. – С. 5-14.

239. Степовик Д.В. Українська графіка XVI – XVIII століть. Еволюція образної системи. – К., 1982. – 220 с.

240. Степовик Д. Церковна іконографія ранніх віків християнства / Д. Степовик // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 4. – С. 83–90
241. Студницький Р. Іконографічна програма іконостасів Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. / Р. Студницький // Мистецтвознавчий автограф : зб. наук. пр. каф. історії і теорії мистец. ЛНАМ / М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистец. ; [редкол.: Г. Г. Стельмащук та ін.]. – Львів, 2010. – Вип. 4/5. – С. 192–207.
242. Студницький Р. Художній образ Церкви: дискурс публічної дискусії в Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. / Р. Студницький // Вісн. Львів. нац. акад. мистец. / [редкол.: А. Бокотей та ін.]. – Львів, 2007. – Вип. 18. – С. 107–121.
243. Студницький Р. Врата іконостасів у церквах Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. : іконографія, типологія, художньо-стилістичні особливості [Електронний ресурс] / Р. Студницький // Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв / [редкол.: А. Бокотей (голова) та ін.]. – Л., 2009. – Вип. 20. – С. 89–101. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vlnam/2009_20/Statti/07.pdf. – 08.08.13.
244. Таємниця християнських символів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://daonev.com/osnovi_bitiya/osn_religii/hristianstvo/katolichestvo/obshie_st/st_simvoli_ua.htm.
245. Тарасенко О. Молитва іконописця / О. Тарасенко // Українська культура. – 2000. – № 1. – С. 22-23.
246. Творчість Ю. Буцманка в контексті розвитку українського живопису [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://knowledge.allbest.ru/culture/2c0b65635b2bd78b5d43b88421316c27_0.html
247. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори : дереворізка сакральна й ужиткова. – Івано-Франківськ : «Нова Зоря», 2010. – 312 с.
248. Тріска О. Генезис народного малярства / Оксана Тріска // Мистецтвознавство. – 2006. – № 6. – С. 159-169.

249. Україна у польському живописі кінця XIX століття // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 1. – С. 11–12.
250. Українське сакральне мистецтво : Традиції, сучасність, перспективи. – Вип. 2 : Питання іконографії / За ред. І. Голода. – Львів, – 1995. – 99 с.
251. Українське церковне малярство в Галичині : техніка та технологія XV – XVIII ст. – Дрогобич : Коло, 2013. – 191 с.
252. Українське церковне мистецтво 1880-1920-ті рр. Західний регіон / О. Герій, А. Туркевич-Клімашевський, І. Кодлубай, О. Нога. – Львів. – Т. I. – 400 с.
253. Український іконопис [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.mankurty.com/sven/?padeid=284>
254. Успенский Л. Богословие иконы Православной церкви / Леонид Успенский. – М.: Дарь, 2007. – 480 с.
255. Устиянович К. Пам'яті родини Свенціцьких / [Електронний ресурс] / К. Устиянович. – Режим доступу : http://www.mankurty.com/sven/?page_id=237
256. Федорів Ю. Стінопис, або іконопис / Ю. Федорів // Пояснення церковних богослужінь і святих тайн. – Львів, 1999. – 200 с.
257. Федорук А. Украинско-польские связи в изобразительном искусстве второй половины XIX – начала XX веков: автореф. на соискание канд. искусствоведения / А. Федорук. – К., 1971. – 24 с.
258. Федорук О. Малюю гуцулів / О. Федорук // Україна. – 1989. – № 29. – С. 12–13.
259. Федорук О. Корнило Устиянович / О. Федорук – К., 1992. – 220 с.
260. Федь І. Іконічна інтенція героїчного : Моногр. / І. А. Федь ; Слов'ян. держ. пед. ун-т. – Слов'янськ : Канцлер, 2004. – 203 с. – Бібліогр. : с. 192-203.

261. Федь І.А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони : Автореф. дис... д-ра філософ. наук: 17.00.01 / І. А. Федь ; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – К., 2006. – 32 с.

262. Федь І.А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони: дис... доктора філософ. наук: 17.00.01 / Ігор Федь. – К. : 2006. – 395 с.

263. Фесенко Д. В. Монументальне малярство XVIII ст. Галичини в контексті українсько-західноєвропейських мистецьких зв'язків : іконографія та стилістика : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Д.В. Фесенко / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2009. – 18 с.

