

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

**«ІКОНА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПАТЕРН ЄВРОПЕЙСЬКИХ  
ПРАВОСЛАВНИХ КУЛЬТУР»**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія  
на здобуття освітнього ступеня бакалавра культурології

Студентка-виконавець:

**ШАМАЙЛО ЄЛІЗАВЕТА СЕРГІЇВНА**

IV курс

спеціальність 034 "культурологія"

ОПП «Культурологія»

---

Науковий керівник:

**РИХЛІЦЬКА ОКСАНА ДМИТРІВНА**

к. ф. н., доцент кафедри

етики, естетики та культурології

---

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

**Київ-2025**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I</b> .....	6
<b>ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНОПISY</b> .....	6
1.1. Поняття іконопису в контексті історико-культурного розвитку.....	6
1.2. Сакральне мистецтво Візантії .....	12
<b>РОЗДІЛ II</b> .....	21
<b>ТРАНСФОРМАЦІЇ ІКОНОПISY: СОЦІОКУЛЬТУРНІ РЕАЛІЇ</b> .....	21
2.1. Іконописний стиль в контексті соціокультурних особливостей православних країн: України, Болгарії та Сербії.....	21
2.2. Сакральне мистецтво як об'єкт масової культури .....	46
<b>РОЗДІЛ III</b> .....	52
<b>ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ІКОНОПISY В ПЕРІОД ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ</b> .....	52
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	62
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	65

## ВСТУП

**Актуальність.** Іконопис - особливий феномен та вид сакрального мистецтва, що несе в собі багатогранні традиції, а ікона відображає усю самобутність культури та духовність її вимірів. Саме в ній, закладено основи гармонії та пошук досконалих форм повсякденного.

У вимірах історико-культурного розвитку, ікона несе в собі сакральні символи, як підґрунтя віри та являла собою моральний орієнтир епохи. Неймовірна багатогранність даного феномену дозволяє аналізувати його крізь призму соціокультурного. Це особливий синтез, що проявляється в усіх вимірах - богослов'ї, церковній культурі, мистецтві і т.д., оскільки творчо переосмислюється через призму власної самобутньої культури і духовності. І де, власне, ікона виступає культурним патерном певного народу, в залежності від іконописної традиції, водночас, сягаючи своїми коренями візантійської традиції та зберігаючи усталені іконографічні типи сюжетів та композицій, техніку і пов'язану з нею термінологію.

Здобувши родючий ґрунт, у європейсько-слов'янських країнах як Україна, Болгарія та Сербія у контексті їх історико-культурного розвитку, мистецтво іконопису розвивалося власним шляхом, набуваючи національних рис та індивідуалізуючись у творах митців. Іконопис став природнім проявом духу тієї чи іншої культури, періодів її піднесення і був та є вагомим внеском народів у світову скарбницю культурних цінностей.

Адже унікальність даного мистецтва полягає в тому що, будучи сферою сакрального воно, водночас, породжене людьми певної епохи, навіть у рамках усталеного канону, все рівно не може повністю абстрагуватись від соціокультурних впливів, виступаючи вмістилищем та водночас віддзеркаленням духовного багатства, культурного розвитку, моральних орієнтирів, а також унікальних парадигми світосприйняття та ідентичності.

Цивілізаційний розвиток призвів до відходу від традицій та до забуття початкового сенсу і призначення ікони, а іконописну традицію вивів за межі

культового та обрядового призначення. Що пов'язано, в першу чергу, з конструюванням ідей національного мистецтва та формуванням напрямів модернізму та постмодернізму. Та потрібно зазначити, що ці впливи є взаємними, оскільки не лише ікона впливає на культурний контекст, а й навпаки.

Яскравим прикладом є зростання зацікавленості релігійною спадщиною, про що засвідчує поява в культурному просторі, наприклад України, Музею української домашньої ікони та старожитностей «Душа України» у м. Радомишль (єдиного у світі музею домашньої ікони), Музею української ікони «Духовні скарби України» у м. Київ, Музею волинської ікони у м. Луцьк, а також незліченої кількості виставок та світових проектів на дану тематику, які переосмислюють роль та значення ікони.

**Ступінь наукової розробки теми:** Основу дослідження складають праці як українських так і європейських дослідників, які акцентують свою увагу на вивченні проблематики ікони в історико-богословському, культурно-естетичному, релігійному та мистецтвознавчому ключі. Зокрема такі дослідники як Я.Креховецький, В.Овсійчук, О.Матицин у своїх працях осмислюють ікону не лише як художній феномен, але як глибоко духовний та богословський, в межах якого ікона постає «вікном у духовний світ». С. Стоян, В. Ларіонова, І. Голуб, В. Дротенко приділили свою увагу семіотичним та стилістичним моментам в іконописі, що дає змогу розглядати ікону як певну символічну систему, яка виступає комунікатором, передаючи духовні та культурні смисли не лише через сам сюжет, але й через колір, форму, стиль та композицію. Історичну еволюцію української ікони у своїх працях висвітлюють Д.Степовик, С. Гординський, В. Овсійчук, В. Свенціцька, О.Матицин. В даному ключі болгарський та сербський іконопис нам розкривають дослідження таких європейських дослідників: болгарських - Р. Димчик, П. Събев, S. Dobrevski K, К. Паскалевої ; сербських - D. Popović, B. Cvetković, M. Matić, S. Pavlović, S. Ćirić, S. Radojčić. Їх роботи допомагають поглянути на особливості ікон в

залежності від національних особливостей, історичних умов та багатьох інших чинників. Ніколетта Станка, П. Саух, М. Мельничук, Т. Ярошовець, М.Скоп, О. Цугорка, Г. Терещук та інші у своїх дослідженнях демонструють сучасні тенденції розвитку та трансформацій в іконописі, зокрема в контексті масової культури та війни.

**Об'єкт дослідження:** феномен ікони в європейській православній культурі.

**Предмет дослідження:** соціокультурні виміри іконопису як особливого явища культури та духовного спадку нації.

**Мета дослідження** полягає в аналізі шляхів, способів трансформації особливостей іконописного канону в мистецтві та духовній культурі православних європейських країн.

**Реалізація поставленої мети здійснюється через вирішення таких завдань:**

- дослідити основні вектори історико-культурного розвитку практики іконопису;
- проаналізувати особливості ікони: семіотичну, стилістичну та богословську складові;
- дослідити розвиток візантійського іконопису та його вплив на інші православні народи на прикладі України, Болгарії, Сербії;
- розглянути іконописні традиції православних європейських країн;
- проаналізувати трансформаційні процеси іконопису в сучасну епоху глобальних викликів.

При написанні роботи використано історичний, порівняльний, герменевтичний методи, культурологічний аналіз та феноменологічний підхід.

Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІКОНОПISУ

### 1.1. Поняття іконопису в контексті історико-культурного розвитку

Ікона – особливий культурний феномен та вид мистецтва, який є предметом філософського та культурного осмислення вже не одне століття, адже являється важливою складовою вивчення світобачення та світоусвідомлення людини на певних етапах її розвитку - є певною квінтесенцією. Ікона – це таємниця, яка відкривається лише перед тими, хто усім серцем істинно прагне її пізнати, саме тому вважати ікону лише витвором мистецтва буде великою помилкою.

Час виникнення іконопису в загальному, так і в межах будь-якої країни є відносним, навіть якщо хтось наважиться оперувати офіційними свідченнями про «місце і час», тому що зародки іконописання сягають незаних глибин і зневажати цим, означало б нехтувати самою достовірністю. Та все-таки нам потрібно мати якусь точку відліку, щоб можна було від неї відштовхуватись.

Якщо поглянути крізь призму старозавітних іудейських часів, то зрозуміємо, що там такого поняття як «ікона» взагалі не існувало. Більше того, будь-які зображення з метою поклоніння суворо заборонялися. Поясненням може бути: буквальне сприйняття ізраїльтянами першої Божої заповіді та постійна боротьба з ідолопоклонством. На останнє потрібно звернути особливо увагу, адже сусідніми народами іудеїв були ті, які практикували ідолопоклонство. Відповідно страх «відступитися» був дуже сильним, що й зумовлювало таку чіткість та категоричність по відношенню до будь-яких зображень в релігійному контексті. Доктор богослов'я, Яків Креховецький, в своїй праці «Богослов'я та духовність ікони» пише: «Заборона зображень...була просто необхідною, бо, навіть перебуваючи під цим найсуворішим наказом, ізраїльтяни раз у раз піддавалися спокусі ідолопоклонства»[10, с.12]. Мова йде про те, що тодішня людина просто не була ще готова якось по іншому сприймати або ставитись до зображень. Такі суворі заборони були лише їй на

користь, бо по іншому вберегти людину, щоб вона не відступилася від істини, було неможливо.

Особливо у дослідженні феномену ікони проблематичним виступає іконовшанування, а саме на ґрунті категоричності. Як відомо, для будь-яких змін необхідний правильний час, щоб люди були готовими прийняти ці зміни. І такий час настав – час реформації в релігійному житті. Цитуючи Святе Письмо Креховецький наголошує, що Господь Своім життям на землі та Своєю проповіддю не змінив, а доповнив вже існуючі єврейські закони. Тим самим світ та світобачення віруючих, які послідували за Ним, кардинально змінилися та набули нового забарвлення. Якщо на початку тільки іудеї були богообраними то, після «релігійної революції», будь-хто міг доєднатися до «христового стада». Відповідно, з настанням Нової ери, певні трансформації відбулися і у ставленні до сакральних зображень. Якщо раніше вони могло легко підштовхнути людину до гріха, просто через те, що людина була ще далекою від свідомого відмежування одного від іншого, то з часом вона стає на крок вперед – її відношення до зображень набуває нового характеру - розпочинається новий етап у житті віруючих.

Формується розуміння, що ставлення до релігійних зображень особливо, зважаючи на досвід попередніх століть, не може так раптово змінитись, адже людська свідомість не працює так легко. Тому, перш ніж аналізувати подальший розвиток іконопису, потрібно розглянути й інші причини, які посприяли даним тенденціям. Певні пояснення для себе ми можемо відшукати, аналізуючи ранньохристиянський період або «Період катакомб».

Як відомо, даний етап є доволі складним у житті віруючих, адже перебуваючи в язичницькому середовищі, першим християнам необхідно було вдаватися до певних маскування, щоб бути в безпеці. Зовнішні обставини вимагали щось робити задля того, щоб вберегти як власні життя, так і життя віри, яка була променем світла та надії у ті буремні часи Римської Імперії. «Ці побоювання і обережність були цілком виправданими, адже саме у цей час

язичники починають активно впроваджувати, на протипагу християнському віросповіданню, культ Мітри, який намагається активно конкурувати із християнством, майстерно маскуючись і вводячи в оману численних прихильників надзвичайною схожістю своїх обрядів із християнськими»[24, с.88],- зауважує вітчизняна дослідниця Світлана Стоян.

Першим таким “засобом маскування”, були таємничі слова, які символізували віровчення (завдяки ним християни могли ідентифікувати «своїх», тобто теж християн). Та язичники, на жаль, швидко розсекретили це і, як наслідок, оберігаючи свою віру, християни вимушені були ускладнити «москітну сітку». Що власне і стало поштовхом до появи перших християнських монограм. Так, наприклад, з перших літер давньогрецьких слів «Ісус Христос Син Божий Спаситель» утворилось слово «риба». Отож, саме з цього моменту і починають з’являтися перші християнські зображення, хоч вони і символічні та мають дещо схематичний характер. Їх головною метою стає не зовнішнє споглядання, а внутрішнє. На перший план виходить не «гарна картинка» та «багатослівність», що було в пріоритеті в добу Античності, а знак-символ - що наближає до доби Середньовіччя. Головна інформація не є на поверхні, а вона навпаки – в середині, її потрібно помислити. Яків Криховецький зазначає, що мистецтво в катакомбах «передає нам те, що суттєве, без зайвих декорацій»[10, с.46]. Як бачимо, в даний момент розвитку іконопису, табу на зображення відходить на задній план, адже тепер навпаки - зображення починає виступати тим механізмом, який допомагає зосереджувати людину на істині, виконуючи функцію проповіді, поступово ускладнюючись та розвиваючись.

Міркуючи над іконописом у межах даного періоду, ми можемо прослідкувати цікавий момент перегукування ідей античного мислителя Плотіна з християнськими. Філософ вважав, що мистецтво є цінним не в простому копіюванні реальності, а саме, коли завдяки мистецтву ми можемо досягнути та доєднатись до чогось надреального, вищого і т.д. Ті ж самі ідеї ми

спостерігаємо і в християнському мистецтві, починаючи вже з даного етапу. Також, аналізуючи християнські знаки-символи, важливо звернути увагу на те, що коли ми переносимось в часи перших цивілізацій, наприклад, на береги річки Ніл, де процвітала Єгипетська цивілізація, то розуміємо, що поняття символу з'являється ще задовго до зародження християнства. Адже культура Єгипту вже в ті давні часи була переповнена різноманітною сакральною символікою, про що вперше згадує християнський богослов Клімент Олександрійський у своїх працях, розробляючи теорію символізму. І якщо дослідити причини появи таких знаків-символів, то стає зрозумілим те, що сенс «затягування плівки сакральності» у двох випадках один – вберегти таємниці вірування від непосвячених та донести його сакральний зміст посвяченим. Отож, очевидною стає думка, що в культурному просторі, ще задовго до появи християнства, вже закладається необхідний фундамент на якому поступово буде визрівати християнське сакральне мистецтво.

Тяжкий період «катакомб» перегортається, а на новому етапі розгортаються вже ті події, які вже точно засвідчують про зміну у відношенні до зображень у релігійному контексті. Християни перестають ховатись та боятись за життя через своє віросповідання. Ці позитивні сторінки в житті віруючих, припадають на період правління Костянтина Великого. Саме він в 313 році приймає Міланський едикт, який проголошує свободу будь-якому віросповіданню. Християнство зазнає свого розквіту, а разом з ним й іконографія. Якщо в «період катакомб» рівень зображень був більш схематичним та прихованим і лише самі члени християнської общини могли розуміти сакральний зміст таких знаків, як, наприклад, риба, явір або агнець. Вони бачили те, чого не могли побачити язичники, для яких це все було звичними малюнками. То тепер, після прийняття Міланського едикту, зображення як і віра, отримують характер певної відкритості та свободи. Креховецький зауважує, що «коли настала повна свобода і можливість відкрито проповідувати Христа, Церква вирішила, що ці символи краще замінити

справжніми іконографічними зображеннями»[10, с.82]. Саме на теренах Візантії, куди імператор Костянтин переносить столицю, за словами вітчизняного історика-мистецтвознавця Овсійчука ікона і починає оформлюватися в те, що ми сьогодні називаємо «сакрально-мистецький твір». Тобто, зміна зовнішніх умов існування релігійного мистецтва позначається і на самому мистецтві, яке отримує завдяки цьому нові форми виразності.

