

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

ТЕМА: СИМВОЛІЗМ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ

13 – 18 СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 Культурологія

на здобуття освітнього ступеню бакалавра культурології



Студент-виконавець:

Примаченко Катерина Олександрівна

IV курс

спеціальність 034 «Культурологія»

ОПП «Культурологія»


Науковий керівник:

Легка Наталія Михайлівна

К.ф.н., асистент

кафедри етики, естетики та

культурології



(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

Київ-2022

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПISУ</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Історія іконопису України та його стилів з середини 13 – кінця 16 століття</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Український іконопис в стилі бароко 16 -18 століть</b>	<b>7</b>
<b>РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІКА В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Канони іконопису та значення кольору в іконописі</b>	<b>11</b>
<b>2.2. Художні особливості символізму західно-українського мистецтва іконопису</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ СИМВОЛІЧНІ ОБРАЗИ ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПISУ 13-18 СТОЛІТТЯ</b>	<b>26</b>
<b>3.1. Іконографічні образи Богоматері Одигітрія та Страшного суду</b>	<b>26</b>
<b>3.2. Іконостас церкви Св. Духа в Рогатині - Скарб українського мистецтва</b>	<b>35</b>
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>37</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	<b>38</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	<b>41</b>

## ВСТУП

Іконописне мистецтво, є безперечно своєрідним феноменом в історії української культури. З розумінням масштабу культурного та духовного гніту під час тоталітарного режиму Радянського Союзу, виникає необхідність в історичному осмисленні: унікальної та сакральної спадщини українського народу.

Актуальність вивчення символізму в іконописі в контексті українського соціокультурного дискурсу зумовлена об'єктивною потребою створення цілісної картини його бачення.

Щоб дослідити дану проблематику, велику увагу було приділено таким працям: К.Е.Гломозда «Хрещення Русі», Н.В.Лазарев «Візантійський живопис», Д.Степовик «Історія української ікони Х-XX століття», О.Кульчинський «Український персоналізм», В.Лихачова «Мистецтво Візантії IV- XV в.», С.Гординський «Українська ікона XII-XVIII століть», О.Повстенко «Історія українського мистецтва», Ю.Бережанський «Ікони Київської Русі», В.Бичков «Візантійська естетика» та інші наукові доробки.

Мета дипломної роботи полягає у дослідженні символізму західноукраїнського іконопису у період з 13 по 18 століття.

Для досягнення поставленої мети варто вирішити ряд наступних завдань:

- Розглянути характерні риси українського іконопису з середини 13 – кінця 16 століття.
- Дослідити особливості іконопису в стилі бароко 17 – 18 століття;
- Визначити канони іконопису та значення кольору в символіці іконопису;
- Розглянути основні символи мистецтва іконопису;
- Проаналізувати образи в західноукраїнському іконописі обраного періоду, зокрема образ Богоматері Одигитрії, галицькі ікони «Страшний суд», іконостас церкви Святого Духа в Рогатині.

**Об'єктом** дослідження є особливості західноукраїнського іконопису 13-18 століття.

**Предметом** є символічні образи західноукраїнського іконопису 13-18 століття.

У роботі було використано наступні **методи дослідження**: історичний метод; метод порівняльного аналізу; метод типологічного та стилістичного аналізу пам'яток мистецтва; метод функціонального та системного аналізу.

**Структура роботи.** Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен розділ має по два підпункти, висновків та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПISY

### 1.1. Історія іконопису України та його стилів з середини 13 – кінця 16 століття

Середина 13 століття вважається одним із найскладніших і переломних періодів серед усіх інших періодів в історії давньоруського мистецтва. Складні політико – історичні причини, військові загрози від інших держав, напади монголо – татарської орди, яка приносила з собою численне руйнування, втрата високих позицій серед інших державі зміцнення ролі церкви та чернецтва стали фундаментом для створення нового іконопису, перехід митців на образи, які були просочені величчю і героїзмом, і в яких став набагато слабкішим зв'язок з візантійським іконописом. Починають все швидше розростатись і набиратись значущості місцеві художні школи, а образи у іконописі та фресках починають відображати естетичні смаки, які були поширені на той час. Зростає роль певних регіональних мистецьких шкіл – переважно у північно – східних територіях та у галицько – волинських землях. Звичайне малярство стає вже не таким популярним, а всю популярність на себе перебирає книжкова мініатюра і іконопис [4].

13 століття є важливим в історії української культури. В 13 столітті хрестоносці захопили Константинополь, утворюється Латинська імперія, яка продовжила своє існування замість Візантії. Саме ці події мали велике відображення на мистецтві давньої Русі, саме через це слабшали зв'язки з елітою Візантії. Кінцевим етапом було те, що митрополит Максим переніс центр руської православної церкви з Києва до Володимира. Саме в цьому столітті держава розпадається на князівства, на державу починаються напади половців, і з'являється загроза татаро – монгольського нападу, яке в середині століття дійшло до Києва і місто було сильно зруйновано. Але вже від 1250-х починається часткове відродження держави, нових обертів набирає культурне та політичне життя, відбудовуються монастирі і княжі двори. Художники починають розписувати церкви, і іконопис починає відроджуватись заново.

Фундаментом для цього стає місцева художня школа, яка збереглась ще з минулих років. Хоча в ній ще інколи проблискували мотиви візантійської культури. І все одно поряд з цими подіями давньоруський живопис залишився важливою частиною християнства.

Основними художніми особливостями давньоруського живопису 13 та 15 століття — є такі, як рівно накладений один колір, захоплення орнаментом, невисокий рельєф і узагальненість форм. Серед християнського мистецтва того часу в Київській Русі проходить перехід від чіткого, детального, витонченого живопису, до монументального і величного, з масштабними образами, формати і фігурами [26].

Для живопису цього століття підходить зображення образу ідеальної особистості, їм домальовують рум'янець, округлість ликів, хоробрість і рішучість. Саме такі духовні зображення увійшли у давньоруський іконопис. Яскравим прикладом цього є фрески Софії Київської. Саме в цей час рукописні книги і іконопис починає представляти набагато виразніше ніж до цього часу.

Для них починають ставати важливими гнучкі лінії, яскраві композиції. Такий стиль можна назвати поетичний і до певної міри ретроспективний. Його можна описати такими словами, як: задуманість, одухотвореність, гармонія внутрішнього життя, споглядальність, а також безтілесність фігур. Саме ж зображення ікони починає набувати певної духовної глибини і стають не такими помпезними, як раніше, а навпаки стають простішими.

В 16 столітті відбувається розквіт ренесансу .

Його ознаки: надання ликам святих вигляду, близького до вигляду європейської людини, змалювання обличчя не темнохристими, а світлохристими відтінками кольору, поступова заміна локального кольору змішаним, уведення світлотіні й використання побутових деталей. 16 століття в українському ікономалярстві було століттям іконографічної реформи.

## 1.2. Український іконопис в стилі бароко 17-18 століть

Українське малярство другої половини 17 ст. продовжувало давні традиції, хоча значно розширило образотворчий діапазон. Тоді виняткового пошавлення досягло створення іконостасів на основі ренесансної конструктивної системи у вигляді розкішного фасаду палаццо з декоративно збагаченим бароковим доповненням, що суттєво змінювало прототип. В іконостас вводиться новий ряд неділь-п'ятидесятниць (недільні читання Євангелія у П'ятдесятницю після Пасхи), до яких входило шість сцен із центральним образом – „Спас Нерукотворний”.

Найвидатнішими майстрами іконописного малярства біли Іван Руткович та Йов Кондзелевич, тісно пов'язані з художнім середовищем м.Жовкви.

І.Руткович (друга половина 17 – початок 18 ст.) – представник демократичної лінії. Його першою значною роботою вважається семиарусний іконостас у монастирській церкві с. Волиці Деревлянській Буського району на Львівщині (1680-1682), нерівний за виконанням, проте вже тут виявлені риси, що розвинулися згодом. У двох іконах „Моління” для Потелича (1682-1683) І.Руткович змалював замовників-донаторів – Марію, вдовицю по Петру Коровцю, очевидно, разом з сином. Такі зображення світських людей у молитовних позах на центральному образі іконостаса належать до виняткових, бо більше невідомі в українському мистецтві. Не знайдено також інших портретів зі спадщини Рутковича [10].

Наступний етап – доповнення двох іконостасів, церков Собору архангела Михаїла в с. Воля Висоцька, що поряд із Жовквою, та св. П'ятниці у с. Крехів (1688-1689). У першому випадку доповнювалися верхні ряди – апостольський, пророчий і розп'яття з пристоячими, в другому – все, крім деїсусного чину, в якому також домальовано апостолів Петра та Павла і центральну ікону Деїсус.

В апостолах і пророках художник утверджував ідеал людської краси, що підказало і кольорове вирішення: кольори насичені, глибокі, матеріальні, посилюють драматизацію образів. Переважає червоно-синій контраст, проте застосовано класичне зіставлення кольорів: гама червона і блакитна, пурпурна й ультрамарінова, вохристо-оранжева і зелена, вишнева і світло-зелена. Безсумнівним шедевром цього іконостаса є група „пристоячих жон”, традиційно обрізана по контуру, - до Рутковича в українському мистецтві так зворушливо і трагічно не передався людський біль (три Марії індивідуалізовано неповторні й зближені стражданням). Отже, для створення цього фрагмента безпосередній вплив мало пряме звертання до дійсності.