264. Филипович Л. О. Етнологія релігії : теоретичні проблеми, вітчизняна традиція осмислення / Л. О. Филипович. – К. : Світ знань, 2000. – 333 с.

265. Хомин В. Національні традиції в монументальному мистецтві Галичини першої третини ХХ століття. / В. Хомин // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – 2001. – Вип. II. – С. 116-152.

266. Хомин В. Творчість Т. Копистенського та українське сакральне монументальне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття / В. Хомин / Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – 2002. – Вип. III. – С. 104-112.

267. Черепанін В. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді / В. Черепашин // Гуманітарні науки. – 2002. – № 1. – С. 127 - 140.

268. Черепанін В. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики: Автореф. дис... канд. філос. н.: 09.00.08 / В. М. Черепанін; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2008. – 13 с.

269. Чижевський Д. Українська філософія / [Електронний ресурс] / Д. Чижевський. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/cultur/cult11.htm>
270. Членова Л. Светские иконы / Л. Членова // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 139. – С. 54.
271. Чорна М. Ікона як система символів і один з методів формування моральної особистості / М. Чорна // Наука. Релігія. Суспільство. – 2008. – № 4. – С.159 - 162.
272. Чубенко О. Іконографічні особливості образу Богородиці в східній християнській традиції : релігієзнавчий аспект / О. Чубенко // Схід. – 2011. – № 6. – С. 125-127.
273. Чудотворні ікони Західної України / підгот. І. Семенюк // Сім'я і дім. – 2011. – № 10 (13–19 жовт.). – С. 3.
274. Чуйко О. Монастирі Галичини (сер. XVI – поч. XX ст.) / Олег Чуйко. – Івано-Франківськ : Видав. ПНУ ім. В. Стефаніка, 2011. – 188 с.
275. Швыдкая Е. Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континууме: Автореф. дис... канд. філос. н.: 09.00.13 / Е. Швыдкая; Уральський державний університет імені А. М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.
276. Шевченко Т. Мандрівка з приємністю та й не без моралі / [Електронний ресурс] / Т. Шевченко. – Режим доступу : http://tarashevchenko.in.ua/proza/mandrivka_z_pryemnostju_ta_i_ne_bez_morali.html.
277. Шевчук І. Вплив іконопису на художній авангард першої третини XX століття [Електронний ресурс] / І. Шевчук. – Режим доступу : <http://www.nbu.gov.ua/>.
278. Шейко В. Історія української культури [навчальний посібник] / В. Шейко, Д. Г. Тишевська. – К. : Кондор, 2006. – 264 с.
279. Шлеман А. Исторический путь Православия / прот. А. Шлеман. – М., 1993. – 451 с.
280. Шпак О. Українська народна гравюра XVII – XIX ст. / Оксана Шпак. – Львів : ВФ Афіша, 2006. – 224 с.

281. Шпідлік Т. Про що розповідає ікона / Т. Шпідлік, М. Рупнік. – Львів: Свічадо, 1999. – 128 с.
282. Шуліка В. Церковний живопис Слобожанщини сер. XIX – поч. XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості: автореф дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. наук, спец. 17.00.05 – образотворче мистецтво / В. Шуліка. – Харків, 2010. – 21 с.
283. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. Вип. 1. Виноградна лоза / Д. Щербаківський // Збірник секції Укр. Наук. Товариства. – К., 1921. – С. 55.
284. Языкова И. Богословие иконы / И. Языкова. – М., 1994. – 126 с.
285. Янкевич Т. Икона как образец духовного творчества / Т. Янкевич // Вестник МГУ: Философия. – 2002. – № 1. – С. 96-104.
286. Янковський С. Сяйво Божого храму / С. Янковський. – Івано-Франківськ, 2006. – 322 с.
287. Ярема В. Дивний світ ікон / В. Ярема. – Львів : Логос, 1994. – 67 с.
288. Cormack Robin. Icons. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2007. – 144 p.
289. Czajkowski J., Grzydziela R., Szczepkowski J. Ikona karpaska. Sanok : 1998. – 17 s.
290. Forster D., OSB. Swiat symboli kichrzescijanskiej : leksykon; [przeklad Iopracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzynski] / D. Forster, OSB. – Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 2001. – S. 57-58.