В історико-культурному контексті сакрально-мистецькі символи через незначний проміжок часу знову входять у новий етап випробувань – вшанування ікон починає зазнавати суворих переслідувань. Яскравим фактом є те, що людина за своєю природою вільна тому, шукаючи істину, може, сама того не усвідомлюючи, відходити від неї. Так відбулось і в житті Церкви – в пошуках отримання відповіді на питання, почали створюватись різноманітні іконоборчі погляди та вчення, які призвели до конфлікту, який розділив людей на два табори: тих, хто виступає проти і тих, хто за іконовшанування. Перші були категоричними щодо ікон та сприяли не лише їхньому винищенню, а й жорсткій хвилі катувань та переслідувань іконописців та й простих людей, які залишалися на боці іконовшанування. Відповідно до цього, щоб залишати «тверезу голову» та вберегти своїх вірних від ересі, Церква проводила Собори на яких піднімала дискусійні теми та виносила певні положення. Найбільш важливим серед них є Другий Нікейський собор(787 р.) на якому було висунуто вагомі аргументи проти іконоборства та затверджено вшанування ікон.

Щоб хоч злегка осягнути або бути дотичними до глибин іконопису, варто звернути увагу саме на богословський аспект ікони - це надасть нам змогу розуміти, чому вона має таке важливе значення в житті християн вже багато віків та чому іконовшанування перемогло іконоборство. Отож, варто, перш за все, розуміти, що ікону не можна розцінювати як об'єкт, як самоціль, тому що її покликання – це посередництво, завдяки якому людина має можливість доторкнутись до чогось більшого. Для того, щоб краще розуміти відмінність іконопису від інших видів мистецтва, які самі по собі теж не є

самоціллю, а заставляють нас через споглядання розкривати для себе якісь інші горизонти, варто поглянути на їх спільні та відмінні сторони.

Аналізуючи спільні сторони, варто зацентувати увагу на тому, що, наприклад, споглядаючи витвір мистецтва, людина бачить лише те, що готова побачити – адже в кожного свій особистий світогляд, поінформованість (людина може помічати лише те, що вона знає і т.д.) і саме через це всі люди, споглядаючи одне і теж, можуть бачити різне. Теж стосується і іконопису – ми маємо змогу долучитись до святості, через ікону, лише в міру того, наскільки ми духовно обізнані (залежно від нашого духовного розвитку ми маємо можливість через посередництво ікони доторкнутися до чогось вищого: хтось більше, а хтось менше). Відмінність ж між цими двома спогляданнями полягає в тому, що якщо, наприклад, картина – це лише те, що пов'язано з людьми, то ікона – це те, що пов'язує віруючу людину з чимось надлюдським (певна комунікація). Так, Я. Криховецький наголошує на тому, що «часто ікону називають вікном у духовний світ», адже «через вікно ллється природне світло, через ікону – надприродне»[10, с.126].

Повертаючись на історичну пряму, варто зазначити, що після вже згаданого Сьомого Вселенського Собору, значення якого в житті Церкви важко переоцінити, зрозуміло що піднімались ще певні іконоборчі хвилі, адже наслідки таких довгих процесів, які були пов'язані з винищенням ікон і всього що з ними пов'язано, просто так не зникають. Та після ще одного Собору, який провела імператорка Теодора, було остаточно визнано іконовшанування. А в знак цього – перемоги істини - було запроваджено свято Православ'я.

Отже, усі проведені Собори, з приводу доцільності вшанування ікони, ставили собі за мету вирішити питання про те, чи може людина, як земна і недосконала істота, зображувати досконалого Господа та Його святих не лише через різні знаки-символи, як це робилось раніше, але й антропоморфно. Вітчизняна дослідниця Вікторія Ларіонова у своїй праці «Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини»,

зазначає, що «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»[12, с.38]. Серед богословів, які відстоювали іконовшанування, був Іоан Дамаскин, який акцентував увагу на тому, що Господа варто зображувати видимим, тому що, будучи невидимим, Він зійшов на землю – став видимим заради людей. Також потрібно брати до уваги те, що людина створена «по образу і подобі» Господній, що в свою чергу вказує на те, що в цих моментах немає відчуження від матерії рівно настільки – наскільки сама людина, будучи матерією, є водночас вмістилищем духовного. Так і ікона – це не лише матерія, це дещо значно більше і глибше. Через образ ми маємо зв'язок з первообразом, так як людина, будучи матерією, має в собі частинку божественного, що нерозривно пов'язує її з Творцем; будучи недосконалою – має в собі частинку чогось над досконалого, до чого все своє життя прагне доторкнутись.

## **1.2. Сакральне мистецтво Візантії**

Тяжкий іконоборчий період на теренах Східної Римської Імперії, яку ми всі знаємо як Візантія, не пройшов без наслідків. Можна вважати, що саме в наслідок цієї травми, яку завдало іконоборство, в житті іконопису формується такий строгий іконописний канон, яким ми його знаємо сьогодні. Письмо, яке спрямоване на те, щоб зробити зображуване якомога віддаленим від реального чуттєвого сприйняття, в такий спосіб уникаючи зайвих запитань, які б могли постати та виникали в період «іконоборства» щодо можливості зображувати Христа та Його святих антропоморфно і т.д. Вітчизняна дослідниця С.Стоян, зазначає: «На візантійському ґрунті мистецтво перестало бути предметом суто чуттєвого сприйняття, яким воно було в античному світі. Воно перетворилося на потужну зброю релігійного впливу, покликану вводити віруючого зі світу реального до світу надчуттєвого [24, с.101]». І такий відхід від

натуралістичності та формування іконописного канону було спричинено саме зовнішніми обставинами, адже до цього моменту, як засвідчують вцілілі за «іконоборчої доби» ікони в монастирі Святої Катерини на Синаї, іконопис тяжів до реалістичності.

Порівнюючи Східне і Західне релігійне мистецтво, ми бачимо яскраву різницю, адже на заході не було такого тривалого іконоборчого періоду і, відповідно, там релігійне мистецтво має дещо інші форми вираження. Тобто зовнішні обставини не спонукали до певних кроків, як це відбувалось на теренах Візантії, де, як зазначає дослідниця: «Підозріле ставлення до візуальних образів мистецтва, що продовжувало набувати широкої підтримки на теренах Візантії слідом за позицією апологетів, змушувало захисників образотворчих зображень активно звертатися до розробки теорії образу та символу, що стає одним із найбільш важливих доробків візантійської естетики»[24, с.103].

Для того, щоб краще розуміти формування візантійського стилю іконопису, важливо зрозуміти, перш за все, саме середовище його формування, адже вести розмови та знати про «іконоборчу добу», в цьому контексті, буде недостатньо, тому що були й інші зовнішні чинники, які відіграли й свою роль.

Потужна Візантійська імперія, яка виросла на ґрунті Римської, дуже цінувала своє культурне надбання та намагалась його всіляко вберегти, що і підштовхнуло до формування певної консервативності та відрази до чогось нового. Говорячи про «відразу», тут не йде мова про небажання розвиватись, тому що Візантія була доволі розвинутою імперією - свій розвиток вона культивувала всередині себе, не вдаючись до зовнішніх запозичень. Так, Ольга Богомолець, фундаторка музею української домашньої ікони, у своїй праці «Етнопсихологічні та соціокультурні підвалини візантійського іконописного стилю» зазначає, що «у такому суспільстві не сприймається жодна інновація, оскільки істина вже задана, з одного боку, Богом, а з іншого – імператором» [2, с.19]. Формуються поняття «своє» та «чуже», і що належало до останнього

визначається як «єресь». Певна замкненість простору Візантії була спричинена не лише бажанням вберегти від впливів культурну спадщину, але й тим, що імперії постійно потрібно було пильнувати свої кордони від нападу зовнішніх ворогів. Отож, якщо зіставити вищенаведені моменти з іконописним стилем, то стає зрозуміло, чому останній має певну, як нам здається, сталість.

Також, в контексті аналізу візантійського стилю іконопису, важливо звернути увагу на те, що імперію населяли поліетнічні народи. Відповідно, щоб легше було здійснювати контроль над такою великою та мультикультурною територією, все піддавалось суворій регламентації, яку посилювала з свого боку і релігія, яка в житті Візантії відігравала колосальну роль. Зауважимо, що саме регламентація життя в імперії спричиняє, в свою чергу, і регламентацію іконопису, в якому колір, кожна деталь тощо мають своє місце, значення та виконують певну функцію. Тобто, формуються певні правила щодо написання ікон...і саме цю регламентацію, ми сьогодні називаємо «іконописним каноном», який вперше було закріплено в актах згаданого Вселенського Собору. Відповідно до канону, усі ікони повинні писатись за одними і тими ж правилами – цей момент є важливим, адже це сприяє об'єднаності свідомості поліетнічного населення, ніж коли б ситуація з написанням ікон була протилежною, що, в свою чергу, сприяло б ще більшому розпорощенню. О.Богомолець пише, що «мистецтво та ідеологія..., як ніколи до цього, були спрямовані на створення своєрідного культурного моноліту, що зможе гомонізувати культурно й світоглядно різнорідне населення великої держави»[2, с.17], а дослідниця В. Ларіонова, у вже згаданій праці, зазначає: «Потреба зробити іконописні зображення максимально зрозумілими і доступними для сприйняття всіма членами християнської громади зобов'язує художника використовувати такі кольорові і пластичні символи, які мають усталене для всього православного регіону значення» [12, с.42]. Тобто, іконописний канон, працює на те, щоб об'єднувати людей, а не вказувати на їх різнорідність (колір шкіри, культурні особливості тощо).

Таким чином, проаналізувавши деякі зовнішні чинники, які, залишили після себе слід у візантійському іконописному стилі, важливо буде звернути увагу і на ідейні моменти, які вплинули на формування та лягли в його основу. Вітчизняний дослідник українського іконопису О.Матицин, у своїй роботі на тему «Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV-XVI століть» зазначає, що візантійська ідея прекрасного формується в основному в пізньоантичний період і спирається на естетичні концепції неоплатоніків, ранніх християн та Філона Александрійського.

Якщо ми візьмемо до прикладу давньогрецького філософа та богослова Філона то, в даному контексті, привернуть його погляди щодо Логосу, які точно відіграли не останню роль у формуванні поняття «ікони як посередника» у візантійському світогляді. Справа в тім що, за свого часу, він вводить християнсько-богословське осмислення поняття Логосу, як певного інструменту, який використовує Господь, створюючи світ. Тобто, Філон акцентує увагу про тому, що діалог між світами не відбувається тет-а-тет, а між учасниками діалогу є ще певний посередник, через якого виявляється Божа присутність.

З погляду на естетику неоплатонізму, зокрема на погляди Плотіна, про які вже частково йшла мова у попередньому розділі, то для нас не буде секретом те, що саме його наробітки, по великій вірогідності, мали значний вплив на формування та осмислення візантійського іконописного стилю. Неоплатонік наголошує, що живопис може бути пов'язаним з вищим світом лише за тієї умови, коли будуть прибрані всі признаки того, що вказує нам на матеріальний, земний світ. «Всі предмети потрібно зображати так, як ми бачимо їх зблизька при гарному всебічному освітлені, зображати їх всі на першому плані, у всіх подробицях і локальними фарбами. Далі, оскільки матерія ототожнюється з масою і темнотою, а все духовне є світло, живописець для того, щоб прорвати матеріальну оболонку і досягти душі, повинен уникати зображення просторової глибини і тіней. Зображена поверхня речі повинна

випромінювати сяйво, яке і є блиском внутрішньої форми речі, тобто її красою»[13, с.148],- спираючись на погляди Плотіна, зазначає Матицин.

Отож, саме, беручи до уваги погляди Плотіна щодо прекрасного, стає зрозумілим, що саме вони згодом будуть лежати у підґрунті візантійського сакрального мистецтва, яке усім єством намагається продемонструвати відірваність від земного світу та наближення до надприродного. В.Ларіонова зазначає, що «згідно із православним канонем іконописні лики як символи Божественного не можна уподібнювати до натуралістичних копій зовнішнього вигляду людини, в них не повинно бути нічого чуттєвого, емоційного, матеріально-тілесного. Тому основні зусилля іконописця скеровані на дематеріалізацію, спіритуалізацію образів» [12, с.41]. Хоч іконописні зображення мають, певною мірою впізнаванні для людського ока об'єкти сприйняття, проте, вони не натуралістичні - абстрактні лінії, геометричні контури, диспропорційність тощо.

Аналізуючи візантійське уявлення про те, як краще передати на матеріальній площині нематеріальний божественний світ, важливо звернути увагу на поняття «світла» у візантійському сакральному мистецтві, розуміння якого спирається на концепцію Діонісія Ареопагіта. Тут виникає закономірне запитання про те, в чому тоді полягає особливість такого світла та чи відрізняється воно від звичайного...Відповідь ґрунтується саме на акценті його божественності, яка має значно іншу природу, якщо порівнювати з чуттєвим, земним. Натяк на Божественну природу світла у візантійському іконописі досягається завдяки уникненню тіней та використанню золотого та білого кольорів. Тому проведемо невеликий аналіз.

По-перше, тінь – це ознака того, що світло падає на певний предмет десь із боку. Це є для нас чимось звичним та зрозумілим, оскільки воно має земну природу. Відповідно, у зображуванні чогось надземного візантійська іконописна традиція прагне цього уникати та акцентувати увагу на тому, що світ горній – це ідеальний світ, де немає тіней, а значить, світло є повсюди. «Все в іконі має

бути просякнута світлом, для того щоб створити ефект нерукотворності зображення, передати Нетварне світло Божественного світу. Для цього іконописець має вести письмо напівпрозорими шарами у техніці лісирування»[19, с.260],- зазначає українська художниця та мистецтвознавиця Олена Осадча у роботі «Спростування сталих стереотипів щодо принципів створення художньої мови в іконопису візантійської традиції». Тобто, саме завдяки даній техніці нанесення фарб, коли вони нашаровуються одна на одну так, щоб під верхнім шаром просвічувались нижні, і з'являється світло, яке наче з глибини ікони виринає на поверхню, пронизуючи собою весь її простір. Також, ми не можемо наголошувати, що ікона повністю позбавлена тіней, адже вони все-таки мають і своє право на існування, просто у візантійському іконописі, як зазначає О.А.Осадча, «тінь в іконі світліша за світло»[19, с.260].

По-друге, золото, в сакральному мистецтві, виступає найкращим засобом передачі неземної світлоносності. В цьому контексті варто пригадати фаюмські портрети на яких спостерігаємо золотий фон, як натяк на світло іншого світу. Отож, логічним буде висновок, що саме від фаюмських портретів, які використовували у своїй поховальній практиці ще давні єгиптяни задовго до виникнення Візантії та її сакрального мистецтва, в іконопис приходять така річ як «золотий фон». «Візантійські ікони та мозаїки несуть абстрактний золотий фон, що замінює реальний тривимірний простір. Цей золотий фон ізолював будь-яке зображене на ньому явище, вириваючи його з реального круговороту життя. Явище виявлялося тим самим піднесенням в ідеальний світ, відірваний від землі та її фізичних законів»[17, с.152], - зазначає О.Матицин. Варто також віддати належне і білому кольору, який на думку вітчизняної дослідниці В.Ларіонової, в цьому контексті, теж символізує «саяво вічного життя, небесної чистоти» [12, с.43].