У творчості І.Рутковича виняткову віху становить останнє десятиліття, коли відбулося знайомство з Ю.Шимоновичем і художніми збірками в маєтках Собеських. Це якісно відбилося на малярстві Рутковича, він опанував олійну техніку – досягнення європейського барокового малярства, поглиблюючи знання пропорцій, ритму, малюнка, фактури, кольорової гармонії. Нові художні враження відображені І.Рутковичем в іконі св. Дмитрія (1693), образ якого визрів під впливом портретів Собеських. Із цих творів запозичені до ікони обладунок, орнаментальні прикраси, мотив червоної киреї, що спадає з плечей до землі, а також трактування образу воїна.

Восьмиярусний іконостас жовківської церкви Різдва Христового (1697-1699), пізніше названий Скварявським (був перенесений у село Скваряву Нову), належить до найбільших і найпрекрасніших ансамблів в українському мистецтві. Ікони „Христос у Марфи і Марії”, „Втеча до Єгипту”, „Нагірна проповідь”, „Тайна вечеря” – досконале художнє рішення. Їх найяскравішим живописним виявом є колір, доведений до максимальної концентрації енергії та виражальної можливості. Однак немає повторень в образах архангелів, апостолів та пророків з того, що було художником створено раніше. Вони заново переосмислені, подана глибша естетична та суттєва оцінка зверненням до ширшого суспільного середовища. Самозаглиблена одухотвореність пророків, героїзована урочистість апостолів – це продовження ренесансної

важливої теми: роздуми про людину, яка в цьому творі досягла кульмінаційної повноти. Саме цими зображеннями художник винятково змістовно відтворив образ свого часу [26].

Іван Кондзелевич (1667 – після 1740) родом з Жовкви; в 19 років постригся у ченці, прийнявши ім'я Йов; з 1686 р. Перебував у Білостоцькому монастирі поблизу Луцька, через рік – ієромонах Кіот Загоровського монастиря. Ранні твори Й.Кондзелевича виконані в Білостоку: кіот (престол) Загоровського монастиря, „Успіння” (1696), іконостас монастирської церкви св. Михаїла в Білостоку (90-ті роки 17 ст.), з якого збереглися шість ікон апостольського чину та дві ікони в церкві: „Богородиця Елеуса” і „Зішестя святого Духа”. Ці твори позначені творчою самобутністю, для них характерна гостра спостережливість, поглиблений аналіз і прагнення до вдосконалення художніх засобів.

У 1698-1705 рр. Й.Кондзелевич з групою монастирських живописців виконав найвідоміший твір свого життя – п'ятиярусний іконостас для монастирської Воздвиженської церкви у Скиті Манявському – пізніше, після закриття 1785 р. Австрійською адміністрацією монастиря, проданий до м.Богородчан, тому і названий Богородчанським. Найцінніше в іконостасі, створене Й.Кондзелевичем, дві великі композиції – „Успіння”, „Вознесіння”, дияконські двері із зображеннями архангелів Гавриїла та Михаїла, намісні „Богородиця” та „Спас”, „Деїсус”, „Розп'яття”, його втручання помітне і в дрібніших сценах.

Богородчанський іконостас. Іконографія іконостаса відбиває тісні зв'язки Скиту Манявського з Києво-Печерською лаврою. Тут представлені лаврські святі Антоній і Феодосій та невідомі раніше в українських іконостасах зображення: „Христос і Никодим”, „Спокушення в пустелі”, „Апостоли біля гробу Богородиці”, „Благовіст Богородиці про час її смерті”.

В іконостасі головною є тематика діянь Христа. В іконостасі утверджувалась програма: прославлення земних діянь сильної та мужньої

людини, сповненої високих поривань, стоїчної моралі (намісні ікони Богородиці та Спаса, архангели Михаїл і Гавриїл з дияконських дверей.)

В іконі „Воздвиження Чесного Хреста” та „Святі Антоній та Феодосій” введені портрети історичних осіб [15].

Унікальними за розмірами та величаво-хоральним рішенням є дві композиції – „Вознесіння Христа” та „Успіння”, іконографічно традиційні, проте з епічно розгорнутою і чітко сконцентрованою дією, динамічно наповненими ракурсами, складним змістом прегарних людських облич, отже, з усім багатством образотворчих можливостей. Найсильнішою за психологічною глибиною, з акцентуванням на діаметрально протилежних за змістом образах Христа та Юди, є ікона „Тайна вечеря”.

Воцатинський іконостас Загоровського монастиря розкрив складні процеси в творчому житті Й.Кондзелевича, які відповідали різким змінам суспільно-культурного життя краю. Іконостас створений 1722 р., активніше відбиває зацікавлення європейським мистецтвом. Тут майже відсутнє золоте тло. Натомість введений краєвид (навіть достатньо складних мотивів), а також одноджерельне освітлення ослаблюють декоративну барвистість задля тонального вирішення й органічного зв'язку з просторовим середовищем. Й.Кондзелевича захоплювали барокові живописні проблеми в переданні простору, як це простежується в європейському краєвиді, з його ступінчастим вирішенням перспективної глибини.

Малярство Й.Кондзелевича розвивалось на національних мистецьких традиціях, яких він дотримувався впродовж творчого життя.

## РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІКА В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

### 2.1. Канони іконопису та значення кольору в іконописі

Давньоруський художник мав справу з людьми, наділеними великою чуйністю до кольору, кохали колір, з людьми, здатними розуміти його звучання. Давньоруська література дає уявлення про чуйність людей на той час до кольору. У «Слові про похід Ігорів» поет щедрим пензлем наносить фарби: у небі блищать сині блискавки, Дон котить сині води, горять червоні зорі, хмураються чорні хмари.

Істинно прекрасне живить розум і просвітлює душу. Розкриваючи ікону, наділяючи кожну форму певним кольором, стародавній митець вводив у ікону софійний зміст, тобто барви мудрості. Це було не сліпе фарбування одягу та ликів будь-якими квітами, але квітами, наділеними живою силою думки та образу.

Краса ікони полягає у надзвичайно суворій ієрархічній рівновазі кольору, окремих форм, світла, ліній. Це особлива мова, елементи якої, як слова, висловлюють думку. В іконописі виробилося висока художня майстерність, особливе розуміння малюнка, композиції, простору, кольору та світла. Краса духовна вище тілесної, і мета християнського життя полягає у сходженні до Першоджерела краси - Бога зі смиренністю збагачення та збирання особистості як радості оновлення та співучасті у подвигу Христовому [6].

У іконі, як і живопису соборної, у пануванні архітектурних ліній над людським виглядом, виявляється одна з центральних і істотних її думок - підпорядкування людини ідеї собору, переважання всесвітнього над індивідуальним.

Композиційно чи не кожна ікона мислилася як подоба світу, і відповідно до цього в композиції завжди присутня середня вісь. У верхній частині височіє небо (вищі яруси буття), а внизу зазвичай позначається земля («позім»), іноді

під нею - пекло. Ця основна структура ікони незалежно від сюжету впливала всю її композицію.

Давньоруські майстри-іконописці, прийнявши тональний живопис візантійців із зображенням живої людської плоті, осяяної відблиском небесної благодаті, з покайним настроєм смутку та зневіри, з її прагненням до видимої краси - сяйвом позолотою та яскравими фарбами, з її символікою вже у XII столітті вносили у тональну гаму нотки чистих відкритих кольорів. Іконописці Стародавньої Русі навчилися створювати твори, близькі місцевим умовам, смакам та ідеалам, прагнули утвердити щось своє. Чистота і яскравість фарб в іконописі розумілася як вираз визволення від мороку, безпросвітності, як висока мета, якої прагнула кожна благочестива душа. Кольори в іконах виражають насамперед духовне піднесення.

Згідно з переказами, євангеліст Лука, перший іконописець, писав свої образи Божої Матері у техніці енкаустика (восковими фарбами). Трохи пізніше іконописці стали використовувати темперу. Вона на відміну від олійного живопису має прозорість, легкість і світлоносність і дозволяє зберегти виразність ліній, виявити силу і яскравість кольору там, де необхідно, виконати м'які тональні переходи [17].

Фарби, мінеральні та органічні, розтирали в мисках на яєчних жовтках до дрібного порошку, який розбавляли яєчною емульсією та хлібним квасом або розведеним водою оцтом. У старовинних текстах перераховуються улюблені найбільш уживані в іконописі фарби: асфальт, аурипігмент, багор, бакан, білило, берлінський блакит, варзія, голубець, кіновар, охри, пурпур, сажа, сурик, сурма, ультрамарин, червень шафран, яр та інші. Найбільш поширені фарби відтінків червоного кольору, у той час як для синього три позначення - лазор, голубець, ультрамарин, для зеленого - малахит та яр. Санкір - основний барвистий склад для прокладання особи, це не просто фарба того чи іншого певного кольору, вона є потенцією майбутнього кольору обличчя. Чорні та білі кольори не змішувалися ніколи. Змішавши в собі чорне та біле, зло та добро, колір ставав кольором неясності, порожнечі, небуття. Такому

кольору не було місця у світлій іконі. Особливо цінувалася синя блакитність, яку виготовляли з напівдорогоцінного мінералу лазуриту.