У намаганні передати те, що не передається, та зобразити те, що не зображується, а досягається лише через віру, у візантійському іконописному стилі, до всього вище вже згаданого, формується дуже уважне ставлення до

кольорової палітри, в основі якої лежить теорія кольору вже згаданого Діонісія Аріопагіта, де кожен колір виступає у ролі певного символу: зелений колір вказує нам на земне буття та духовне відродження; коричневий та червоний – колір мучеництва, перемоги, життєдайної сили; фіолетовий та пурпурний – колір царів; чорний символізує хаос, скорбота, відсутність Божої присутності і т.д. Акцентуємо увагу, що незважаючи на загальну тенденцію, яка сформувалась щодо того, що ознаки певного кольору, важливо також звертати увагу і на те, де він розміщується. Тобто, в залежності від композиційного контексту колір може варіювати своє значення - і для того, щоб правильно його зрозуміти, потрібно брати до уваги всю композицію.

Особливим і надзвичайно важливим «інструментом», яким користуються іконописці, щоб наблизити зображення до ірреальності – це поняття «перспективи». І в цьому контексті нас більш за все цікавить саме зворотна перспектива, яка себе дуже яскраво виражає у візантійському стилі іконописного мистецтва. Мабуть кожен, споглядаючи святі образи, замислювався про те, чому ж виникає відчуття, що за нами наче спостерігають...крок вправо, вліво – та незалежно від нашого місця розміщення все одно нічого не змінюється – ми все рівно залишаємось «в полі зору того, хто споглядає на нас з ікони». Вітчизняний дослідник Дмитро Степовик у праці «Історія української ікони Х- XXст.» зазначає, що «не тільки ми бачимо ікону, але й небо крізь «отвір» ікони бачить нас і якраз цей погляд «звідти» й фіксувала візантійська ікона»[23, с.28-29]. Саме завдяки зворотній перспективі іконописці досягають такого ефекту, що «центр сходження ліній знаходиться не на горизонті, а всередині самого спостерігача»[8,с.137], - зазначає вітчизняна дослідниця Валентина Дротенко, в роботі «Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції».

Звичний для людини простір, де зазвичай у всьому є пряма перспектива: де, незалежно від того що ми споглядаємо, нас завжди є відчуття, що все обов'язково має зійтися в одній точці десь там на горизонті, але точно ця

«точка сходження» не в нас самих. Ікона ж показує нам взагалі інший, протилежний звичній для нашої свідомості вимір простору. І на цьому моменті важливо не впасти в оману, та не сприймати зворотну перспективу, як пряму у розумінні «навпаки». Українська філологиня Лідія Гнатюк у своєму дослідженні «Просторові виміри в українському сакральному мистецтві» наголошує, що «предмет завдяки такому прийому, - тут ідеться мова про зворотну перспективу, - виходить вперед, повисає в просторі і створюється враження, ніби він належить іншому світові» [4, с.69].

Окрім того, у сучасному динамічному світі, де все має властивість з нереальною швидкістю змінюватись, є насправду дивовижним те, що завдяки канону східна іконографія залишається певною мірою статичною. Це тому, що «східна іконографія має завданням свідчити незмінній Христовій правді. Як Святе Письмо є незмінне, але завжди нове й актуальне, так само й іконографія. Є різні переклади Біблії, але суть одна. Подібно з іконографією: виникають різні версії та формуються нові стилі, але суть одна й та сама, бо ж іконографія це віра в кольорах» [10, с.120-121], - зазначає доктор богослов'я Я.Криховецький у праці «Богослов'я та духовність ікони». Звісно, аналізуючи, ми не можемо говорити про абсолютну статичність іконопису адже, коли з часом візантійська іконографія почала поширюватись по різних православних країнах, то на новому ґрунті зазнавала змін, що є природним та зрозумілим явищем (у наступному розділі ми в цьому на прикладах переконаємось). Та ці зміни не настільки значні, щоб їх можна було назвати «значним відходом від іконописного канону», адже зберігається більше схожих моментів, ніж навпаки.

Отже, підсумовуючи все вищезазначене, ми підходимо до усвідомлення того, що все в людській історії має властивість повторюватись. І, відповідно, цей принцип працює і щодо мистецтва. Якщо в «період катакомб» сакральне мистецтво оформлюється в знак-символ, то ми аж ніяк не можемо сказати, що саме на цьому етапі історичного розвитку він виникає, тому що символ, в даному контексті, дає про себе знати ще з часів Давнього Єгипту. Та після

«періоду катакомб» поняття символу точно не зникає, а просто на певний час дає менше про себе знати, поступаючись місцю іншим засобам мистецької виразності, щоб, з часом, знову яскраво постати в полі нашого зору у візантійському мистецтві...Якщо так в загальному поглянути на всі процеси, що відбуваються в житті мистецтва, в тому числі сакрального, то беззаперечно бачимо як на зміну одному приходить інше, але це «перше» нікуди не зникає, а в певний період або ж момент стає цим «іншим». Тобто, в мистецтві натуралістичність змінює абстрактність, а абстрактність, у свій час – натуралістичність у зображенні. Або ж вони можуть просто співіснувати. Та варто застерегти від того, що цей принцип не працює для сакрального мистецтва, стосовно якого є дієвим канон. Нам варто правильно розуміти поняття «канон». Ні в якому разі не можна вважати його певною забороною, яка стискає свободу художнього вираження і т.д. Канон – це, перш за все, світогляд. Досить влучно про це зазначила Вікторія Ларіонова: «Іконографічний канон не слід розуміти як різновид духовної цензури для ікон, як сукупність вимог формального і заборонного характеру. Він перш за все містить у собі певне церковне бачення божественного світу, визначені типи і способи трактування художніх образів, композиції, символіку форм і кольорів»[12, с. 41].

## РОЗДІЛ II.

### ТРАНСФОРМАЦІЇ ІКОНОПISY: СОЦІОКУЛЬТУРНІ РЕАЛІЇ

#### 2.1. Іконописний стиль в контексті соціокультурних особливостей православних країн: України, Болгарії та Сербії

Разом з прийняттям християнства на територію Русі-України прийшло і поняття іконопису. Світогляд, який до цього моменту був просякнтий язичницькими ідеями, зустрівся з новим «світом», з новими уявленнями та цінностями. Цікавим є те, що попри таку революційність наші пращури-язичники, в переважній більшості, не дуже проблематично чи агресивно прийняли нову віру і в тому числі, зображальну її частину. «Скажімо, іконоборство 726-842 років у вже давно християнській Візантії мало куди важчі, трагічніші й триваліші в часі колізії, ніж акт прийняття християнства з усіма його атрибутами в не менш багатолікій, сильній і могутній Русі-Україні» [23, с.21], - зазначає український історик та мистецтвознавець Дмитро Степовик у праці «Історія української ікони X- XX ст.». Також, зважаючи на той факт, що християнство має доволі непросту концепцію в порівнянні з язичництвом, розуміємо, що ці люди на даному етапі свого розвитку не були варварами, а навпаки, мали доволі розвинену свідомість, яка була готова приймати щось нове, що, в свою чергу, вказує нам на рівень культурного розвитку.

В даному контексті для нас цікавою є ситуація, яка склалась навколо іконопису, який разом з прийняттям християнства прийшов до нас з Візантії. Для дохристиянської свідомості, яка звикла наділяти природу людськими рисами та все «оживляти», щоб в такий спосіб було легше вступати в діалог з природою, певними речами тощо - візантійська іконографія не була кардинально новим та незрозумілим, оскільки ікона теж виступає певною «комунікацією». Досить влучними в даному контексті є слова вітчизняного дослідника Д.Степовика, що «Україна прийняла ікону, наче давно очікуваний дар» [20, с.29]. Тобто, «грунт» проукраїнської свідомості, наче завчасно

підготовлявся для того, щоб в ньому могли прорости паростки нового вірування.

Тут ми торкаємося поняття "колективної свідомості", оскільки мова йде про свідомість всього народу. Підсумовуючи вищенаведені думки, зазначимо, що примітивно було б гадати, що наче в один момент у свідомості праукраїнців-язичників просто відбулись радикальні зміни, наприклад у 988 році, коли Володимир Великий провів релігійну реформу. Очевидно, що все розпочалось ще задовго до цього, якщо не на свідомому то на підсвідомому рівні точно. Про це ми можемо зазначати, зважаючи і на той факт, що християнство, а разом із ним і іконографія, не було відторгнутим на наших землях, а навпаки, дуже успішно вкоренились, відіграючи важливу роль у духовному житті українства й по сьогодні.

Оскільки «наприкінці X - початку XI століття християнство і його культура в Русі-Україні опинилося не у вакуумі, а посеред розвиненого культурного середовища, яке складалося віками» [23, с.22], - на думку Д. Степовика, то відповідно, що візантійський іконопис, накладаючись на абсолютно інший розвинений ґрунт, просто не міг не піддатись трансформаціям, адже ментальність, психологізм, повсякденність та умови в яких народи проживали – все це кардинально різнилось. Отож, візантійський іконопис на українських землях не довго залишався у своєму первородному стані, майже відразу піддаючись трансформаціям та набуваючи нових рис, що засвідчує про творчість, свободолюбність та самостійність народу.

Тому досить дискусійною виступає позиція щодо того, що українська ікона формувалась виключно під впливом візантійської. Звичайно, місце останньої у розвитку першої важко переоцінити, адже саме Візантія дала те благодатне зерно, яке, потрапивши на слов'янський ґрунт, почало проростати. Саме через посередництво вже давно християнської Візантії, Україна отримали багатовікову традицію іконопису, напрацьовану такими відомими церковними

діячами, як Діонісій Ареопагіт, Іоан Дамаскин, Теодор Студин, які сформува-  
ли її теоретичну основу.

Та, попри впливи Константинополя, українська іконографія характеризується ще й творчими зв'язками з іншими вже християнськими на той час народами. Досить влучно, з даного приводу зауважила українська історикиня та мистецтвознавиця В. Свенціцька у своїй праці «Українське малярство XIV - XVIII століть у музейних колекціях Львова», в якій пише: «Зв'язки з мистецькою культурою інших народів, у тому числі східних і південних слов'ян, з Візантією, Грецією, зокрема Афоном, та з мистецькою культурою народів західноєвропейської сфери впливів також позначилися на творчості українських малярів»[21, с.5]. Ми бачимо, що українська іконографія не лише формувалась у закритому просторі, але й вдавалась до живої комунікації ззовні, тим самим, обмінюючись досвідом та почерпаючи для себе те важливе, що сприяло її розвитку.

Отож, беручи до уваги все вищенаведене, важливим є більш детальноше поглянути на поступовий відхід українського іконопису від візантійської традиції, під впливом «світогляду» та «зовнішньої комунікації», які й відіграли вирішальну роль у формуванні того, що ми сьогодні називаємо українська ікона.

Торкаючись питання світогляду, варто звернутися до праці Ольги Богомолець «Філософські підвалини трансформації візантійського іконопису на теренах Київської Русі», в якій дослідниця, аналізуючи «Повчання» Володимира Мономаха в контексті порівняння візантійського світогляду з нашим, зазначає: «Не страх божий, не провина ставляться на перше місце християнського віровчення, а любов і терпимість, клопітка щоденна праця, властива хліборобському світогляду орієнтованому на родинне життя, стануть основою християнського світогляду на вітчизняних теренах»[1, с.14]. Виходячи з цього, можна прослідкувати, як ікона на даних теренах вбирає в себе подібні

орієнтири, отримуючи такі форми вираження, які б засвідчували про особливості народу.

Наприклад, якщо на візантійській іконі зображувані святі здаються нам строгими та відстороненими, то в українській – навпаки. Д. Степовик зазначає: «Означення близькості святого до людини — це вияв філософського змісту ікони, розуміння анонімними авторами невидимої присутності персонажів духовного світу у світі видимому й реальному»[23, с.34]. Звертаючись з своїми проханнями до святих на образах, люди хотіли відчувати підтримку і розуміння, що вони не одні в своєму горі та у своїй радості - їм є кому допомогти та з ким їх розділити.

Для кращого розуміння цих тенденцій, варто пригадати те, що з самого початку народ, будучи язичницьким, звик обожнювати природу, відчуваючи близькість та залежність від неї, як від своєї основної годувальниці. З часом впродовж своєї історії, тяжко працюючи на землі, люди не позбулись цієї затребуваності, а навпаки, вона стала мати природний та психологічно необхідний характер. Особливо після доби Середньовіччя, коли місце людини у світі почало змінюватися разом зі зростанням капіталу, реформаційними процесами і т.д., що призвело до ще більшої потреби у присутності «когось ще поблизу», через зростання рівня невизначеності та самотності індивіда. Та повернемося назад до ікони, ставлення до якої, можемо припустити, стало певною трансформацією відносин з природою, як з тією, що завжди зримо чи незримо є поряд.

Отож, з прийняттям християнства український світогляд не зазнає радикальних змін, а, отримуючи нові сенси, намагається переосмислити своє повсякдення з нового кута зору. Аналізуючи зовнішні впливи, ми не можемо оминати балканських країн, зокрема Болгарії, чий вплив на українську культуру вперше став відчутним ще за життя братів Кирила та Мефодія, і який з часом тільки посилювався внаслідок еміграції болгарських інтелектуалів після завоювання Балканського півострова турками. У своєму дослідженні «До

питання формування специфічних рис в українській мистецькій традиції XV - XVI століть (на прикладі іконопису)» український дослідник Олексій Матицин зазначає, що саме балканський, є одним із ряду тих найголовніших впливів, через які на наші території приходить гуманізм західного мистецтва, а також концепція ісихазму – єднання людини з Богом через самозаглиблену молитву.

В контексті аналізу, здається, що європейський ренесанс та ісихазм, вплив яких на український іконопис найбільше стає відчутним орієнтовно в один час - XV– XVI ст., настільки різні та непокєднувані, та насправді вони просто є контраверсійними. О.Матицин зазначає, що «...спільність цих, на перший погляд, таких різних напрямів полягає у сприйнятті духовного розвитку людини як деякого "прориву" за межі (душевні та тілесні), що окреслені її природою. У вченні ісихастів такий "прорив" досягається, в першу чергу, завдяки так званому "умному деланію", тобто самозаглибленій молитві» [15, с.90]. Отож, дані напрямки позначаються в іконописі, спрямовуючи себе саме на те, щоб краще виразити не так зовнішні, як внутрішні трансформації у людині.

Ісихазм відобразився на іконописі тим, що починають приділяти більше уваги емоційності та психологізму в іконі, а також, під впливом ісихазму, в іконописі більше відчувається вплив античності, що не було таким помітним у попередні роки. Ренесанс, з іншого боку, вносить і свої корективи. Так, досліджуючи його вплив на українську ікону, вітчизняна дослідниця Валентина Дротенко, у своїй праці «Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції», зазначає: «Ренесансні ікони позбулись аскетичності, непорушності образів, натомість звернулися до пропорційності людської фігури, зменшилась монументальність, збільшився декор. Митці почали надавати обличчям святих слов'янських рис. Такі лики стали сприйматися як норма. Особливістю українських ренесансних ікон є яскраво виражена сюжетність, багатоперсонажність. Проте композиційні канони і символіка кольорів залишилися сталими»[8, с.138]. Отож, ренесансні віяння, які

превалювали у Європі, не могли оминати і Україну. Слід зазначити, що окрім Балкан, гуманістичні тенденції могли потрапляти на дані землі і через самих українців, які, подорожуючи центрами ренесансної культури, приносили додому щось нове (це стосується не лише ренесансного впливу, а й будь-якого іншого).

Ще один центр духовної культури, звідки на українські землі вперше і потрапив ісихазм - Афон. Як відомо, з Афонською горою українські землі мають доволі давні зв'язки, адже перші єпископи, священики, ченці, після хрещення Київської Русі, були саме з греків. В контексті запозичень, варто зазначити, що саме з Святої гори в наше сакральне мистецтво приходить такий елемент іконопису як мандорла – сяйво видовженої овальної форми, яке засвідчує про божественну енергію в середині якої іконописці переважно зображують силует Спасителя.

Звісно, це не всі запозичення та впливи, які можна перелічувати в даному контексті, та нам важливо зрозуміти саме те, що ось так поступово, піддаючись різноманітним впливам, формується українська ікона, відходячи від візантійської іконописної традиції. І найбільше цю «розірваність» першого від останнього помітно на прикладі ікони доби українського бароко, суть якої ми детально розглянемо нижче.

Так, Дмитро Степовик зазначає, що «якби можна було повернутися на 500 років назад і показати майстрам української ікони XII-XIII століть, які формальні засоби репрезентації тих самих святих застосовуватимуть їхні нащадки-малярі у XVII-XVIII століттях, то сучасники Алімпія Іконописця були б вельми здивовані, а то й не повірили б своїм очам. Вони не могли знати, що запроваджувані ними обережні реформи традиційного візантинізму в іконі знайдуть на їхній Батьківщині аж так далеко» [23, с.63]. З огляду на це стає зрозуміло, чому для народу, який тільки прийняв християнство, а разом з ними поняття іконопису, в образі візантійської традиції, барочна ікона вважалась б за ересь. Дана віра і все що з нею пов'язано було чимось кардинально новим,

через що був страх щось неправильно зрозуміти і внаслідок цього відійти від канону, який був усталений Церквою.

Контраст барочної ікони та візантійської, аж ніяк не засвідчує про те, що перша відходить від канону, який було встановлено на Сьомому Вселенському Соборі (це помітно навіть якщо порівняти православну українську барочну ікону з католицькими образами). Це лише говорить про те, що разом з розвитком народу, розвивається і змінюється його іконопис, але не відходить від канону що важливо.

Епоха бароко на теренах країни співпала з періодом піднесення національного духу українського народу – часи Гетьманщини. Намагання сусідів-загарбників зробити з неї колонію, посприяло тому, що українці почали ще більше боротись за свою незалежність, державність та свободу. А всі ці нелегкі часи боротьби не могло не позначитись і на творчості, в тому числі і на сакральному мистецтві, яке відображає в собі дух ідеалів, цінностей, морально-етичних норм та життєвих реалій епохи. Д.Степовик зазначає, що «...життєві події впливали й на форму мистецтва, включаючи й стильоутворення. Стиль у мистецтві не примха, не мода, а необхідна сукупність засобів, якими митці передавали дух своєї доби, настрої людей, психологію суспільства. Якщо візантійський стиль найкраще виражав глибокі містичні почуття, готичний аскетичне прагнення неба, ренесансний усвідомлення необхідності гармонії між духом і матерією, то барокко виражало неспокій, тривогу й біль»[22, с.65]. Тут варто ще виокремити, що особливістю даного стилю, в порівнянні з усіма європейськими стилями на наших землях є те, що він набуває національних особливостей. Вітчизняні дослідники С. Ковцуняк та М. Заставецький у праці «Ідейно-змістовні акценти іконопису періоду українського бароко» теж акцентують увагу на тому, що жоден з великих європейських стилів не виявляв таку здатність адаптації до національних умов, як це зробив саме стиль бароко. Виходячи з цього, ми можемо сміливо зазначити, що іконопис даної доби

виступає засобом збереження не лише духовності але й водночас національної ідентичності.

Для кращого розуміння того, як дух епохи вплинув на даний вид мистецтва, варто звернути увагу на ті особливості барокової ікони, яких не було раніше або які не були так яскраво виражені в українському іконописі впродовж попередніх століть.

Оскільки, як вже зазначалося, бароко припадає на той період в історії українського народу, який характеризують визвольною боротьбою та відчуттям тривоги то, відповідно, в іконописі це позначилося в такий спосіб: святі на іконах починають писатись іконописцями так, що, при спогляданні на них, у віруючого з'являлось відчуття, що він не один, йому співпереживають святі, які не є десь там далеко, а навпаки - вини поряд. Тобто, аналізуючи початковий етап формування української ікони, вже згадувалося про те, що під впливом української свідомості, яка кардинально відрізняється від візантійської, святі на іконах зображувались більш наближеними до людини. То, за доби Бароко на даних територіях, ця близькість та невидима присутність у земному просторі святих, стає максимально відчутною, що є кардинально відмінним від того, що було у візантійському сакральному мистецтві.

Споглядаючи барочну ікону, складається враження, що святі на ній наче оживають та вириваються з площини, що власне досягалось завдяки теплій гамі кольорів, більшій реалістичності в зображенні (тепер на фоні святих, зображених на іконі, можна побачити природу, архітектуру...), більш вираженій динамічності, та об'ємності. Вітчизняна дослідниця, Валентина Дротенко, досліджуючи українську барочну ікону, зазначає, що «ікона стає предметом естетичного сприймання. З'являється ефект особистості в іконічному зображенні (ікона ніби звертається до глядача), а також – живописність як виразність форми, яка поза релігійним смислом впливає на почуття. Композиція ікон асиметрична, утім урівноважена за масами і стримана тонально. Майже в усіх іконах ликам святих властивий проникливий

психологізм»[8, с.138]. Доречно відмітити, що привалуючою в барочній іконі є повітряна перспектива, на відмінну від зворотної, про яку ми говорили в контексті візантійської ікони. Саме завдяки повітряній перспективі в іконописі досягається ефект глибини - предмети що попереду зображуються більш чіткими та контрастними у порівнянні з тими що позаду.

Аналізуючи іконопис даної доби, варто звернути увагу і на сюжет Покрови, який виникає за часів українського бароко та є важливим в українському культурному просторі і сьогодні. Потреба в заступництві та підтримці нерідко загострювалась серед народу і неодноразово це позначалось на сакральному мистецтві, породжуючи ікони «захисної тематики». Так, наприклад, з нашествям монголо-татар поширеними стають ікони про архістратига Михаїла та Юрія Змієборця, а ось за часів козацької держави, коли Україну намагались розірвати між собою сусіди-загарбники, популярності в іконописі набуває сюжет Покрови. Дмитро Степовик зазначає, що «ікона Покрови є чудовою зображальною молитвою до Богородиці, а через неї до самого Бога про захист від ненависних ворогів. Хоч Покрова відома в інших країнах православної віри, однак тільки в Україні вона стала національною іконою. Цей образ вельми глибоко виразив дух та характер народу, набувши неповторних композиційних, іконографічних варіантів і ставши зразком використання стилю бароко в мистецтві ікони взагалі»[23, с.65-66]. Віра людей в те, що ними опікується Божа Матір, покриваючи Своїм покровом, вселяла впевненість та надію.

Отож, ікона у вітчизняного просторі виступає певною відповіддю на людські запити, адже вона створюється не заради себе самої, а заради людини, яка через споглядання має можливість легше на психологічному рівні звертатись до святих, а через їх посередництво і до самого Господа.

Щодо соціокультурного простору Болгарії, то вона є однією з ряду тих країн, які прийняли християнство візантійського зразка, а разом з ним і частину релігійної культури, яка сформувалась на візантійському ґрунті. В даному

контексті варто звернути увагу на те, що впровадження християнства та затвердження його, як офіційної релігії в Болгарії царем Борисом відбулось незадовго після закінчення іконоборчого періоду, що посприяло більш «чистому» насадженню православної віри, керуючись канонами та догматами Церкви, які вже були затвердженні на попередніх Соборах. Також це посприяло більш суворому придушенню будь-яких єресей, які природно могли виникати на землях, які першочергово населялися різними народами з різним, не лише християнським віруванням.

Виходячи з вищенаведеного розуміємо, що християнство в Болгарії було частково поширеним ще задовго до свого офіційного прийняття. Ту ж аналогію можна провести і по відношенню до сакрального мистецтва, адже хибним є припущення, що поняття «іконопису» та самої «ікони» не було відомим на тих територіях, де вже частково жили носії християнської віри - фракійці (протоболгари). Підтверджують дане припущення і слова болгарської дослідниці Костадинки Паскалевої з праці «Ікони Болгарії», де вона пише: «Часом виникнення іконопису в Болгарії прийнято вважати 865 рік, коли християнство було оголошено офіційною релігією. Однак не виключена можливість більш ранньої появи ікон у Болгарії, бо слов'яно-болгарська держава виникла на землях, які здавна населялися християнами»[40, с.9]. Поясненням такої ранньої релігійності народу є географічне розміщення Болгарії та її близькість до, вже на той час релігійних, осередків Візантії, Палестини, Сирії та Малої Азії.

Щодо іконопису, то до нашого сьогодення не збереглося прикладів ікон тих часів, які б могли слугувати для дослідників не лише зразком духовної культури, але й джерелом певного рівня розвитку народу, який сьогодні ми називаємо болгарським. Інформацію про те, що ікони в ті часи все-таки існували і це все не є вигадкою, ми отримуємо з писемних джерел сучасників – Івана Екзарха, Козьми Пресвітера тощо. Якщо ж говорити в загальному про сакральне мистецтво того часу, то певні свідчення про нього, окрім писемних

джерел, ми можемо отримати з настінних розписів або ж з розписів давньохристиянських гробниць – зображення певних християнських символів, біблійних сюжетів і т.д.

Також варто звернути увагу на те, що до поширення християнства на даних землях широко побутувало язичництво, яке в подальшому мало свій вплив на сакральне мистецтво. До прикладу, будучи язичниками, фракійці поклонялись «фракійському вершнику» що, в свою чергу, згодом трансформувалось і отримало своє відображення, на думку деяких дослідників, саме у широкому поширенні ікон з тематикою, де зображувались святі-воїни на коні - Георгій, Дмитрій, Прокопій тощо. Тобто, на цьому прикладі ми спостерігаємо накладання одних вірувань на інші, що було непоодиноким випадком.

Для того, щоб показати, як в подальшому в Болгарії розвився іконопис та як на іконі, як результаті даного священного процесу, позначались історичні події життя країни, пропонуємо стандартизувати етапи розвитку на певні періоди.

Перше болгарське царство. Дане царство утворилось на території, яка входила до складу Візантійської імперії та яку населяли слов'яни та вже згадані вище фракійці. Тут варто брати до уваги те, що вплив Візантії посприяв поширенню на даній території, культурним центром якої був Преслав, візантійської іконографічної традиції. Та все-таки робити поспішні висновки про те, що болгарська іконографія даного періоду ні чим не вирізнялася від візантійської не можемо, через відсутність у ній й інших культурних впливів за словами Костадинки Паскалевої. Прикладом може слугувати ікона св. Федіра, єдина що уціліла з тих часів. Дослідниця зазначає, що: по-перше, нехарактерним для візантійських ікон є сам матеріал, на якому була написана ікона – керамічна плітка; по-друге, червонувато-рожевий тон лику святого та грубі темні лінії, які підкреслюють риси обличчя – це все аж ні як не походить на витончене візантійське сакральне мистецтво. Вплив християнського Сходу,

особливо зв'язки з мистецтвом Єгипту, Палестини та Сирії, за словами дослідників, може власне і бути поясненням цьому.

Ікон даного періоду майже не збереглося, але безперечно іконопис активно розвивався. Щоб не бути голослівними, знову ж таки звернемося до праці Паскалевої «Ікони Болгарії», де вона пише, що «відсутність пам'яток образотворчого мистецтва цього раннього періоду заповнюється до певної міри пам'ятниками писемності, що містять відомості про те, що в Болгарії був високо розвинений культ ікони»[40, с.13]. Таким чином, підсумовуючи даний період розвитку болгарського іконопису зазначимо, що прийняття візантійської спадщини відбулось у творчій спосіб, адже збагачений вже до цього моменту, як власними зусиллями так і зовнішніми впливами, культурний ґрунт болгар сприяв створенню унікальних зразків сакрального мистецтва.

Друге болгарське царство. Даний період розпочався з відновленням політичної незалежності у 1185 році і ознаменувався не лише візантійськими але й західними впливами. Христові походи, династичні шлюби, торговельні зв'язки і т.д. – все це відіграло помітну роль у розповсюдженні територіями Болгарії Західної культури, яка, в свою чергу, позначилась і на іконописі, найбільшим культурним осередком якого на той час було місто Терново.

Обов'язковим буде у даному контексті згадати і про вплив візантійської епохи Палеологів з її тяжінням до античної спадщини. Болгарські науковці Димитър Іванов Добревській та Русана Голева у праці «Проблеми збереження православної традиції у болгарському іконописі» щодо цього пишуть, що дана епоха позначена «впливом палеологічного Відродження у Візантії, що виражається в емоційній насиченості, що досягає вибухового пафосу, драматичного напруження», а також додають, що «з цією зміною пов'язана вільна техніка пензля, заміна блискучих світлих фарб насиченими тонами, що випромінюють внутрішній запал»[38, с.25].

Тобто, даний період пропонує нам сміливі рішення іконопису, де в комунікації з чимось «чужим», видніються проблески чогось нового, «свого».

Саме в даний період починає чіткіше проявлятися унікальність болгарської іконографічної традиції. Дані рядки підтверджують і слова зі сторінок праці «Українсько-болгарські мистецькі зв'язки» українського мистецтвознавця Д. Степовика: «Болгарська школа іконопису...почала окреслюватися десь у XIII ст., в епоху Другого царства, і досягла розквіту в XIV ст. Її репрезентують ікони тирновської і несєбирської шкіл»[22, с.62]. Отож, не дивлячись на те, що болгарські іконописці скеровували себе зразками візантійської традиції ми все-таки можемо чітко прослідкувати в їх роботах тонке прагнення до пом'якшення образів, певної експресії, яка досягалась за рахунок більш яскравої кольорової палітри, та реалізму. Також важливо згадати про декорування болгарськими іконописцями одягу священнослужителів орнаментами та квітами, що можна вважати суто болгарським внеском.