В іконописі широко використовувалася оліфа, дозволяючи змінювати відтінки чистих фарб різної світлосили та насиченості, будучи однією з їх складових частин. Назва фарби з часом зникла з внутрішньомовних причин, шляхом введення нових термінів та усунення багатозначності шляхом диференціації. В іконописних оригіналах у розумінні кожного кольору не важко простежити риси стародавньої семантики, що збереглися: білий - світлий, синій - блискучий, чорний - темний. Позначення кольору «золотий» і «срібний», що передає не колір, а світло мають давнє значення сяйва: «блиску», на яке накладається значення яскраво-білого у золотого і «сизого» у срібного [28].

В іконах XIII-XV століть пробивається любов до чистих та яскравих кольорів, незамутнених пробілами. Фарби стають майже прозорими, і ікони набувають здатності світитися в напівтемних інтер'єрах храмів, повідомляючи світлозорій іконі велику силу вираження.

Вплив кольору на людську душу величезний. І він впливає на неї не менше ніж звук. Правильні кольори і гармонія породжують мир, безтурботність та любов. Своїми фарбами давньоруська ікона служила моральному вихованню людини, задовольняючи людську потребу у рівновазі та душевній гармонії. Фарби давньоруського живопису звернені до людини, для її уявлення про праведність, про згоду людини зі світом неба та землі, створеним Творцем. Фарби іконопису, як хор жіночих голосів, що відноситься під високі sklepinня, вселяють у людину впевненість у тому, що їй доступна ангельська чистота почуттів. Кольори підходять один до одного, як квіти, що складають гарний букет, оживляють поверхню іконної дошки, досягаючи рівноваги між холодними та теплими, вселяючи уявлення про впорядкованість світу.

У «Трійці» небесна блакитна як сутність небесної чистоти плаща середнього ангела ніби прозирає в його витонченій фігурі, і відгуки цього

акорду звучать у бічних фігурах блакитним, рожевим і на додаток до цього зеленим плямою.

І в «Трійці», і в «Преображенні» відображено явище божества у солодкій гармонії форм та фарб. Виняткове і небувале насамперед у тому, що іконописець зробив шматок небесної лазурі всупереч усім канонам найактивнішою плямою композиції, перетворивши золото на акомпанемент до її фарб.

Фон ікони традиційно вкривали золотом. Золото не лише символізувало Божественне світло, а й створювало мерехтливе, містичне світло, яке осявало ікону трепетним полум'ям лампади, і образ на ній то виступав, то відсувався за ту межу, куди немає доступу смертним.

Колір - своєрідний розпізнавальний знак зображень: по темно-вишневому плащу дізнаємося Богоматір, по світло-малиновому -апостола Петра, по яскраво-червоному фоні -Іллю-пророка, по охристому - апостола Петра, по яскраво-червоному плащу - муників по вогненно-червоному тлі – Іллю-пророка.

Кольори , як абетка: червоний колір - колір мучеників та вогонь віри; зелений – вираз юності, життя: білий – причетність до вищого звання, це колір Бога. Золотий колір також є цвітом Бога. Але як би не були різноманітні ці фарби, що кладуть грані між двома світами, це завжди небесні фарби, в двоєкому, тобто в простому і водночас символічному значенні цього слова.

Смислова гама іконописних фарб, як і природна гама кольорів, що передається, неоглядна. Насамперед, іконописець знає велике різноманіття відтінків блакитного: і темно-синій колір зоряної ночі, і яскраве гнівне сяйво блакитної тверді, і безліч тонів світло-блакитних, бірюзових і навіть зелених. Але блакитним видається лише те спільне тло неба, на якому розгортається нескінченна різноманітність небесних фарб: і нічна зоряна небесна блискавка, і пурпур нічної грози, і пурпурна заграва пожежі, і багатобарвна веселка, і, нарешті, яскраве золото полуденного, досягло. У давньоруському живописі ми знаходимо всі ці кольори в їхньому символічному, потойбічному застосуванні.

У цьому ключі до розуміння краси багатописної символіки фарб - іконописна містика, сонячна містика у вищому, духовному значенні цього терміну. Як би не були прекрасні інші небесні кольори, все-таки золото полуденного сонця - з квітів колір і чудес. Всі інші фарби знаходяться по відношенню до нього в деякому підпорядкованому положенні і утворюють навколо нього «чин». Перед ним зникає синьова, блиснуть мерехтіння зірок та заграва нічної пожежі. Самий пурпур зорі – лише провісник сонячного сходу. І наостанок, Один Бог – джерело сяючого кольору. З усіх кольорів один золотий, сонячний позначає центр божественного життя, проте інші - його оточення, утворюючи ієрархію фарб навколо «сонця незахідного». Цей божественний колір у нашому іконописі носить назву асисташів іконопису носить назву асиста. [19]. Християнським мистецтвом ця здатність співучасті предметного світу та людини органічно засвоєна. У галицьких іконах Страшного суду цією відзначено останню, точніше посмертну дію людини. Картина світу, що включала і образне бачення «іншого світу», для православного галичанина, який тривалий час залишався сільським жителем, на початку Нового часу перетворилася відповідно до реалій життя городян-ремісників. Галицький іконописець XVI століття, формуючи в іконному просторі візіонерську реальність, використовує не органічні природні форми, як це було століття тому, а рукотворні, пізнавані сучасниками архітектурні конструкції. Символічний світ образності галицької ікони, що настільки не часто поповнювався іконографічними новаціями, збагатився елементами актуального культурного ландшафту [16].

## 2.2 Художні особливості символізму західно-українського мистецтва іконопису

Ікона, як будь-який інший феномен, що виражає (видимими засобами) ідею християнського боговтілення, пропонує глядачеві або малюючому систему особливих знаків, символів або образів, які розкривають відому специфіку світу гори, а також способи його досягнення. Знакова символіка у іконі має певну абстрактність від ілюзорності, т. е. від натуралістичного образу, оскільки «Символ - образ провокує кумиротворчість» [7], але це несумісно з другою заповіддю християнства. При цьому формування християнської символіки починалося з катакомбного мистецтва, яке формувалося на основі еллінських зразків і мало оповідний характер. На цьому етапі свого розвитку християнське мистецтво звільняється від натуралізму [9]. Тут же формуються перші християнські символи передачі знань таємним способом, оскільки до появи Міланського едикту (313 р.) християнська церква була гнаною і переслідуваною римською владою. "Головним чином іконографічними символами служили самі зображувані предмети (риба, виноградна лоза і т. д.) або історичні сцени, що містили символічне значення" [9]. Зазвичай символи виконувались художниками швидко, важливо було зберегти номінальну точність символу (і як його художнього наповнення). Той чи інший знак - символ мав своє точне значення. Так, зображення риби означало самого Ісуса Христа (грецьке слово «риба» - (іхтіс), початкові літери аббревіатури Ісус Христос Син Бога Спаситель. Риба - один із найдавніших християнських символів.

Зображення лілії символізує невинність і чистоту, а так само душі, яка любить Бога. Відомо, що ще старозавітний храм Соломона був прикрашений ліліями.

Хризму - монограма Христа, що означає помазаника - месію. У слов'янському християнстві хризму стала символом Боговтілення та Різдва

Христового, оскільки слов'янські літери «Р» та «Х» становлять загальне зображення символу.

У християнських громадах перших століть було безліч знакових символів, пов'язаних з морем та водною стихією (через значну кількість християн були рибалками). Поряд із рибою, існував корабель як символ Церкви Христової, що пливе житейським морем. Також було зображення якоря як символу надії.

Зображення світильника (лампи) символізує світло світові; пальмова гілка – перемогу над смертю; голуб – символ надії; ягня-образ Спасителя, Месії; хліб – плоди небесні; виноградна лоза як символ землі обітованої або, згодом, Царства Небесного; пастир – символ Христа.

Центральним символом у всій християнській іконографії (починаючи з перших століть) є голгофський хрест. Його зображення зустрічаються вже з перших століть християнства. Хрест із старозавітного символу прокляття («розп'ятий на дереві буди проклятий») за допомогою хресних страждань Ісуса Христа в християнському розумінні стає символом воскресіння для нового життя. Зображення хреста також зустрічаються в різних язичницьких культурах, де є різні сенси і розуміння цього найдавнішого і, мабуть, найвідомішого символу всіх часів і народів. «Хрест – символ універсальний. Очевидно, таким його зробила простота зображення, що дає простір грі уяви та фантазії» [8].

Християнський світ приймає хрест як «...предмет сили та знамення спасіння» [1]. Тому можна стверджувати, що хрест є уособленням всього християнського віровчення (яке полягає у спасінні людської душі для з'єднання її з Богом). Не випадково кожна християнська конфесія має безліч обрисів голгофського хреста зі своїми смисловими навантаженнями. Відома особлива стилістика скандинавських хрестів; докладний символічний перелік усіх подробиць розп'яття Христового на схимницьких зображеннях хреста; множинні варіанти православних хрестів (з табличкою і без неї з кораблем у вигляді півмісяця, дванадцятикінцеві варіанти тощо); об'ємні храмові хрести у традиціях Єгипту, Сирії та Греції; рівнокінцеві хрести типу Андріївського,

мальтійського, грецького єрусалимського, а також чисто орнаментальних розеток з використанням хреста. Є безліч зображень з різними варіантами горизонтальних перекладин хреста, що вказують глядачеві на те чи інше смислове навантаження.