Османське панування. Жорстока і завойовницька політика Османської імперії, під владою якої Болгарія перебувала п'ять століть, не могла привести ні до чого хорошого, окрім пригноблення. Але як б не було парадоксально, саме в таких обставинах національний дух народу здатний зростати. Цитуючи болгарського живописця Светлина Босилкова, Д.Степовик пише, що за таких кризових умов твори іконопису набувають на порядок іншого характеру, тому що до всього іншого вони є й національною цінністю, яка здатна сприяти збереженню та розвитку не лише духовності але й патріотичності. Не буде хибним припущення, що саме в цей період, в порівнянні з минулими, ікони були надцінними для православного народу, і відповідно іконопис користувався ширшим попитом по двом причинам: по-перше, завойовником була мусульманська країна, яка намагалась насадити свою віру з наявною нетерпимістю до будь-яких зображень; по-друге, в такі тяжкі часи люди могли знайти для себе відраду лиш в молитві.

Зі зрозумілих причин до нас дійшла невелика кількість ікон даного періоду, щоб можна було з точністю проаналізувати їх особливості та взаємозв'язок з тогочасними подіями, адже нетерпимість Османської імперії до

розвитку релігійного мистецтва болгар не була прихованою, як зазначає болгарський історик Пламен Сибев у праці «Іконопис без кордонів: до теми мандрівних іконописців за межами та на болгарській території у XVII–XVIII століттях»[52]. Та попри це, ми принаймні частково можемо це зробити, завдячуючи болгарським монастирям, які незважаючи ні на що залишались осередками збереженням не лише духовності але й болгарської культури загалом. Зауважимо, оскільки болгарські землі перебували під османським ігом доволі тривалий період часу, це надає нам розуміння, що іконопис на даному етапі його розвитку не можна охарактеризувати якимись конкретними рисами, тому що за такий тривалий проміжок часу він неодноразово зазнавав трансформацій. Пропонуємо поглянути на основні моменти.

По-перше, вже згадувана Костадинка Паскалева зазначає: «Характерною особливістю болгарської ікони є ясна, доступна ідея, яка не потребувала додаткових пояснень, виражена за допомогою простої та логічної композиції, яка легко розуміється і не обтяжена другорядними деталями» [40, с.36]. Таку простоту в образі можна пояснити намаганням зробити ікону, в тому числі і віру, максимально зрозумілою для будь-якої людини з метою вберегти.

По-друге, в іконах даного періоду певною мірою заявляє про себе еkleктизм - поєднання різних художніх рішень та іконописних традицій в одній іконі. Спільна атмосфера, у межах якої перебували всі завойовані турками балканські народи вірогідно посприяла їх духовному об'єднанню, з метою протистояти спільному ворогові що, як наслідок, і позначилось на зразках сакрального мистецтва.

По-третє, важкість тогочасних подій призвело до того, що святі на іконах з одного боку наче набувають відстороненого характеру через темні тони, але з іншого – в іконі простежується психологізм і експресивність за умови висвітлення певних поверхонь, що створювало контраст між ними. Звичайно ж, лише майстри своєї справи могли досягти чогось подібного у

роботі, бо в іншому випадку, виконана невмілою рукою ікона, могла б здатися дуже дивною.

По-четверте, в даний період ще більшої популярності набувають ікони мучеників-воїнів, як зазначає про це український дослідник Ігор Шпик, в контексті аналізу українсько-болгарських зв'язків. Дану тенденцію ми спостерігали і в українському іконописі, коли говорили про кризові періоди. Тобто, це пояснює те, що, незалежно від національності, психіка людей працює в один спосіб, намагаючись впоратися з труднощами. В іконописі це проявилось поширенням образів, які уособлювали безстрашність, мужність та вселяли надію.

На час панування Османської імперії припадає ще один важливий етап в житті іконопису - болгарське відродження (XVIII – XIX). Нові віяння епохи ще більш підкріплюють прагнення народу позбутися ненависної політики чужоземців та вибороти політичну незалежність. Говорячи про даний період, болгарська дослідниця Паскалева зазначає: «Ікона продовжувала залишатися, у найбільш загальному значенні слова, у полоні у старих традицій, що століттями дбайливо зберігаються живописцем, вірним писаним і неписаним законам. Однак настала разюча зміна в зображенні людини йшла шляхом наближення до дійсності і підкреслення краси національного типу» [40, с.53]. Наприклад, не одиничним випадком були такі ікони богородичного типу, де Богоматір зображували в національному одязі болгар. Іконописці брали на себе відповідальність не лише за створення ікон як таких, але, разом з цим, і за пробудження національної свідомості через творчість.

Даний період ознаменувався справжнім «емоційним відродженням». Якщо ще донедавна образи мали більш аскетичний характер – віддалений від життя, то тепер вони навпаки були наповнені ним. Вони наче відображали дух людей, які були в передчутті чогось нового та слугували доказом незламності народу, незважаючи ні на що.

Отож, підсумовуючи вищенаведене, зазначимо, що неоднозначність в житті народу привела і до неоднозначності в іконописі. До прикладу, сліди еkleктизму можна розглядати як наслідок власного творчого безсилля на фоні різноманітних культурних впливів, які наче підтримували дух болгарського народу з усіх сторін. Польський дослідник у сфері культури та історії Рафал Димчик, у своєму дослідженні: «Болгарська православна церква: витоки й сьогодення» зазначає: «Протягом п'ятисот років окупації турки намагалися асимілювати завойоване болгарське населення, а тому постійно здійснювали напади на церкву й православну віру. Тим не менше, це не привело до бажаного результату» [7, с.298]. За що варто віддати належне болгарському народу який, незважаючи на часи випробовувань, не лише зумів зберегти себе від цілісною асиміляції але й підвищив рівень усвідомлення своєї ідентичності та впевненості у собі.

Після довгоочікуваного визволення від османського ярма, настав час рефлексій та певного переосмислення, який припав на еру Третьої болгарської держави(1878 – 1944р.). В іконописі простежується певний відхід від канонічності, під впливом європейського модерну. Вірогідно, повернення на Батьківщину іконописців, які виїхала до інших країн з метою пошуку кращої долі, ініціювало такі інновації. Даний відрізок в житті іконопису, можна вважати періодом стабільності та часом акумулювання сил та творчої енергії перед новим не дуже радісним етапом в житті сакрального мистецтва – соціалістичним періодом(1944-1989), за часів якого країною широко поширювався атеїзм, а разом з ним і нетерпимість до християнського мистецтва. Як наслідок, багато ікон було знищено.

Отож, болгарський іконопис разом зі своїм народом пройшов нелегкий історичний шлях від періоду свого зародження до становлення. Ікона, як серцевина духовності, завжди була і залишається невід'ємною частиною життя болгар, які в переважній своїй більшості є носіями православної вітки християнства. Влада Візантійської імперії, османське поневолення та

комуністична влада, які стримували розвиток болгарського іконопису, не змогли повністю знищити творчий запал та прагнення до розвитку народу, а навпаки – були каталізаторами, які пришвидшили самоусвідомлення, яке в подальшому і відіграло важливу роль у розвитку.

Іконопис на території сучасної Сербії, як і на територіях багатьох інших балканських країн, став активно про себе заявляти лише після прийняття християнства, хоча і не відразу. Складна від початку ситуація, яка була спричинена розташуванням країни між двома світами – Сходом і Заходом, постійно приводила до певного розпорошення населення на два табори. Дане становище склалося ще задовго до християнського розколу, а після нього, як наслідок, лише посилювалось. Сербський історик та археолог Воїслав Джуріч у своїй праці «Мистецтво в середні віки» у збірнику «Історія сербської культури»[42] зазначає, що становище сербського народу стало особливо делікатним після Великого розколу в середині одинадцятого століття, коли більшість сербів підпали під юрисдикцію Константинопольського патріархату, а менша частина вздовж узбережжя і романське населення, яке проживало в прибережних містах, підпало під владу папського курату. Звісно не можна стверджувати, що такий чіткий територіальний поділ дорівнює чіткій орієнтованості іконописного мистецтва на православну та католицьку традиції. Тому що, з прийняттям християнства у Сербії, східна іконописна традиція розповсюджувалася усією територією сучасної держави. Привертає до себе увагу той момент, що розповсюджувалась вона не скрізь рівномірно - найбільш згущуючись у тих місцях, які тяжіли до кордонів з православним Константинополем.

Сербський історик мистецтва Светозар Райдойчич у своєму есеї «Ікони Сербії та Македонії»[46] пише про те, що темперамент та характер сербів і греків принципово відрізняються між собою, що й уможливило прийняття візантійської традиції у дещо видозміненій формі. За його словами, серби на ранніх етапах не мали достатньо творчого потенціалу для створення власних

зразків іконопису, та це не завадило їм перейняти художнє вираження сакрального мистецтва Імперії та проінтерпретувати його у такий спосіб, щоб воно набуло своєрідне забарвлення, яке б відображало їх характер.

Цікавим є те, що знайдені давні ілюстрації сербських рукописів, дають нам можливість припустити, про певну примітивність та наївність сприйняття сербами візантійської традиції аж до XII ст. Щодо іконопису, то тут аналогічна ситуація – ікони орієнтовно тих ж часів підтверджують дане припущення. Складається враження, що даний слов'янський народ, наче аж до XII ст. намагався відійти від первісної культури та перейти на новий етап свого розвитку і врешті-решт йому це вдалось. Варто також звернути увагу на те, за словами Радойчича, що у таких ранніх копіюваннях візантійських зразків вже проявляються ті навички, які будуть у подальшому розвиватись разом із сербським іконописом – це прагнення до реалізму та намір передати певні інтимні моменти, наприклад у відносинах між дитиною і матір'ю тощо. Отож, даний аналіз нам знову ж таки підтверджує, що незважаючи на те, що Візантія була потужним культурним та християнським центром тих часів, це все рівно не дорівнює тому, що вона безперешкодно мала змогу насаджувала свою культуру в межах інших народів. В даному контексті це беззаперечний вплив на сербський народ, такий, що не зміг нівелювати ідентичність. Варто також звернути увагу на те, що Сербія була розташована відносно Візантії у набагато вигіднішому положенні на відмінну від наприклад Македонії, адже її дуальна орієнтація на Схід і Захід надала більше можливостей для власного розвитку та дозволила не впасти у виключну залежність від мистецтва Візантії.

На те, що культ ікон не користувався великою популярністю в сербському середовищі до першої половини XII ст., також вказують найдавніші уривки з житій святих. Це можна пояснити декількома причинами: по-перше, віддаленим територіальним розташуванням Сербії відносно Візантії в порівнянні, наприклад, з Болгарією, що сповільнило проникнення християнських цінностей на землі, де раніше побутувало язичництво; по-друге,

варто взяти до уваги і той момент, що прийняття самого християнства країною відбулось значно пізніше в порівнянні з іншими балканськими регіонами – у другій половині IX ст.; по-третє, Сербія є однією з балканських країн, на територіях якої, орієнтовно в ці часи, було поширеним богомилство[20] – вірування, що багато в яких аспектах відрізнялось від канонічно християнського, в тому числі тим, що відкидало вшанування ікон.

Відповідь на логічне питання, яке випливає з даного контексту щодо того, що послугувало причиною певних змін у житті народу щодо ставлення до ікон, надає поява на релігійній сцені життя народу Архієпископа Сербської Автокефальної Церкви Сави, який в подальшому стане для сербів духовним авторитетом та наставником. Окрім того, що завдячуючи йому Сербська православна церква отримала автокефалію у 1219 році, він багато зробив для самого народу, в тому числі й привив йому любов до вшанування ікон. Так, сербський дослідник С.Радойчич у праці «Ікони балкан: ікони з Югославії»[47] зазначає, що Святий Сава у своїх повчаннях та настановах, особливо акцентує увагу на важливості вшанування святих образів, тому що людина має здатність піднести свої духовні очі до прообразу, через споглядання самого образу.

Таким чином, можемо зазначити, що з даного моменту сербський іконопис починає активно розвиватись, оскільки з'являється певний запит на ікони, а молода династія Ниманичів активно сприяє цьому. Тут може здатись трішки парадоксальним той момент, що надання автокефалії по факту мало б означати здобуття релігійної незалежності від Візантії, але насправді відбулось все не зовсім так – зв'язок з візантійським мистецтвом тільки посилився. Можна припустити, що це було обумовлено саме бажанням сербів не відійти від канонічності з метою зберегти чистоту віри, у тому числі й іконописного канону. Отож, в такий спосіб, під впливом візантійського мистецтва, сербський іконопис активно розвивався аж до періоду Османського завоювання у 1459 році.

Справедливим буде згадати про те, що античність, як колиска західноєвропейської цивілізації, знаходить свій відгомін і в іконописі на всіх етапах його розвитку. До прикладу, знайдена ікона XIII ст. Фоми Невірного, про яку пише Радойчич у своєму вже іншому есеї «Сербський іконопис з XII століття до 1459 року» [45], явно вказує нам на ці зв'язки. Оголена частина тіла Спасителя, за словами сербського дослідника, нагадує нам про зображених в такий спосіб античних богів, а розташування апостолів обабіч Христа та саме композиційне рішення даної роботи, підштовхує нас до думки, що вони наче стоять перед фасадом театру тих часів. В таких іконописних рішеннях насправді нема нічого дивного, адже «тінь» античності завжди була та залишається присутньою в європейському мистецтві, в тому числі і в сакральному.

Зважаючи на всі різноманітні впливи, сербський іконопис не розвинувся б в такий спосіб, яким ми його знаємо сьогодні, якщо б лише переймав вже готові іконографічні зразки. Тяга до творчості не дозволила лише пасивно сприймати, а й допомогла відтворити внутрішній багатогранний потенціал сербського народу. Відповідно до даних тенденцій, в іконописі починають чіткіше про себе заявляти вже з другої половини XIII століття такі моменти:

- по-перше, вже згадувана реалістичність. Тут мається на увазі не реалістичність в її античному розуміння, адже серби чітко слідували за іконографічним каноном, а саме природність у відтворенні взаємин між людьми(мати-син) або ж певних біологічних потреб, які притаманні усім людям. Наприклад, зображення Ісуса на руках у Богородиці у такий спосіб наче Він спить;

- по-друге, в сербському іконописі простежуються моменти, які мають прив'язку до земних реалій – зображення на іконах королів та інших визначних людей того часу. Сербський мистецтвознавець Д.Павлович у праці "Портрети аристократії в сербському середньовічному мистецтві. Внесок у вивчення їхньої іконографії" пише: «Маючи у своєму розпорядженні значні матеріальні

ресурси, найвидатніші сербські вельможі, а також представники середньої та нижчої знаті могли замовляти ікони, давати пожертви на храм або ставати ктиторами церковних будівель і фрескового живопису. Таким чином, вони отримали право бути зображеними у власних дарах, а саме храмі, у будівництві чи оздобленні якого вони брали участь[41, с.31]. Культурологічно дані тенденції можна пояснити тим, що церква і держава завжди мали тісні взаємозв'язки, оскільки роль першої, тим паче в період Середньовіччя, беззаперечно посідала важливе місце. З великою вірогідністю достовірним буде і те, що авторитетні особи тих часів прагнули таким чином увіковічнити себе та засвідчити, якщо це правитель, про своє божественне походження. Таким чином у звичних людей було менше підстав ставити під сумнів певних владних осіб, оскільки вони заявляли про себе не лише в межах земного але й духовного рівнів;

- по-третє, в іконописі простежуються елементи, які носять повсякденний характер. Зографи (іконописці) в межах однієї ікони почали зображувати не лише певного святого, але й фрагменти з його життя. Таким чином ікони вже могли виконувати не лише комунікаційну функція, будучи засобом для духовного спілкування, але й освітню: споглядаючи на святі образи, людина могла водночас прочитати через візуальне оформлення життєпис того чи іншого святого.

Отож, всі ці тенденції в сербському іконописі підводять нас до думки що, незважаючи на суворість іконописного канону, який лежить в основі, серби все-таки певним чином додають в образи певну чуттєвість та мають намір показати, що святими не народжуються - ними стають, і що всі зображувані на іконах, теж колись були звичайними людьми, які мали свої життєві радості та випробовування.

Аналізуючи сербський іконопис, важливим буде згадати і про період, який припадає на османське панування(XV – поч. ІХХ ст.). Зрозумілим є те, що будь-яка загарбницька політика не може позитивно впливати на розвиток

культури, яка є для неї чужорідною. Незважаючи на те, що на офіційному рівні православ'я залишалось дозволеним, і відповідно його мистецтво, все рівно чітко можна прослідкувати різноманітні утиски з боку іновірної імперії. На цей момент звертає увагу сербський історик Сіма Чиркович у розділі «Злети та падіння сербської державності в середні віки» у вже згадуваному збірнику статей «Історія сербської культури»[42] додаючи, що багато людей з сербського середовища просто цуралися власної культури, переходячи в іслам, в надії на кращу долю в тих умовах, або ж просто переїжджали за межі Сербії. Всі ці моменти вказують на те, що в суспільстві панував певний хаос та невизначеність, що беззаперечно певним чином вплинуло на іконопис перших років даного періоду, про який збереглося доволі мало відомостей.

Та навіть в найбільш темні часи завжди є відблиски світла. В даному випадку це відновлення у 1557 році Сербського патріархату, який було ліквідовано майже водночас з падінням Сербії під гнітом осман. Дана подія ознаменувалась як важлива не лише в церковному житті але в житті усієї держави, тому що церковна незалежність слугувала духовним стержнем у збереженні сербської ідентичності та вселяла людям надію та віру у краще незалежне життя і на державному рівні. В даний період заявляють про себе такі талановиті митці у сфері сакрального мистецтва, як Лонгін, Йован, Георгій Митрофанович та інші.

Сербська дослідниця Мілана Матис у праці «Сербський іконопис на території відновленої патріархії» в контексті даного періоду звертає увагу на те, що іконописці залишаються дещо консервативними у своїх поглядах, орієнтуючись на здобутки минулих років, де спостерігається тенденція до строгості та певної аскетичності: худі, довгі обличчя та великі очі тощо, особливо в іконописі монастирських живописців. Дослідниця зазначає, що «вплив іноземних живописців на сербських майстрів невеликий і опосередкований. Основною причиною цього є відсутність їхньої безпосередньої співпраці у створенні іконопису. Під час спокус уніфікації вони

призвели до наголосу на обережності та відвернення від мистецтва римо-католицького Заходу» [39, с.539]. Тобто, після відновлення Печського патріархату знову можна простежити орієнтацію на вже відомі візантійські зразки, а також на сербські іконописні рішення першої половини XIV ст. за словами дослідниці. Звісно, були і певні відхилення від таких загальних тенденцій, але вони були поодинокими і не настільки сильними, щоб перенаправити такий «потік» в інше русло. Як приклад, Светозар Радойчич наводить вже згадуваного Георгія Метрофановича, який намагався відійти від такої аскетичності, вносячи більше життя та світла у твори іконопису.

Вищенаведені особливості в історії сербського іконопису не можна пояснити абстрагувавшись від зовнішніх подій, адже саме вони є їх каталізаторами. Ймовірним буде припущення, що всі ці моменти були обумовлені поновленням патріархії, що стало значним кроком на шляху до відновлення державності. Переосмислення власної історії та надбань народом, який перебував під османським поневоленням, надало йому розуміння власної цінності та унікальності. Це, в свою чергу, і могло позначитися в іконописі поверненням до старих зразків. У даному контексті водночас варто буде згадати і про те, що в іконописі наведеного періоду спостерігається популярність на зображення святих саме сербського походження. Щодо цього Мілана Матіс зазначає наступне: «Зображення святих сербських государів на іконах — це набагато більше, ніж мотив живопису: це пізній спогад про тріумфи національних правителів і підтвердження легітимності відновлення сербської церковної організації, що в один момент здавалося шляхом до відновлення державної незалежності»[39, с.539]. В такий спосіб сакральне мистецтво відіграло не лише важливу роль у духовному житті, але й в житті національної культури, перекладаючи на себе функцію збереження сербської історії.

Отож, тут немає сумнівів, що православна віра відіграла та відіграє важливу роль у житті народу. Зокрема в межах даного періоду, ми можемо це

бачити на прикладі доволі поширеної практики дарування ікон монастирям, як великої цінності, на згадку про певних осіб або ж з метою вимолити здоров'я для себе або рідних.

Оскільки мистецтво має властивість реагувати на зовнішні зміни і виклики, то важливим буде звернути увагу і на масові переселення сербського народу. Сербський історик та письменник Радош Люшич в своїй статті «Століття під турецьким пануванням і відродження державності» зі збірника «Історія сербської культури»[42] наголошує на тому, що саме турецьке завоювання було цьому причиною. З метою уникнути або ж позбутися османського ярма велика кількість населення мігрували на території сусідніх держав. Такі переселення звісно ж привели до послаблення етнічного стержня населення. В контексті іконопису зазначимо, що оскільки багато талановитих та амбітних митців, не бажаючи залишатись в таких несприятливих для їхнього розвитку умовах, почали реалізовувати себе за межами Сербії та підпадали під вплив західного мистецтва. Тут важливо простежити той момент, що як б не опиралась сербська культура від впливів Заходу, останні все рівно стихійним чином стали проникати, наприклад, через тих ж самих митців, які нерідко повертались на свою Батьківщину та привносили в іконопис нові віяння. Светозар Радойчич в праці «Ікони Сербії та Македонії»[46] зазначає про те, що дивним чином у XVIII ст., талановиті серби, зуміли увійти в усі тонкощі західного мистецтва – бароко, рококо, але при цьому мали змогу плавно поєднати його з власною іконописною традицією, залишаючись вірними традиційним формам іконопису(старого мистецтва), не завдаючи суттєвих трансформацій.

Щоб отримати більш цілісну картину про сербську іконописну традицію, варто звернути увагу і на те, що ж відбувалося в її житті після здобуття незалежності від османів (XIX століття). На думку відомої сербської дослідниці в галузі мистецтва і культури Ірини Томіч, даний період, який сягає своєю довжиною сьогодення, можна поділити на три підперіоди:

Перший період - до Другої Світової війни. Західне мистецтво, яке проникло на терени Сербії та сама епоха модерну в цілому, посприяли певній переорієнтації: якщо раніше церковне мистецтво було найбільш цінним, то тепер цю роль перебрав на себе саме світський живопис. Суворі правила та певні обмеження іконописного мистецтва переважно відштовхували тодішніх талановитих митців, які прагнули більшої свободи та самовираження. Такі тенденції призвели до зниження якості ікон та сповільнення темпів розвитку іконопису як такого загалом.

Другий період - комуністичний. Даний час ознаменувався ще більшою стагнацією у питанні іконопису - причина чого є доволі очевидною, адже вороже ставлення комуністів до Церкви загалом аж ніяк не мало позитивних підтекстів. Образи хоч зрідка і писались, та це були переважно ікони-копії, в яких зографи звертались до зразків іконопису минулих століть. Варто зауважити, що щось подібне в історії іконопису нами вже прослідковувалося, коли вели мову про часи відновлення Печського патріархату. В даному випадку це пояснюється дефіцитом відповідних митців, які б могли продовжувати розвивати сербське мистецтво. Також згадаємо про те, що в даний період не рідким явищем були друковані ікони, які прикріплювались на дерев'яні дощечки, компенсуючи таким чином нестачу ікон писаного зразка.

Третій період - Посткомуністичний – це останній період, що триває і сьогодні. «Послаблення комуністичної ідеології та державна криза, що супроводжувалися пробудженням сербської національної свідомості та традиції, сприятливо вплинули на становище Церкви, а отже й церковного мистецтва...Крім того, через розпад атеїстичної аксіології та повернення більшості людей до релігії виник масовий попит на ікони для особистого, домашнього, сімейного та святкового вжитку»[36, с.220], - зазначає Ірина Томіч у праці «Сербський іконопис ХХ століття».

Важливим буде звернути увагу на те, що в даний період відбувається остаточне повернення до традиційних форм сербського іконопису, який був

поширений до XVIII ст., тобто, до чисто сербської ікони без її західних варіацій. Можна припустити, що оскільки в попередні комуністичні роки іконопис був поширеним переважно при монастирях які, як ми розуміємо, є переважно ізольованими від світських тенденцій та впливів, то відповідно, іконопис в таких місцях був більш сфокусований на традиційних формах зображення ікони.

Власне це і могло відіграти свою роль разом з хвилею відновлення національного духу, на шляху до повернення до традиційних та усталених іконописних рішень. Найбільш доцільне пояснення таких переорієнтації в іконописному мистецтві надає і Ірина Томіч, яка наголошує, що «якщо в період від середньовіччя до XIX століття воно трансформувалося з суворо регламентованої, традиційної візантійської дисципліни в профанний західний релігійний живопис, у XX столітті воно повернулося до своєї вихідної точки. Причина, чому це стало можливим, полягає в тому, що сучасне мистецтво, яке майже з самого початку сприйняло абстрактну ідіому, було несумісне з іконою, а отже, світський живопис, на відміну від попереднього століття, не міг служити зразком для останньої»[36, с.227].

Аналізуючи це все, ми повинні розуміти, що вищезгадані тенденції, ні в якому разі не вказують на те, що сербський іконопис законсервувався та на цьому припинив свій розвиток. Зазначимо, що допоки живе та розвивається Сербія, таким ж тенденціям буде слідувати і її мистецтво.

## **2.2.Сакральне мистецтво як об'єкт масової культури**

Динамічність нашого світу, яка з кожним роком лише набирає нових обертів, не звільняє від свого впливу нікого та нічого, заставляючи певним чином адаптуватися, щоб хоч якось утриматись на горизонті. Показовим є той момент, що під впливом сучасних світових тенденцій, які породжені масовою культурою, глобалізацією, індустріалізацією та іншими навіюваннями епохи, індивід знаходиться постійно на межі невизначеності. Розмиті межі та втрачені

усталені сенси, породжують щось на кшталт кітчу, який є позбавленим ціннісного внутрішнього наповнення, виступаючи презентантом лише зовнішніх змістів. З огляду на це явище, породжене масовою культурою по більшій мірі саме задля ринку, поглянемо і на поняття «ікони», яке сьогодні є настільки неоднозначним як і все навкруги

Отож, якщо раніше при вживанні слова «ікона» відразу спливали відповідні релігійні асоціації, то сьогодні з усім цим всім набагато складніше. Румунська дослідниця Ніколетта Станка у статті «Від релігійних ікон до ікон популярної культури. Два приклади (Боб Ділан і Мадонна)» пише: «Ікони спочатку стосувалися релігійних предметів, розроблених у пізньому середньовіччі у Східній Європі як засіб передачі переконань віри неписьменним групам віруючих. Вони висловлюють глибокі, значні послання віри, об'єднують віруючих у спільноту чи віру та наділяють магічною силою тих, хто вшановує ікону. У XIX і XX століттях подібну роль виконують популярні ікони в царині світських вірувань і цінностей, охоплюючи великі групи людей»[49, с.86]. Сьогодні ми неодноразово можемо почути такі вислови, як «ікона в царині моди», «ікона рок-сцени або кінематографу» - масова культура породила свої варіації «ікон», які здатні приносити прибуток, стаючи об'єктами вшанування та взірцями для прикладу.

Оскільки етимологічно слова «ікона» з давньогрецької - «образ» або «подоба», то відповідно, на перший погляд, може здатись, що таке використання в даних випадках є доречним, та на противагу цьому зовнішньому, внутрішній сутнісний вимір говорить про інше. Першочергово, ікона - це не про профанне, а про сакральне, а сучасний світ активно працює на те, що ці поняття часто підмінюють, змішуються або ж просто нівелюються. На думку українських дослідників П.Сауха, М.Мельничука сьогодні усе може підлягати сакралізації: як сфера трансцендентного та надприродного, так і сфера «сакрально-світського», в основі якої лежить повсякденне, людське, доведене до певного ідеалу.

Спираючись на вищенаведене, приходимо до усвідомлення, що насправду зовнішньо нічого майже не змінилось. Криза духовності призвела до того, що людина перестала розуміти сакральний вимір та, компенсуючи це, несвідомо почала шукати підміну тому місцю, яке в її житті він заповнював. І, у намаганні повернути собі втрачений «сакральний простір», знайшла йому заміну у більш зрозумілому та звичному для неї профанному досвіді. Дану думку поділяють у праці «Тенденції десакралізації і символізму в духовній культурі крізь призму викликів сучасності» й щойно згадані вітчизняні дослідники, наголошуючи на тому, що «сакральне, яке трактувалося як об'єкт поклоніння, втратило свою фундаментальну сутність у результаті трансформації (іноді навіть мутації) та деконструкції всієї культури у ХХ столітті. Від цього явища залишається лише порожня оболонка, видимість — симулякр. Тоді як змістовна частина визначення, що відноситься до суттєвих духовних, змістовних смислів, трансформувалась і нівелювалася. Духовне, абсолютне, божественне, явлене Богом, просто перестало існувати, поступившись місцем негідному, потворному, бездуховному, гріховно-тілесному. Оскільки вищі духовні цінності та сенси втрачені, вони стають актуальними і замінюються іншими, нижчими, приземленими, які отримують право на існування, за принципом безієрархії та плюралізму» [48,с.8]. Зірка шоу-бізнесу, інфлюенсер або політичний лідер може згуртувати та об'єднувати навколо себе тисячі фанатів, що є свідченням того, що людство, на сучасному етапі свого розвитку, здатне обирати собі альтернативні символи для «сакралізації», втіленням яких може бути популярність, успіх, краса, влада і т.д.