У ранньому християнстві зазвичай використовували чотири форми хреста, це: чотирикінцевий «грецький» хрест з кінцями рівної довжини, чотирикінцевий «латинський» хрест із подовженим нижнім кінцем, «косий» хрест святого Андрія Первозванного і так званий тау-хрест (у формі літери «Т»). Якщо розглядати монограму Христа як різновид хреста, то найбільш раннє датування хреста відноситься до 134 року (надгробний пальмирський напис) [8]. Це ж підтверджують археологічні розкопки, зокрема хрест, датований II століттям, знайдений біля сьогоднішньої Чорногорії (музей церкви Богородиці Утеса міста Пе-раст) [6].

Таким чином, стає зрозуміло, що перераховані вище оповідальні символи стали для перших християн своєрідним тайнописом, за допомогою якого передавалася та чи інша інформація, необхідна для духовного життя в умовах заборони на відкриту богослужбову практику (з відомих причин).

Особливість першохристиянської символіки полягала в тому, що вона чисто символічне, номінальне надрукування переданого образу поза слідуванням будь-яким образотворчим традиціям або художнім доктринам свого часу. При цьому першохристиянські символи вказували на найважливішу грань першої церкви - нову реальність Бога, що став людиною, для порятунку людей, що було категорично чуже навколишньому язичницькому світу, а, отже, гнане і утискається.

По суті, перша церква не мала потреби у високохудожньому символі - образі (який сформується лише до XII ст.), були свіжі спогади життя Ісуса Христа, а також живими залишалися безпосередні учні Апостолів (і самі Апостоли). Перші зображення не спонукали до молитви і були покликані захоплювати християнина до духовного життя. У цьому не було необхідності, першохристиянські громади зберігали живе надрукування життя і вчення

Христа, а також його безпосередніх учнів (не було і струнких богослужінь та богослужбових текстів). Символи перших християн алегорично вказували на істину, але не розшифровували її і практично нічого не розповідали про неї.

У результаті, п'ятий і шостий Вселенський собор, який відкрився в 692 р. «приписує замінювати символи Старого Завіту і перших століть прямим зображенням того, що вони передбачали» [9]. Даний припис не торкнувся зображення хреста через те, що воно не мало алегоричного підтексту.

У процесі формування іконописного канону та його символів відомий час так званого іконоборства, коли досить тривалий час (більше століття) існувала заборона на іконотворчість та іконопочитання. Іконоборство Сьомим Вселенським Собором було визнано єрессю. Собор сформував догмат іконопочитання в 754 р. За часів іконоборства було сформовано символи нового роду, які у алегорично-графічній формі вказували на відомі страждання Ісуса Христа. Ці символи без змін дійшли до нас на гральних картах під назвою «масті». Знакові зображення часів іконоборства відрізняються простотою та силуетною лаконічністю і вказують на:

- копію, якою пробивали Христа, відоме як карткова масть «піки» (зображується чорним кольором як стилізована піка - списи - у цьому випадку сотника Лонгіна, що зберігається у Віденському історичному музеї);

- губка з оцтом, яку дали пити Ісусу під час хресних страждань, або (за іншою версією) капелюшок цвяха, яким прибивали Христа до хресного дерева (зображується у вигляді ромба, за картковою термінологією називається як «бубни», має червоний колір ;

- серце Христове, відоме як карткова масть «черви» (зображується червоним кольором як декоративне серце);

- Хрест Христов - символ розп'яття, відоме як карткова масть «хрести» (зображується чорним кольором як хрест з чотирма перекладинами, три з яких мають верхні скруглення, а нижня частина розширена до основи).

Вищезазначені зображення досить часто зустрічаються в храмах, що існували в період іконоборства (VIII ст.) і проіснували до сьогодні. Так,

символи хресних страждань Христових, періоду іконоборства, зустрічаються в розписах храмів острова Мальти, у храмі Миколи Чудотворця в Демрі - Туреччина (історична назва міста - Мири Лікійські), тронна подушечка, на якій сидить Богородиця на мозаїці центральної абсиди храму Софії у Стамбулі має зображення стилізованих копій («п'як»), розташованих у шаховому порядку тощо. Відомо, що у часи іконоборства символічні зображення пристрасного циклу виконувались на картках і забиралися ув'язненими. Наприкінці, з невідомих для дослідників причин, картками із зображеннями, почали грати. В результаті, ми знаємо достатню кількість карткових ігор, які вступають у явну суперечність із християнським вченням. Церква розглядає гру в карти як «хулу на Христа». Невипадково на «злодійському» жаргоні колода карт називається біблією.

VII Вселенський собор вперше формує вчення про ікону та іконопочитання. З цього часу починає формуватися іконописний канон, і, як наслідок, виникає відносно струнка знакова символіка іконічного образу. Безумовно, спеціально іконописна знакова символіка не виділялася, оскільки іконічний образ - поняття цільне і взаємодоповнювальне. При цьому є твердження про те, що «За допомогою символів - знаків ікона розкриває свій зміст універсальною, зрозумілою кожній мові, будучи справжнім керівництвом на шляху до християнського життя.» [5].

Як правило, знаковий символ в іконі читається і служить для того, щоб точно показати глядачеві (або тому, хто молиться) на закладену в іконо-образі євангельську істину.

Ікона «нічого не зображує, а виявляє.» невидиме видимими символами (або засобами). Отже, в іконічному образі не можуть бути таємні, абстрактні, неясні (з погляду християнського вчення) або символи, що не читаються. Тому, ми не згодні з думкою деяких дослідників, які розглядають деякі елементи композиції ікони як рунічний текст [11]. Принаймні, у класичній статутній іконі це твердження неможливе, оскільки:

- по-перше, у цьому немає потреби;

- по-друге, сама технологія створення іконічного образу не має на увазі жодного тайнопису (як у плані створення ікон, так і в плані аналізу технології наявних іконописних шкіл);

- по-третє, «багато архаїчних елементів композиції та художнього методу пояснюються довгим багатовіковим формуванням іконописного канону, який бере свій початок у античній традиції» [2].

У цьому слід зазначити, що іконописний канон будь-коли відмовлявся від будь-якого образотворче-виразного елемента, введеного у свої (канону) рамки. За винятком тимчасової незатребуваності цього елемента, у тому чи іншому духовно-історичному періоді.

Так, однією з перших установлень стосовно ікони, існувала і є необхідність їх підписання - іменування ікон. Ця необхідність обумовлена «схожістю» або ідентичності образів святих (з природної причини - бажанню святого у своєму духовному спасінні бути схожим на Христа). Так само традиція іменування виникла в першому християнському мистецтві, де зображувався умовний (античний) персонаж, але позначав образ Нового Завіту. У Православній церкві існує поняття про те, що лише при підписанні ікони (цей етап робиться в останню чергу перед закріпленням ікони фінішним шаром – оліфою чи лаком) вона стає прийнятною для богослужбової практики. Без назви іконічний статутний Православний образ таким не є.

Поруч із надписами іконічного образу завжди є німб у зображеного персонажа (округле плоске світіння навколо святого). Традиція німбів та написи ікон збереглася протягом усього синодального періоду. Таким чином, це найстійкіші та незмінні символи, які є на будь-якій Православній іконі, навіть якщо вона на полотні та виконана масляними фарбами в ілюзорній (або академічній) манері. Німб - символ фаворського світла та приналежність зображеного персонажа до гірського світу (тобто символ святості). Як правило, німби світлі чи золоті. Є німб із восьмикінцевою зіркою Бога Саваофа.

Всі інші знакові символи статутної православної ікони безпосередньо пов'язані з конкретними зображеними персонажами або свят. Так, вбрання та предмети святих відповідають їхньому прижиттєвому статусу (Царі, князі, ченці, праведники тощо). Можуть бути елементи небесної ієрархії: Богородиця-Цариця Небесна нерідко зображується з короною, Ісус Христос – Цар Слави – зображується у парчових, царських одягах (на іконах Спас у Силах). Ангели Господні зображені у військових чи церковних одягах. У цьому світлі зображені виходять із земної ієрархії, але у преображенном (іконічному) варіанті.

Досить часто на іконічних зображеннях можна зустріти знаряддя пристрастей святих та мучеників (знаряддя катувань). Дані предмети виконуються як антураж або фон. Приміром, знаряддя пристрастей святителя Климента Римського зображуються тлом - позаду святого, Великомучениця Катерина сидить поруч із колесом та іншими атрибутами тощо.

Є зображення святих, які тримають у руках невеликий храм. Це означає, що зображений персонаж є організатором храму чи монастиря. У пізніх канонічних іконах фоном зображуються монастирі та цілі міста як приналежність святого до цього міста чи монастиря (Серафим Саровський, Сергій та Герман Валаамські.) Подібні архітектурні елементи зображуються відповідно до фігури святого, як символ, який вказує на ідею, але не зображує її в повному обсязі (оскільки в цьому немає необхідності). Ця візантійська традиція практично без змін дійшла сучасної статутної ікони.