Поглянемо тепер, як дана ситуація, що склалась навколо поняття «сакрального», вплинула на саме поняття ікони у релігійному розумінні даного феномену. Відповідно до того, що сакральне мистецтво є не лише вмістилищем духовності але й відображенням зовнішніх подій, трансформацій та світоглядних тенденцій того чи іншого народу на певних етапах його розвитку, воно починає розглядатися як певний артефакт національного значення, що

призводить до об'єктивації того, що не зовсім можна вважати таким за його сутнісним виміром. У даному випадку, зовсім не заперечується те, що раніше не було чогось подібного, адже здавна звертали увагу на такі моменти, в тому числі й на естетичну складову ікони. Та попри це все, саме на сучасному етапі розвитку дана об'єктивація набуває обертів, де варто звернути увагу і на розвиток капіталізму, що призвів до того, що даний вид сакрального мистецтва почав комерціалізуватися, виступаючи предметом не лише духовної але й комерційної цінності. Подиву не викликають ті моменти, що в межах сучасної реальності, ікона може виступати й музейним експонатом, аукціонним лотом або ж просто предметом колекції тих людей, які подеколи навіть не замислюються про те, в чому ж полягає справжня цінність та призначення ікони.

Вітчизняний дослідник Т. Лесів у своїй праці «Естетичний та соціальний вимір сучасного іконопису», цитуючи польського іконописця Єжи Новосельського зазначив, що «сучасна ікона в Східній Європі існує силою традиції та звички, але це тільки інерція церковної традиції, і залишились тільки дуже вузькі кола таких церковних «вершків», що сприймають ікону як харизматичну дійсність»[31, с.378]. Немає потреби ставити під сумнів дану думку, адже дійсно вже згадуваний масовий занепад духовності, яким характеризується сучасний світ, призводить до занепаду та глибокого нерозуміння чогось над утилітарного та сакрального. Через це нерозуміння та можливо певний страх перед ним, людина намагається його приземлити та таким чином зробити для себе простішим та зрозумілішим. «Сучасний «постхристиянський» світ відмовився від «Духу», а тому в своїй основі антидуховний і навіть ворожий сакральним явищам. Теперішні іконописці, як і посмодерністи, ведуть свідому гру, змінюючи сакральні символи їх симулякрами, деконструюючи оригінальний культурний текст. Внаслідок цього сучасне церковне мистецтво заповнюють «естетські» копії і «рیمейки» древньоруських, візантійських і барокових ікон»[31, с.379], - зазначає Т.Лесів.

Ці розмисли підводять нас до того, що іконопис, яким б він не був консервативним у своїй основі, все рівно підпадає під вплив епохи, яка задає певний темп та вимагає його дотримання. Сучасність наче в одних випадках стає в чіткий перекир до такого виду діяльності як іконописання, яке вимагає спокою та посидючості, а в інших – певним чином захоплює та пронизує. Теж саме можемо сказати і по відношенню до ікони у порівнянні її з творами сучасного мистецтва: в одних випадках перша стає в чіткий контраст з другим (спокійна та наче застигла в просторі та часі на противагу продукту, породженому конкретним відрізком часу на історичній прямій), а в інших – підпадає під вплив світських мистецьких тенденцій.

Щоб уникнути двоякості у наших судженнях щодо того, якою ж тоді є ікона в сучасному світі та яке до неї ставлення, звернемо увагу на те, що така неоднозначність як продукт сучасного світу, засвідчує про те, що ікона усіма людьми трактується і сприймається по-різному. Якщо в одних випадках, як засвідчує Єжи Новосельський, є більшість тих, які перестали сприймати ікону як виключно щось духовне через втрату власної духовності, то з іншого боку – є та меншість, яка свідомо дотримується традиційних підходів у зображенні ікони і відноситься до неї так, як було постановлено ставитись до ікон на Сьомому Вселенському Соборі. Це призводить до того, що виключно таке релігійне мистецтво багатьма дослідниками часто вважається явищем маргінальним лиш по тій причині, що розвивається всупереч заданим світовим тенденціям.

З одного боку, духовна деградація призводить часто до того, що ікони нерідко пишуться людьми, які не до кінця розуміються на тому, що роблять або ж просто не усвідомлюють усієї відповідальності даного процесу, що призводить до втрати сакральності, адже ікона - це не просто декоративне зображення, а «вікно у вічність» як говорить про неї Іоан Дамаскін. А з іншого – люди навмисно вдаються до експериментування, щоб в такий спосіб адаптувати ікону під виклики сучасного світу. Українська науковця Тетяна

Ярошовець у своїй дослідженні на тему: «Естетичний потенціал феномену сакрального в контексті гармонізації глобалізаційних процесів сучасної культури» зазначає, що коли люди мислять поняттями релігії без самого її сутнісного виміру, то втрачається увесь сенс святості та сакральності, залишаючи лише зовнішню оболонку. «Релігія, яка тлумачиться як розв'язування проблем, позбувшись Абсолюту, стає чисто культурною практикою. Звичайно, цей аспект є важливим, потрібним, але зрозуміло, що в рамках тотальної секуляризації, religare перетворюється на квазірелігійні практики: політичні, ідеологічні, психотерапевтичні агломерації, які зводять релігію до одної з форм спільної роботи, «терапевтичного» піклування про себе, якщо використовувати термін М. Фуко»[27, с.82]. Теж саме можна співвіднести і з іконописом, адже нерідко сьогодні ікона може створюватись поза церковним контекстом, як об'єкт масової культури, де вона виступає елементом естетичного досвіду, культурним символом або комерційним об'єктом – усім тим, чим насправді за своєю суттю не є ікона.

Отже, з огляду на наведені нами проблеми, нерідко постає питання, що ж таке ікона насправді. Світ надає нам різноманітні варіації «ікон», тим самим ще більше заплутуючи та роблячи все менш зрозумілим те, що раніше було таким простим, чітким та само собою зрозумілим для людини від самого її народження. У сучасному просторі вседозволеності, під впливом масової культури, сакральне мистецтво нерідко виходить за свої природні межі, стаючи усім тим, чим тільки забажає людина, втрачаючи свою духовну основу та першочергове призначення. Адже від самого свого початку, ікона - це про духовність, глибину та святість. І сьогодні потрібно бути вкрай обережним у ставленні та сприйнятті, щоб не допустити наруги над нею.

### РОЗДІЛ III

## ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ІКОНОПISУ В ПЕРІОД ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ

Сьогоднішній світ ще тримається за ідеї Постмодерну, про що власне і засвідчує сучасне мистецтво, наповнене симулякрами, колажами та різноманітними експериментами. Епоха не повторення, а певного переосмислення минулих надбань, зіставлення та створення на вже існуючій основі чогось нового. В даному дискурсі і пропонуємо поглянути на розвиток сучасної української ікони. Олександр Цугорка, український мистецтвознавець та художник, у праці «Тенденції сучасного українського іконопису» зазначає: «Естетичні й філософські принципи, алегорично-символічні особливості і своєрідність художнього вираження барокового іконопису на сучасному етапі відроджується й еволюціонує відповідно до провідних тенденцій соціомистецького простору ХХІ ст.»[35, с.229]. Ми маємо розуміти, що українська барочна ікона і українська сучасна ікона – не є тотожними між собою, хоч остання і спирається на здобутки першої. На даному етапі відбувається не лише переосмислення барочної ікони, яка найбільш чітко увібрала в себе ознаки української ідентичності, але й переосмислення іконописного канону як такого, який почав зазнавати трансформацій на даних землях вже доволі давно.

Оскільки українське Бароко припадає на період національно-визвольної боротьби – період, який фактично можна вважати основоположним у процесі формування української ідентичності то, як вже зазначалось, коли ми вели мову про українську іконописну традицію даної доби, власне цей дух і позначився в образах. Сьогодні ж Україна ще досі продовжує активно працювати над виокремленням та закріпленням власної ідентичності з огляду на свій колонізаційний досвід та власне і на воєнний...Зокрема дані тенденції посилюються після повномасштабного вторгнення сусідньої країни-агресора на територію України у 2022 році. Відповідно до цього, саме по собі впливає

пояснення до ще не озвучених запитань, які жевріли у свідомості щодо того, чому ж іконописні досягнення доби українського бароко все ще співіснують в рамках українського сакрального мистецтва XXI ст. разом з досвідом православної канонічної традиції та сучасними тенденціями у мистецтві.

Сьогодні, аналізуючи духовний простір України, можна зустріти ікони, які репрезентують окрім духовних і національні сенси, задля підвищення самосвідомості народу. Наприклад, звернемось до образу Покрови, який в українській культурі особливо вшановують, починаючи ще з часів козаччини. Пропонуємо розглянути дві ікони даної тематики таких сучасних художників як Б.Ткачик та Ю. Нікітін:

Так сакральна робота Богдана Ткачика, яка розміщена у каплиці меморіального комплексу неподалік від Бережан (на яку також звертають увагу у ході дослідження сучасної української ікони Л.Вербицька та Р.Великий), окрім вже раніше існуючих тенденцій до зображення на іконі князів, гетьманів та козаків є репрезентантом і більш сучасних подій та персоналій: повстанців ОУН-УПА, героїв Небесної Сотні, війни на Сході країни.

А робота Юрія Нікітіна, яку у 2017 році було освячено у Золотоверхому соборі та відправлено на фронт для духовних потреб українським військовим, поєднує в одному просторі, під омофором Богородиці, українських захисників різних епох: від найдавніших до сьогоднішніх українських воїнів-захисників, що є символом єдності та історичної пам'яті.

Отож, дві вищенаведені роботи сакрального мистецтва ілюструють, що образ Покрови не втрачає своєї актуальності і в межах сучасного соціокультурного простору України, а лиш зазнає певних трансформацій, адаптуючись до реалій своєї доби. Та тут варто звернути увагу і на те, що зазначені ікони були написані до повномасштабного вторгнення, що в свою чергу ставить під знак питання ситуацію, яка склалась після 2022 року. Відповідь на дане запитання надає український художник та доктор філософії М.Скоп у статті «Іконографія війни у світі масового споживання»[32],

акцентуючи увагу на тому, що світ українців дійсно перевернувся у всіх площинах - звичні раніше сенси, сьогодні вже не задовольняють людину, яка живе в реаліях війни. Відповідно до цього, образ Покрови з визначними історичними постатями хоч і є важливим, та певним чином все-таки поступається новому образу, який більш відповідає сучасним реаліям – образу Матері з дитиною. Таке зміщення акцентів на думку автора пов'язано з тим, що сьогодні український народ творить свою історію самостійно «тут і зараз» і, відповідно, зациклюватись на подіях або персоналіях, які відігравали подібну роль в історії країни нема необхідності. Звісно потрібно пам'ятати і бути вдячними, але не жити минулим, недооцінюючи сьогоднішнього. Михайло Скоп пише, що це «один із виявів тектонічного розлому, який знаменує відрив від московщини: ми – тут і зараз, у справжній дійсності, а вони й далі існують у повній вторинності – в полоні симулякрів «великого імперського минулого»[32].

Щоб краще зрозуміти вищевказане, пропонуємо детальніше зупинитися на історії виникнення образу «Мати з дитиною», який напряму пов'язаний з воєнним сьогоднішнім. Його прототипом є фотографія 27-річної киянки з нещодавно народженою дитиною на руках, яку було зроблено угорським журналістом Андрашем Фьольдешом у метро під час масових обстрілів[30]. Доволі швидко дане зображення, яке назвали «Київською Мадонною», стало популярним та почало набувати різноманітних творчих варіацій у зображенні художниками. Наприклад, власне даною фотографією і надихнулася художниця із Дніпра Марина Соломенникова, яка зуміла, змінивши ракурси, перевести даний образ матері та дитини у сферу сакрального. Що цікаво, дана робота та подібні до неї за тематикою, розлетілись по всьому світі: одна у вигляді банера була розміщена в Неаполі у церкві Святого Власія, а інша перебуває у святелищі Святого Серця Муньято. Варто також в даному контексті згадати і про ікону української художниці Анни Бойко «Фатімська Покрова», яка перебуває на Закарпатській області в

селі Малий Березний у василіанському монастирі Святого Миколая. Це також сучасна інтерпретація образу Покрови, у ніг якої, серед зображеного у молінні українського народу, можна розгледіти і образ «Київської Мадонни» яку зображено, як елемент загальної композиції.

Михайло Скоп зазначає, що певний образ може в один момент перетворитись у символ, якщо він знайде внутрішній відгос у більшості людей. На своїх початках це може бути мем і тут не йде мова про певну гумористичність, з якою ми звикли асоціювати даний термін з огляду на власний досвід пов'язаний з соціальними мережами. Мем – це культурний засіб, особливо поширений в нашу епоху «кліпового мислення», який ставить за мету швидко інформувати та передавати певні сенси. З огляду на це, образ матері і дитини знайшов свій відклик та став символом, адже він для кожного, хто переживає досвід війни, є так болісно близьким. Кожен наче бачить у ролі цієї жінки з дитиною свою історію, що відгукується через образ певної незахищеності, безсилля та переживань за власне життя та життя близьких. Якщо мем є короткочасним у своєму існуванні, то символ навпаки - проникає в саму культуру, стаючи її частиною.

Отож, ми є свідками того, як сучасні реалії породжують новий тип ікони, який кардинально різниться з традиційними уявленнями про неї. І тут не йде мова лише про канонічність в іконописі, але й про те, що персоналіями на іконі виступають не лише канонізовані церквою святі, але й звичні люди з народу, які стають втіленням всього народу, що ми власне і бачимо на прикладі «Київської Мадонни з метро». Логіка тут проста: народ який страждає «тут і зараз», прирівнюється до сонму мучеників, яких ми звикли споглядати на святих образах. Варто звернути увагу і на те, що у даному випадку образ матері з дитиною сакралізується ще й за рахунок того, що відсилає нас до близьких для нас християнських образів Богородиці з маленьким Ісусом на руках.

Світ, який кардинально змінюється, а в умовах війни дані тенденції тільки посилюються, породжує й нові сенси та ставлення до усього навколо

себе та в самому собі, в тому числі це стосується і сакрального мистецтва. Звісно, як вже наголошувалось вище, дані тенденції не захоплюють повністю іконопис але, як можемо спостерігати, певні зрушення у розумінні та ставленні до нього однозначно є. Нагадаємо, щоб не впасти в оману, що ми розмежовуємо іконопис у межах нашого сьогодення на канонічний, як статичний, та той, який піддається помітним трансформаціям з огляду на сучасні впливи. Власне про останній ми і ведемо мову.

Оскільки християнська віра відіграла та відіграє у житті переважної більшості українців надважливе місце, будучи частиною їхньої ментальності то, відповідно, сучасні реалії воскресають її знову і знову у серцях навіть тих, які, як і переважна більшістю людей у сучасному світі, сприймали ікону виключно як витвір мистецтва. Коли людина стоїть на певній межі, не знаючи, чи настане ще один ранок в її житті, складно бути байдужим та відкидати сакральність та чудодійність ікони. З огляду на це й зростає роль релігійних святинь.