Крім німбів і золотих фонів зустрічаються ікони, де зображуються «відкриті небеса» у вигляді «мандорли» (мандорла - свічення навколо Христа у формі хреста або кола або мигдального горіха), або півкола або чверті кола в кутку ікони, дана форма облямована саявом, хмарами чи сонмом ангелів. У відкритих небесах зображуються благословляючий Христос і Богородиця на темному тлі - символ видимого фаворського світла. Відкрите небо вказує на відкритий світ небесний, що є дивом і особливим одкровенням (це неприродна ситуація для життєвого простору), тому відкриті небеса, з художньої точки

зору, виглядають еkleктично і надзвичайно символічно. Глядач розуміє, що відкриті небеса - символ особливого вподобання згори або пряме спілкування зображеного персонажа з земним світом.

На зображеннях святих зустрічаються чисто художні неопредмечені символи - знаки, типові всім іконічним творів, але вони мають точної форми і невизначені з погляду конкретного позначення. Тут ми маємо на увазі:

- «оживки» на найсвітліших частинах лику святого (світлі штрихи), які надають образу закінчену і внутрішню експресію.

- Символ духовного горіння святого;

- 2-3 мазки світлим тоном на закінченні складки святого (3 мазки символізують Трійцю, а 2 мазки - символ людського та божественного початків в Ісусі Христі);

- відсутність висвітлень на хітоні ченця (і Богородиці) символ смирення і у разі чернечих - символ смерті для життя «старим»;

- активні висвітлення на підрясниках преподобних святителів тощо символізують активне духовне життя (при зовнішній статиці фігури).

Орнаментальні композиції на іконах, у разі їхнього зображення на середнику, символізують гірський світ (як і сам фон ікони). Орнамент, розташований на полі ковчега - символ моління до зображеного персонажа. Пізня традиція нанесення орнаментів на іконну площину вказує на велику геометричність у випадку з чоловічими образами та заокругленістю та м'якістю ліній у випадку з жіночими образами. За століття свого існування стало ясно, що цінність саме православного орнаменту в тому, що він має часті елементи, що повторюються [7].

Ця особливість дає можливість глядачеві зосередитися на іконічному образі, а не розглядати вигадливість і нав'язливу неповторність орнаментальної композиції. Таким чином, орнамент підкреслює іконічний образ і виділяє в ньому головне і саме таким духовно-моральним способом прикрашає ікону.

Безумовно, що статутна ікона має значно більшу різноманітність знакових символів, але інші мають значення лише для конкретного образу і є загальними і універсальними. Зокрема знак-символ визначається конкретним змістом образу або зображеної події. Причому приватний символ не стає універсальним. Наприклад, зображення голуба як символ Бога Святого Духа може бути тільки на іконах Богоявлення (або Хрещення Господнього), або сувій у вигляді неба, який згортають Ангели, зображується лише в оповіданнях Апокаліпсиса.

Символічність ікони, виражена через певні знаки, розширює її особистісне сприйняття, оскільки знак дозволяє вкласти у нього всю змістовно-емоційну інформацію, що має особистість, знак не диктує інформаційне поле особистості, а навпаки. З іншого боку «знак тим і відрізняється від символу, що його функція цілком полягає у передачі його сенсу, без будь-якої турботи про вираження цього сенсу або будь-якої відповідності означає, що означає» [3].

Таким чином, знакова символіка ікони - це не абстрактний або загальний образ, а точний знак, що символізує конкретну духовну величину, який, по суті, не трансформується і не еволюціонує. На підставі діянь Сьомого Вселенського Собору ікона визначається як феномен, що виражає ідею християнського боговтілення. Звідси формується символіка іконічного образу, починаючи з перших християнських символів, історія яких має завершення у зв'язку з діями п'ятого і шостого Вселенського собору і не має якогось розвитку чи еволюції. Тому, знаки-символи часів іконоборства не мають перш християнських коренів (з образотворчої-виразної точки зору), так само як і продовження у подальшому формуванні іконописного канону, частиною якого є знакова символіка статутної ікони, що складається з:

- іменування ікони та німбів (буквально на всіх творах);
- знаків, що відповідають (і позначають) ієрархію та житіє святих;
- знаків-символів, приналежності до гірського світу (до духовної ієрархії);

- знаків-символів, що вказують на особливе земне життя та майбутнє «блаженне життя святого;
- відкриті небеса як знак відкритого «гірського» світу;
- художніх неопредмечених символів-знаків;
- Орнаментальні композиції в іконах. Дана систематизація знакових символів спрямована на уточнення та читання іконічного образу. З вищевикладеного стає зрозумілим, що будь-яких знакових символів у християнстві пояснюється тими чи іншими духовними поглядами християн у конкретний історичний період з відповідними обставинами, тому немає еволюціонування символу-знаку з одного до іншого. При цьому всі символи лише свідчать про істину, але не пояснюють її. Так само як і вся цілісна семантико-семіотична багаторівнева система іконописної мови, частиною якої є знакова символіка ікони, також вказує на істину або на духовний (вузкий) шлях, який, за вченням Православної церкви, має пройти кожна людина для набуття у результаті «гірського світу» ».

У сучасному розумінні логіки духовних християнських установок релігії немає без мови символів. В іншому випадку, не буде на чому звернутися до світу »[4]. Символ, за допомогою якого відбувається боговтілення, вказує глядачеві і спрямовує його по єдиному «надчуттєвому» духовному шляху, приводячи його (за вченням Православної церкви) до Богоспоглядання. В іконописанні знаковий символ уточнює логіку чи систему загального ладу іконічної символіки християнського образу, будучи складовою загальної мови храмової художньої творчості.

## РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ СИМВОЛІЧНІ ОБРАЗИ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ 13-18 СТОЛІТТЯ

### 3.1. Іконографічні образи Богоматері Одигітрія та Страшного суду

Богоматір Одигітрія, або та, що вказує шлях. В самій назві вкладено маріологічне богослов'я, бо Марія як Мати Христа вказує на Спасителя і одночасно веде людей до Нього. Тому і в самих молитвах віруючих досить часто люди просять Матір Божу привести їх до Христа, просять, щоб він заступився за них. З цього виходить, Що Матір Божа є посередником, так званим символічним «мостом» для людей коли вони йдуть до Христа. Дослідники наголошують на тому, що якщо Богородиця Оранта, це та, яка є Знаменням і її основним змістом є Воплочення, то Богородиця Одигітрія вказує людям дорогу до Бога і те як правильно ми маємо Йому служити.

На іконах іконописці зображують Богородицю Одигітрію фронтально, деколи навіть з трішки нахиленою головою, і вона тримає однією рукою Христа-Еммануїла, так ніби на троні, а іншою рукою вказує на Нього. Обидві постаті зображені досить статно, і виглядає так ніби вони не торкаються одна до одної. Христос однією рукою благословляє Марію і цілу Церкву в її особі, а іншою - тримає сувій Закону Божого.

Існує багато різних ікон Богородиці Одигітрії і на деяких з них ми можемо бачити образ Христа в руках якого розгорнутий сувій, скіпетр, кодекс або ж згорнутий сувій.

Богородиця Одигітрія відображає слова Христа у Новому Завіті: “Я - путь, істина і життя!” (Ів. 14:6) [3].

Одним з найбільш відомих прикладів Одигітрії на українських землях є ікони Холмської Богородиці (Додаток 1), Белзько-Ченстоховської Богородиці (Додаток 2), Львівської Богородиці (Додаток 3) та інші.

Ікони Страшного суду набули на православних землях польської держави широкого поширення у XV столітті. Поряд із монументальними полісюжетними іконами Страстей Господніх вони були головними

складовими художньої подоби більшості храмів, найбільш складними в композиційному та ідейному відношенні творами іконопису, що відображають панівні уявлення галичан-русинів того часу.

У літературі живопис цього регіону послідовно визначався так: «польська школа візантійського живопису», «ікони Галицької Русі», «ікони Галицької України», «лемківські ікони», «карпатські ікони» та, зрештою, «українські ікони». Різноманітність визначень відображає домінування у різних історико-політичних ситуаціях та національно-конфесійних колах різних культурно-політичних установок щодо існування тут самостійної художньої школи [14].

Подібна синхронність, як і інші факти зближення у духовній сфері, пов'язані з відновленням (після столітньої перерви) церковної єдності галицької та литовської митрополій у складі митрополії «всієї Русі» при Фотії (1408 - 1431). Іконографічні новації, насамперед майстрів, асоціюючись із культурою незалежної православної держави, мабуть, набували для галичан — за всієї їхньої схильності до «охоронного консерватизму» — переконливість першоджерела. Запозичення галицьким іконописом нових композицій, підкріплених авторитетом митрополита Київського та всієї Русі, могло сприяти підвищенню статусу православної культури на землях Польської корони.

Поширення у східнослов'янському ареалі настільки важливих у догматичному відношенні іконографічних композицій, що вже своїми масштабами орієнтованих на їх виділене, пріоритетне у просторі церковного інтер'єру становище відбувається, безумовно, не випадково. Одним із найважливіших факторів можна вважати характерні для всього XV століття есхатологічні очікування. У Константинополі вже з кінця XIV століття очікування кінця світу стає визначальною особливістю світогляду пастви. За православними уявленнями, у цей час закінчувалася сьома тисяча років, відпущена на існування Богом створеного світу. Завершальним роком людської історії мав стати 1492-й. «Есхатологічна криза» не могла не надавати

найглибшого впливу на явища православної культури, на духовні процеси того часу. За спостереженнями дослідників давньоруської літератури, це помітно позначилося, наприклад, на потоці есхатологічних творів, що збільшився [9]. У митрополичому посланні Кіпріана Афанасію, ігумену Серпухівського Висоцького монастиря, близько 1392 року вперше на Русі була послідовно розгорнута тема близького космічного кінця. У ці часи і з'являються ікони Страшного Суду.

Окремі елементи іконографії Страшного суду почали формуватися у християнському мистецтві вже у перші століття його існування. Ідеї та образи швидкого, як тоді вважали, кінця світу, що хвилювали паству, спочатку втілювалися на основі старозавітних та новозавітних текстів (у живописі римських катакомб), а пізніше також і святоотцівських творінь, насамперед Єфрема Сиріна. З окремих священних текстів, містичних видінь і пророцтв християнські художники протягом століть складали, ускладнюючи, картину останнього вселенського суду над людством та посмертної відплати: пекельних мук грішників та райського блаженства праведних. Вся суть християнського світогляду концентрувалася в цій болючій прозріваній кінцевій драмі.

У візантійських іконах цей сюжет відомий із XI—XII століть. Ймовірно, іконам на дошках передували образи Страшного суду на дорогоцінних вишитих тканинах: у «Повісті минулих літ» під 986 роком в оповіданні «філософа» про грецьку віру князю Володимирі згадується запона, на якій було зображено «Судище Господнє».

Найбільш раннє зображення Страшного суду у східнослов'янському іконописі, датована кінцем XIV - початком XV століття [12]. Її вважають найбільш «візантійською» з усіх, що збереглися до нашого часу на Русі, хоча жорсткий канон цього сюжету в греко-слов'янському мистецтві так і не склався. Ядро композиції, як і в пізніших зображеннях цього сюжету, у тому числі і галицьких, є чотири горизонтальні реєстри. Вони прочитуються як християнська схема світового устрою: багатошарові небеса, «повітря», земля

та пекло. У центрі верхнього ярусу зображений Христос у «славі» — Суддя світу, над яким пологою аркою простягається небо: блакитний сувій, що звивається ангелами, знак кінця світу. Права рука Христа вказує праведникам шлях до небесного блаженства, ліва направляє грішників у геєну вогненну. Нижче ореола-слави Христа - престол, уготований для Судді, з Євангелієм, хрестом і знаряддям пристрастей («Етімасія»), під ним «у Божій руці» - ваги - «мера справ людських». Христа чекають моляться за людей Богоматір і Іоанн Предтеча, покликані на Суд апостоли, позаду яких ангели в розкішних шатах. Наступний ярус представляє народи, що йдуть на останній Суд, і в центрі — перших людей, уклінних у молитві за своє потомство Адама і Єву. Нижче — сцени «Земля і море віддають мерців і «Бачення пророка Данила» із символами земних царств, що відбулися. Завершується вселенська панорама зображенням ліворуч Христа (тобто.праворуч від глядача) пекла – пекла у вигляді гирла вогняної річки з чорним силуетом Сатани – і домінуючим у нижній частині ікони образом раю. Рай з Богородицею, що сидить на престолі, представлений у вигляді саду, окресленого ідеальним колом, що виступає відмінною особливістю даної ікони. Загалом ікона демонструє ясну ієрархічну візуальну конструкцію, що представляє головні епізоди космічної драми з акцентуванням на тему посмертного блаженства праведників.

Вогняна річка, що впадає в палаючу геєну, - постійний елемент візантійських композицій Страшного суду, що повторюється. У східнослов'янському мистецтві ця деталь у XIII — XIV століттях [15] і визначає образність більшості ікон даного сюжету, що походять з галицького регіону. Для нас представляє особливий інтерес інша деталь ікон Страшного суду, що повторюється протягом століть, що склалася, очевидно, вже на слов'янському ґрунті: що займає всю центральну частину композиції змії поневірян, «хробак гріха». Саме цей елемент картини Страшного суду згодом виростав у галицькому іконописі новими художніми рішеннями та інтерпретаціями.

Візуальне втілення теми особистої, або «малої», есхатології у зв'язку з темою кінця світу і загального Суду — новація, яку в подібних масштабах не знало ні візантійське, ні західноєвропейське мистецтво. Є підстави вважати, що нововведення, що закріпилося в східнослов'янській версії композиції Страшного суду, — образ космічного змія як алегорії шляху випробувань душі.

Найдавніші відомі ікони Страшного суду галицьких майстрів, які можна датувати другою третьою — кінцем XV століття, виявлено у прикарпатських селах Поляна (Краків, Польща), Ванівка та Мшанець (обидві у НМЛ, Україна), Луків-Венеція (Церква Козьми та Дем'яна, Словаччина). Іконографічно центром композиції є вогняна річка, і черво гріха. Було помічено, що переліки гріхів у цих іконах близькі до списків поневірян, згаданих у житті Василя Нового [15]. Незважаючи на близьку композиційну подібність, у деталях виявилися індивідуальні уподобання майстрів. Так, в іконі з Мшанця біля кілець поневірян попарно представлені ширяючі фігури ангелів і чортів зі списками добрих і злих справ кожного померлого. В інших іконах (з Ванівки, Поляни, Луків-Венеції), цей важливий мотив, що посилює візуальну переконливість дидактичної програми, відсутня. Можливо, це обумовлено поступовим поповненням повчальними деталями старого іконографічного зразка у пізнішій за часом іконі з Мшанця. Загалом основні елементи цього зводу виявилися надзвичайно стійкою іконографічною конструкцією, що збереглася практично незмінною, особливо в Північно-Східній Русі, до пізнішого часу.

У межах XV століття, коли умонастрої пастви визначалися багато в чому очікуванням всесвітнього кінця, композиційна однаковість його іконописного втілення ставало необхідною запорукою непогрішності перед традицією. Після закінчення «сьомі тисячі років», після страху очікуваного 1492 року іконографія Страшного суду, особливо в Південно-Західній Русі, помітно трансформується. Часом вона набуває тут майже неймовірних для сакрального мистецтва того часу рис візуальної актуалізації. Містика древніх пророцтв

явно все менш заворожує галичан при всьому їх піететі до відображеного в стародавніх зразках гармонійно влаштованого християнського Всесвіту. На перший план дедалі помітніше виходить жива зацікавленість земним світом з його явищами та подіями, хоч і переосмислена за архаїчними моделями. Пов'язано це, швидше за все, як із відсутністю жорсткого контролю з боку місцевої церкви, яка не мала статусу державної, так і з включенням деяких розвинених у господарському сенсі територій Галицької Русі до нових європейських ритмів та відносин, що закономірно вело до зацікавленого освоєння нових життєвих реалій. У краї зростає значення невеликих міських провінційних центрів [23]. Процес, пережитий західноєвропейськими країнами в XIV столітті, коли з напіваграрних поселень формувалися суто ремісничі міста, з початку XVI століття виразно спостерігається на цій східній околиці західного світу. Багаті городяни, котрі займалися ремеслом і торгівлею, домагаються господарських і політичних привілеїв, прагнуть посилення авторитету цехів. Злам середньовічного укладу, насамперед у багатолюдних містах, неминуче витісняв із життєвих установок теоцентризм та спіритуалізм. Поширення ідей європейського гуманізму та реформації змінює форми прояву релігійного почуття. Мистецтво цього часу несе риси іншого ставлення до світу, естетичних орієнтирів та культурних моделей. До того ж якщо в попередніх століттях натхненниками та замовниками творів церковного мистецтва виступали князь, родова знать та церковні ієрархи, то тепер ініціатива у створенні ікон та розписів переходить в основному до невеликих міських церковних братерств ремісників та торговців. Стара іконописна основа зберігалася: вона мала наочно демонструвати відмежування від релігії панівної нації — католицизму. Але при цьому в деталях, що жорстко не співвідносяться з ортодоксальними встановленнями, нерідко використовуються зразки європейських ілюстраторів Біблії, з ренесансним прагненням відображаються реальні об'єкти та споруди.

Серед галицьких ікон Страшного суду вирізняється своєрідністю центральної частини твір майстра Дмитрія 60-х років XVI ст (Додаток 5).

Поряд з характерними для усталеної іконографії елементами (вогненна річка, що розширюється донизу, з фігурами грішників, посередині якої — Сатана-Вельзевул на сідалище у вигляді чотиригодового чудовиська з душею антихриста в руках) тут присутній і зображення дороги поневірянь. Але це вже не алегоричний покритий лускою космічний змій, околотований осідланими чортами та ангелами умовно-декоративними «колесами» зупинок-митниць. Обриси дороги випробувань в іконі майстра Дмитрія схожі на ретельно промальовану жорстко геометризовану зигзагоутворену стіну, що лише загальним силуетом віддалено нагадує традиційного «хробака гріха». Гострі кути зламів цієї зигзагоподібної споруди відзначені тринадцятьма баштами-павільйонами [23]. Усередині них розташовуються «митарі»-риси, «що виставляють рахунок» за той чи інший гріх кожній душі, яку ангели-охоронці проводять через ці випробування до ваг у Господній руці. Своєю жорсткою раціональною окресленістю дорога нагадує фрагмент архітектурного креслення, що має відношення до фортифікаційних проектів. Можна здогадуватися, що художнику з провінційного галицького містечка Долина, що відрізнявся підприємницькою та торговельною активністю і на той час вже отримав за клопотанням городян так зване Магдебурзьке право (1525 року), напевно доводилося зіштовхуватися у своїх пересуваннях по краю з «митними заставами», де стягували торгове і провізне мито. У скарбниці містечка, яке мало королівський «привілей» на «виготовлення солі», а трохи пізніше — горілки, за рахунок торгівлі та «митних зборів» накопичувалися значні кошти. Відомо, наприклад, про використання таких доходів для ремонту міських валів, що у період жорстких військових зіткнень та захоплень було для городян життєвою необхідністю. Щоправда, в результаті це не допомогло містечку уникнути наприкінці століття захоплення польськими магнатами, які згодом перепродавали його для отримання оренди. Художнику нової епохи залишається чужим настільки важливе для його попередників есхатологічне уявлення про космічного змія як символ старозавітного Антихриста-

спокусника [23], його явно більше чіпають прикмети земного буття його сучасників.

Іншим поширеним на галицьких землях новим іконографічним висновком композицій Страшного суду, що показує зміни щодо найважливіших християнських категорій — смерті та потойбічного світу, є варіант, де павільйони поневірянь зображені вздовж лівого поля ікони на кшталт сходів, на сходах якої ангели борються за померлого. У цій версії немає вже навіть віддалених спогадів про повні візіонерські таємничості кільця поневірянь і «черво гріха». Зазначимо, що сцени випробувань душі замінили зображення крилатих ченців-схімників, які розташовувалися тут насамперед, які, минаючи митниці, безпосередньо вирушають до райських кушів. Цей мотив відомий і з північноруських композицій Страшного суду [10]. Вже саме розташування їх у лівій частині композиції, по праву руку (одну) від Христа-Судії, задає моральну оцінку зображень: схімники за життя наблизили себе до райського блаженства. Середньовічний спіритуалізм, що витісняється на периферію життєвих інтересів, у нових композиційних деталях опосередковано проявляється у сакралізації профанного рівня буття: не ченці-схімники, а всі душі після розлучення з тілом пройдуть свій шлях випробувань у благому просторі «одягну» Христа.

Такий тип зображення посмертних випробувань зберігся на багатьох іконах другої половини XVI століття, у тому числі що зберігаються у Національному музеї Львова: із сіл Станиля, Багнувате, міста Кам'янка-Струмілова; кінця XVI століття із села Трушевичі, 1685 року з Дрогобича, XVII століття із села Торока. На останній іконі шаблі сходів зникаюче малі, що перетворило її на вузькі стовпоподібні форми з обох боків зображення. В іконі із села Вільшаниця XVI століття «дорога поневірянь» зображена у вигляді архітектурно оформлених багатоярусних сходів-вежі біля лівого краю іконної площини, кожен сектор (ступінь) якої відповідає одному з гріхів випробування душ. Ікона перемишльського майстра Олексія, що частково збереглася, в Музеї української культури Свидника належить до такого ж

іконографічного різновиду. Понад двадцять поверхів ретельно викресленої вежі біля лівого краю зяють отвірстими прорізами з надписанням гріхів. У кожному отворі видно страшні чорні силуети з хартіями в пазурах. Парі біля них фігурки ангелів утримують у покривених руках сповитих немовлят — людські душі. Посмертний шлях душі представлений тут як поступальний рух поверхами багатоповерхової вежі. Можливо, у трансформації шляху посмертного випробування у високі вежі грало певну роль початкове значення стовпоподібних архітектурних форм: твердження вертикалі, що означає зверненість до неба, із чого потім народжується і стрімкий щодо нього порив [2]

Ставлення до раю у галицького іконописця XVI століття визначається вже не абстрактною богословською формулою, втіленою в ідеальній математичній формі, а повсякденною потребою у захищеності, що й відбилося у зображенні раю у вигляді укріпленої твердині. Складається враження, що образ раю визначався цивілізаційним рівнем суспільства: там, де цивілізація переважає над природою, ми зустрічаємося з описом райського міста, там, де має місце зворотна ситуація, — з описом райського саду.

У старозавітній традиції будови, міста та цілі місцевості постають на шляху розвитку відносин між Богом і людьми, фіксуючи у собі ці відносини [11]. Християнським мистецтвом ця здатність співучасті предметного світу та людини органічно засвоєна. У галицьких іконах Страшного суду цією співучастю відзначено останню, точніше посмертну дію людини. Картина світу, що включала і образне бачення «іншого світу», для православного галичанина, який тривалий час залишався сільським жителем, на початку Нового часу перетворилася відповідно до реалій життя городян-ремісників. Галицький іконописець XVI століття, формуючи в іконному просторі візіонерську реальність, використовує не органічні природні форми, як це було століття тому, а рукотворні, пізнавані сучасниками архітектурні конструкції. Символічний світ образності галицької ікони, що настільки рідко

поповнювався іконографічними новаціями, збагатився елементами актуального культурного ландшафту.

Своєрідну паралель подібної композиції можна побачити у пластичному обрамленні порталів романських храмів. Так, портал північного трансепту собору в Базелі, у тимпані якого вміщено постать Христа — переможця та судді, обрамлений зовнішнім портиком, що складається з невеликих «павільйонів», вежоподібно розташованих один над одним. Шість таких павільйонів, що являють собою подобу двох членованих на яруси веж, містять сюжетні рельєфи, що зображають благодійні дії. Адже саме благодійні та милосердні справи зачитувалися ангелами у баченні Феодори на кожному етапі її засудження нечистими «ефіопами».

### **3.2. Іконостас церкви Св. Духа в Рогатині- Скарб українського мистецтва**

Рогатинська церква Зішестя Святого Духа (Святодухівська), що на Прикарпатті, належить до числа найдавніших в Україні. Вона зведена понад 500 років тому з дубових дощок і без жодного цвяха. З 2013 року Святодухівська церква внесена до списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

За своєю архітектурою Святодухівська церква у Рогатині відповідає усім канонам галицьких церков. Втім, має певні особливості. Вона зведена у єдиному ансамблі зі дзвіницею.

Розташована вона на березі повноводної річки Гнилої Липи, і це постійно створювало загрозу сповзання дзвіниці у потік. Тому її дуже часто підмуровували, а пізніше, у 1675 році, дзвіницю і зовсім перебудували. Головні ж частини храму - бабинець, наву та вівтар - лише реставрували.

Нава – це центральна частина храму. Нава, або неф, у перекладі з латини означає «корабель». Справа в тому, що, коли люди входять у храм, вони шукають спасіння, а тому тут є певна асоціація між храмом і ковчегом Ноя. Щодо бабинця, то найбільш поширена версія стверджує, що то є частина

храму, на якій молились жінки. Вівтар традиційно розташований на сході. А от вхід до храму знаходиться у південній стіні, тоді як зазвичай двері у храмах розміщують із заходу. Така особливість існувала лише на Буковині та Рогатинщині. Найперше це робили для того, аби церква була світлішою.

Головний іконостас Святодухівської церкви створено у 1650 році. Це один із трьох найдавніших іконостасів України, які відносять до середини 17 століття. Він поєднує в собі бароко з ренесансом і нідерландським маньєризмом - течією, якій притаманні примхливість та штучність.

Коли розпочиналась робота над створенням іконостасу, виникла проблема щодо зображення окремих біблійних сюжетів. Тутешні художники користувалися не лише українськими виданнями, але й німецькими. Така практика є дуже цікавою. Завдяки цьому ми можемо бачити окремі зображення, які є копіями європейських художників, того ж Егидія Саделера та Леонардо да Вінчі.

Місцеві художники, які копіювали європейські шедеври, старалися адаптувати їх до традицій цього регіону. Так, перемальовуючи гравюру «Боротьба Якова з ангелом», українські майстри не намалювали караван верблюдів, а самого Якова, який на оригінальній картині зображений лише у сорочці, «вдягли» у полотняні штани. Також на іконостасі Святодухівської церкви (Додаток 4) можна помітити, що біблійні персонажі вбрані у одяг, характерний для голландців чи німців початку 17 століття. Вчені стверджують, що «це лише доводить давність розпису і бажання митців розповісти про ту епоху».

Автори рогатинських ікон поки не відомі. Втім, їхні твори досі привертають увагу шанувальників сакрального мистецтва, оскільки уособлюють «золотий вік українського іконостасу».

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи це дослідження слід зазначити, що протягом всієї історії християнства ікони служили символом віри людей у Бога та його допомогу їм. Ікони берегли: їх охороняли від язичників і пізніше від царів-іконоборців. Ікона - це не просто картина із зображенням тих, кому поклоняються віруючі, а й своєрідний психологічний показник духовного життя та переживань народу того періоду, коли вона була написана.

Духовні підйоми і спади яскраво позначилися на іконописі 15-17 століть, коли Русь звільнилася від татарського ярма. Тоді іконописці, повіривши у сили свого народу, звільнилися від грецького тиску і лики святих набували все більше своєрідності та унікальності.

Іконопис - це складне мистецтво, в якому все має особливий сенс: кольори фарб, будова храмів, жести та становища святих по відношенню один до одного.

Незважаючи на численні гоніння та знищення ікон, частина з них все ж таки дійшла до нас і являє собою історичну та духовну цінність.

У чому полягає історичний внесок, який український іконопис вніс у історію колориту. У іконописі знайшло своє чисте та високе відчуття подитячому наївне, простодушне ставлення до вигаданих, чистих, казкових фарб. У цьому його чарівність. В роботі ми розглянули символіку кольору та світла в іконописі, розглянули безліч прикладів, де і як вона була застосована, поверхово пройшлися з історії створення ікон і розглянули найзнаменитіших українські приклади іконописного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М. Архітектура як мистецтво // Мистецтвознавство. 2016. №2.
2. Біблія Книги священного писання Старого та Нового Завіту. К., 2019.
3. Бичков В.В. Щодо двохтисячоліття християнської культури. Естетичний ракурс/В.В.Бичков. - К.: Полігнозис: 2016. - №3.
4. Бичков В. В. Візантійська естетика. Теоретичні проблеми/В. В. Бичков. - К: Мистецтво, 2016. - 199 с.
5. Бичков В.В. Феномен ікон. Історія. Богослов'я. естетика. Мистецтво/В.В.Бичков. - К: Ладомир, 2018. - 482 с.
6. Буслаєв Ф. І. Про українську ікону. К.,2016.- 243 с.
7. Вейдле У. Знак і символ // Богослов'я образу. Х., 2016.-332 с
8. Горський В. С. Історія української філософії: курс лекцій / В. С. Горський. – К. : Наук. думка, 2016. –284 с
9. Гуревич А. Я. Категорії середньовічної культури. Х., 2016.
10. Дергачова І. В. Посмертна доля та «інший світ» у давньоруській книжності. Запоріжжя, 2018.
11. Євсєєва Л. М. Есхатологія 7000 року та виникнення високого іконостасу // Іконостас. Походження. Розвиток. Символіка. Одеса., 2017.
12. Житіє преподобного отця нашого Василя Нового // Українська література ХІУ – ХУІ ст. Апокрифи, агіографія, паломницькі твори, історичні твори, полемічні твори, перекладні повісті, поетичні твори. Київ, 2018.
13. Кос Г. Страшний Суд у українському мистецтві // Різдво Христове 2000. Львів, 2017.
14. Куткова В. С. про співвідношення символу, метафори та алегорії в Православній культурі // Ікона та образ, іконічність та словесність. К., 2017. С. 60.

15. Лєпахін В. Ікона та іронічність / В. Лєпахін. - Львів: Свічадо, 2018. - 40 с.
16. Микільська Т. М. Символіка та семантика іконописного образу // Соціально-економічні явища та процеси. Запоріжжя, 2017. №9.
17. Мільков В. В. Давньоруські апокрифи // Пам'ятники давньоруської думки: дослідження та тексти. К, 2016. Вип. 1.
18. Нісенбаум М. Персонажі та предметний фон. Взаємини особи і світу у давньоруському живописі // Питання мистецтвознавства. 2017. № 2-3.
19. Осташенко Є. Я. Ікона «Страшний суд» проблеми іконописного стилю останніх десятиліть XIV ст.- X, 2017.
20. Покровський Н. Страшний суд у пам'ятниках візантійського мистецтва // Праці VI Археологічного з'їзду в Одесі. Одеса, 2016. Т. 3.
21. Свенціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV — XVI ст. Львів, 2017.
22. Словник філософських термінів/під ред. В. Г. Кузнєцова. К, 2018. С. 497.
23. Смирнова Н. М. Таємна історія хреста. К., 2017.
24. Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть / Д. В. Степовик. - К.: Либідь, 2016. - 34 с.
25. Степовик Д. В. Іконографія та іконологія / Д. В. Степовик. - Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2018. - 220 с.
26. Пресіч О. Вивчення символізму в українському іконописі : методологічні зауваги [Електронний ресурс] /Пресіч О. – [http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=100](http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=100).
27. Успенський Б. А. Семіотика ікони / Б. А. Успенський - Запоріжжя: Школа культури, 2016. –
28. Успенський Л. А. Богослов'я ікони. Х., 2017. С. 49.
29. Філатов В. В. Словник ізографа. К., 2019.

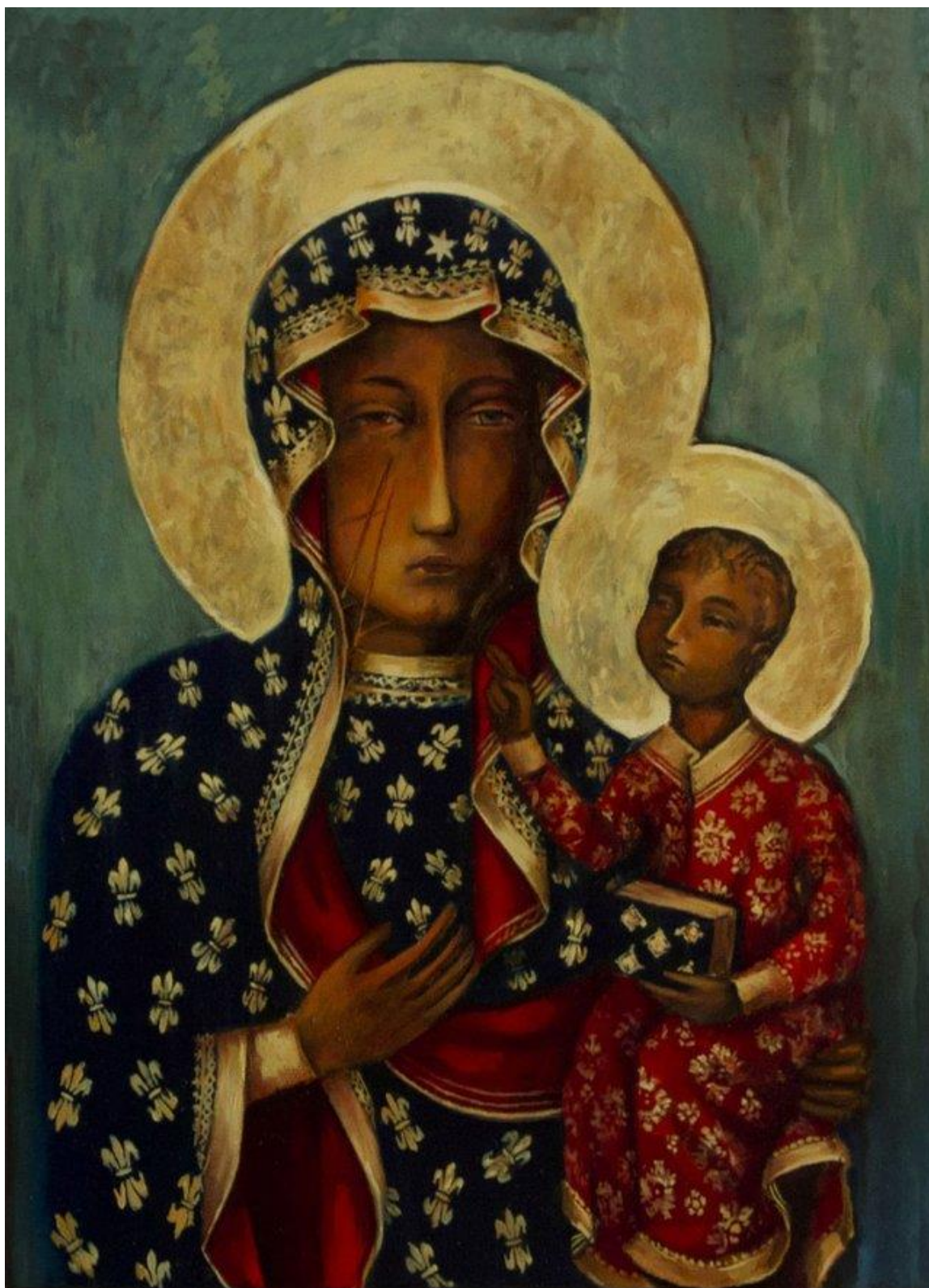
30. Флоренський Павло. Зворотна перспектива / Павло Флоренський.  
- К.: Мистецтво, 2016. - Т. 3.
31. Цодикович В. К. Семантика іконографії «Страшного суду» у мистецтві XV-XVI ст. - Мелітополь, 2016
32. Чудінов В. А. Тайнопис на іконах. К., 2018.

## ДОДАТКИ

*Додаток 1*

## Ікона Холмської Богородиці



**Ікона Белзько – Ченстоховської Богородиці**

## Ікона Львівської Богородиці



## Іконостас церкви Св. Духа в Рогатині



Ікона «Страшний суд» з Долини 1560 р.