Повертаючись до того, як під час війни національні сенси проникають в іконопис, поглянемо і на роботу молодшої дослідниці Ллойд - Маєр О.В. «Сучасна українська ікона і її трансформації під час війни». В ній авторка зазначає: «Сучасна трагічна ситуація в умовах кривавої війни проти російських загарбників призвела до появи значної кількості ікон, у яких [...] композиційними складовими стають елементи української символіки, образи українських воєнів, військові атрибути»[44, с.229]. Наприклад, щит Архистратига Михаїла, починають зображати з гербом України; святого Георгія з жовто-блакитним стягом, а змія, якого він долає, у вигляді кремлівського орла і т.д.

Той факт, що подібні ікони в умовах війни є актуальними та Прмають попит, підтверджує творчість сучасних митців, зокрема, серед них можемо виділити дрогобицького іконописця та дослідника сакрального мистецтва Лева Скопа. Який від 2014 року і до сьогодення – вже після повномасштабного вторгнення країни-агресора, займається волонтерською діяльністю: виставляє

свої іконописні роботи на аукціони, а гроші передає на потреби армії; пише ікони зокрема для українських військових. Не важливо, що образи зображено на невеличких дощечках(гонтах) і доволі в примітивній манері, а важливо, що вони мають колосальне значення для українських захисників, які не рідко носять їх з собою для власного спокою та духовного зцілення.

У контексті воєнного сьогодення України, варто звернути увагу і на те, як іконописні мотиви та християнські загалом, входять в площину мистецтва на воєнну тематику, стаючи «воєнною іконою». До прикладу, звернемо увагу на роботи вже згадуваного українського художника та знавця сакрального мистецтва Михайла Скопа, а також на його критичну статтю «Майже ікона. Сакральні мотиви як засіб у воєнному плакаті»[33], де він пише про свої плакатні роботи та обґрунтовує їх доцільність для соціокультурного простору не лише України але й країн за її межами, де вони виконують просвітницьку функцію про воєнну ситуацію в країні.

Не зважаючи на те, що сучасна цивілізація знаходиться в межах духовної кризи, на що зокрема і звертають увагу мислителі, серед яких виокремимо відомих німецьких філософів Ф.Ніцше та А.Шпенглера, роздуми яких є актуальними і сьогодні, вона все рівно ще не розучилась реагувати на ті чи інші релігійні мотиви. Не йдеться про віруючих людей, які в контексті, а про усіх людей загалом, незалежно від конфесійної приналежності. Адже християнство, як одна з найбільших світових конфесій, пронизує світову культуру вже не одне тисячоліття. З даним припущенням погоджується і М. Скоп, зазначаючи, що окремі іконографічні образи є пізнаваними через їх вплив на історію європейського мистецтва, а також через те, що вони стали певними архетипами, які можуть легко зчитуватись, навіть якщо ми споглядаємо їх певні спотворення.

Саме з огляду на все це, митець і пише свої твори, втілюючи сформовані християнством архетипи в образи воєнного сьогодення, щоб підсилити сприйняття та додати йому певних алюзій та контекстів. Що цікаво, у своїх

роботах художник дійсно використовує іконописні прийоми: стилістичні, композиційні та образотворчі, щоб увести роботу у відповідну площину та зосередити увагу глядача на важливому. Та при цьому він робить це дуже вміло, не переводячи зображення у межі «позачасовості», що є прерогативою справжньої іконописної роботи.

Також важливим є звернути увагу і на те, що автор підкріплює свої зображення відповідними підписами зі Святого Письма або ж цитатами з всесвітньовідомих творів, щоб таким чином підсилити певні сенси та ввести «воєнну ікону» у світовий дискурс і зробити її зрозумілішою. Наприклад, на одному з його плакатів ми бачимо, як чоловік-воїн у зігнутий позі несе на спині навхрест складені балки з підписом «український мученик», що відсилає нас до відомого християнського сюжету «Хресний шлях Ісуса Христа на Голгофу»; інший, з підписом «Salvator Mundi» що з латинської «Спаситель Світу», репрезентує образ українського рятувальника, який з під завалів допомагає вибратись на поверхню постраждалій сім'ї, беручи на руки маленьку дитину. Споглядаючи, розуміємо, що це алюзія на «Зішестя в Ад» - релігійний сюжет, який оповідає про те, як після смерті перед воскресінням, Господь зійшов у пекло, щоб вивести звідти душі праведників та відкрити їм шлях до раю. У богословському трактуванні подія є символом перемоги над смертю, що і у наведеному іконографічному сюжеті має таку ж відсилку. Останній релігійний сюжет, на який ми звернемо увагу у роботах Скопа - «розп'яття Христа»: зображено полоненого з піднятими догори руками, які у кайданах, та опущеною донизу головою. Даний плакат має підпис «Російський полон вбиває. Він рятував інших, але не може врятуватись сам».

Може виникати багато питань про коректність називати дані «ікони» іконами і чи не є вони якоюсь мірою богохульними – не нам судити, лиш підмітимо, що між цим є дійсно дуже тонка межа, яку може порушити як автор так і сам глядач. Багато років тому у сьомому столітті, підіймались питання про те, чи має право людина, як земна та недосконала істота, зображувати на іконах

досконалого Бога. То сьогодні людина сміливо дозволяє собі експериментувати з святими образами, підмінюючи зображених на них святих на інших, створюючи таким чином кардинально інші образи з новими, але й водночас, старими сенсами. Отож, сакральне мистецтво дійсно зазнало в межах нашого сьогодення найбільших трансформацій, якщо порівнювати з попередніми епохами, що вказує на чіткий розрив між ними. Людина Середньовіччя, для якої сакральне – це святе і недоторкане, точно не зрозуміли б людину сьогодення, яка живе у світі експериментів та підміни сенсів. Говорячи про дану «підміну», звернемо увагу на те, що сьогодні ікона - це не завжди предмет релігійного вшанування, що ми власне і бачимо на прикладі творчості Михайла Скопа.

Подібні трансформації можна прослідкувати і в іншому культурному просторі, зокрема на території Сербії та Болгарії, де вбачаємо певні зрушення у межах сакрального мистецтва та у ставленні до нього. Наприклад, творчість Єлени Хініч, викладачки Академії мистецтв і консервації Сербської Православної Церкви, слугує даній тезі показовим доказом. Один з її виставкових проектів «Святі серби», який експонувався в просторах Етнографічного музею в Белграді у 2005 році, засвідчує про радикальність та певну експериментальність в сучасному іконописі. Не полишаючи канону та традиції, художниця іконописно зобразила сербських святих з наявністю стилізованих торсів, що можна вважати певним викликом.

Ще одна сербська виставка, яка заслуговує на нашу увагу в даному контексті - «Портрет на іконі 2023» у Белграді, яка презентує роботи сучасних художників, які водночас працюють і в сфері іконописи. З огляду на це, метою проекту було показати, як сакральне мистецтво може співіснувати з сьогоденням, поєднуючи традиційні моменти іконопис з сучасними практиками. Один з співавторів виставки Лука Новакович, у новинному виданні «Vreme»[43] зазначає, що у такому синтезі старого з новим художники наче створюють місток, який поєднує сучасні новації з традицією, а разом з цим

ую сербську іконописну традицію, щоб не було розриву. Завдяки цьому, ікона не втрачає своєї актуальності, залишаючись близькою та зрозумілою для сучасної людини. На його думку, у рамках іконописного канону і художньої мови ікони можна отримати те, чого не було раніше: нові ракурси та способи зображення тих чи інших святих тощо.

Щодо Болгарії, то до прикладу візьмемо подібну до «Портрет на іконі 2023» виставку «Ікона – символ і образ у сучасному болгарському мистецтві», яку було відкрито у Софійській міській галереї 2018 року. Даний проект показує, як сучасні митці, надихаючись релігійним мистецтвом, переосмислюють його у своїх світських сучасних роботах; як духовність та естетика ікони впливає на художню мову тих чи інших болгарських митців. В інтерв'ю для болгарського журналу «Списание Свет»[51] куратор виставки Любен Домозецький, говорячи про сучасний іконопис, зазначає, що у церковному середовищі місце та роль ікони ніяк не змінились, але якщо увійти в область світського мистецтва, то тут присутність ікони набуває значно інших вимірів. Тобто, тут потрібно розмежовувати світську та релігійну мистецькі площини.

Отож, з вищенаведених трьох виставок, які на наш погляд найкраще ілюструють стан справ, можна дійти висновку, що сакральне мистецтво Сербії та Болгарії, у межах нашого сьогодення, хоч і зазнає певних трансформацій, та не є таким радикальним та суттєвим у порівнянні з сакральним мистецтвом у межах соціокультурного простору України. Можемо припустити, що воєнна ситуація в країні посприяла такій радикальності, адже саме в нестабільні часи, легко можуть змінюватись усталені сенси та з'являться нові. Також, аналізуючи дані тенденції у сучасному іконописі, варто пригадати, що наведені приклади балканських країн, впродовж усього часу формування своєї іконописної традиції, завжди дотримувались чистоти канону, що на сучасному рівні й зумовило певну обережність в експериментуванні. Доказом цьому є й слова вже згаданого Любена Домозецького який, аналізуючи загальну

ситуацію в іконописному мистецтві Болгарії зазначає, що сучасний іконопис повертається до стилю візантійського мистецтва. Але попри це є й ті іконописці, які навпаки прагнуть відірватись від традиції, через нерозуміння її глибини та краси, тим самим створюючи дивні, за його словами, іконописні твори, які наближаються радше до відвертого кітчю ніж до справжньої іконописної роботи. Як можна бачити, створюється певна дуальність, на якій в даній роботі вже акцентувалась увага, і її можна прослідкувати не лише на прикладі болгарського сакрального мистецтва, а й у набагато ширшому світовому контексті сучасного іконопису, в тому числі мається на увазі й Україну та Сербію. Це є свідченням того, що сьогодні у світі дійсно стираються будь-які межі, в тому числі і між профанним та сакральним, світським та релігійним у мистецтві.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження було проаналізовано особливий феномен культури, що поєднує сакральну, етнопсихологічну, мистецьку та соціокультурну площини – іконопис.

У контексті розгляду основних векторів історико-культурного розвитку іконопису, було акцентовано увагу на важливих та не зовсім простих моментах, які спіткали та водночас «загартовували» дане мистецтво на шляху становлення. В історичному дискурсі роботи було зацентовано увагу на особливостях візантійської іконописної традиції, яка лягла в основу та відіграла немаловажливую роль у формуванні іконопису більшості східно-християнських країн; культурологічно розглянуто можливі причини та чинники, які посприяли формуванню візантійського сакрального мистецтва.

Основну частину роботи було присвячено дослідженню трансформацій візантійського іконопису на слов'янських теренах, на прикладі України, Болгарії та Сербії, що підвело нас до таких висновків:

По-перше, порівнюючи сакральне мистецтво зазначених країни розуміємо, що незважаючи на спільне візантійське підґрунтя та єдиний для всіх іконописний канон, їх ікони різняться між собою. Дані тенденції зумовлено національними особливостями кожного народу, що включають у себе ментальні, світоглядні, культурно-історичні, політичні та інші чинники, які допомогли розвинути особисті унікальні іконописні традиції. Наприклад, українська ікона переважно характеризується своїм тяжінням до емоційності, людяності та відкритості кольорової палітри, що породжено впливом народного мистецтва та епохи Бароко. Болгарська ікона є впізнаною за своїм тяжінням до декоративності (використання геометричних та рослинних орнаментів), яскравості та глибини кольорів (переважно синього, червоного та зеленого), експресивності та м'якості у зображенні ликів святих. Сербська ж ікона відрізняється від двох попередніх іконописних традицій своєю суворістю та

драматизмом у намаганні зобразити глибокий духовний зміст, але водночас не полишена й своєрідної емоційності.

По-друге, при аналізі різних іконописних традицій було виокремлено низку спільних чинників, які вплинули на їх розвиток: візантійський культурний вплив; спільний іконописний канон; монастирська культура як осередок іконопису; західний вплив (нерівномірний: найбільше виражений в українському іконописі у порівнянні з сербським та болгарським); історичні випробовування та утиски, які позначились у трьох традиціях такими тенденціями: появою ікон захисної тематики (образи святих-воїнів, Покрови в Україні), поширенням в образах національних елементів та визначних історичних постатей, що пов'язано з підвищенням рівня самосвідомості народів.

Проаналізовано ікону, як об'єкт масової культури на тлі глобалізації, індустріалізації та масовізації культури як такої. Означено неоднозначність феномену "ікона", що стало наслідком втрати та підміни змісту "сакральності" нашою епохою, яка породжує нові сенси та відповідно, "ікони" для свого вшанування.

Досліджено формальні та змістовні трансформації, яких зазнає іконопис в умовах сучасного соціокультурного простору, реагуючи на виклики часу. У контексті культурного простору України проаналізовано такі тенденції в іконописі, як відродження барочної ікони та трансформування образу Покрови. Закцентовано увагу на образі «Мати з дитиною» або «Київська Мадонна», який став популярним після повномасштабного вторгнення і надав нам розуміння, як сучасні реалії впливають на сприйняття та породжують новий тип ікони. Також було розглянуто, як під час війни роль ікони актуалізується, стаючи джерелом відради як для воїнів так і для цивільних людей. На прикладі «воєнних ікон» М.Скопа, де він поєднує християнські архетипи з образами воєнного сьогодення, з'ясовано, що ікона виходить за межі свого звичного середовища в

експериментальну площину, стаючи водночас засобом висвітлення воєнної ситуації в країні.

Сучасну ситуацію у сфері іконопису Болгарії та Сербії було розглянуто на прикладах виставкових проєктів («Святі серби», «Портрет на іконі 2023», «Ікона – символ і образ у сучасному болгарському мистецтві») та проаналізовано, чому ж трансформації в українському сакральному мистецтві є більш помітними на противагу до наведених нами двох балканських країн.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богомолець О. Філософські підвалини трансформації візантійського іконопису на теренах Київської Русі / О. Богомолець // Вісник Львівського університету. – Львів., 2016. – Випуск 8. – С. 9-15.
2. Богомолець О.В. Етнопсихологічні й соціокультурні підвалини візантійського іконописного стилю [Електронний ресурс] / О. В. Богомолець // Актуальні проблеми філософії та соціології. - 2015. - Вип. 7. - С. 17-20.
3. Богомолець, Ольга. Українська домашня ікона : Монографія [Текст] / О. Богомолець; вст. слово.: В.М. Попович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 520 с.
4. Гнатюк Л. Просторові виміри в українському сакральному мистецтві // Технічна естетика і дизайн. Міжвідомчий наук.-техн. збірник. Вип. 9. – К.: 2011. - С. 66-72.
5. Голуб І. Л. Художні особливості символізму українського мистецтва іконопису / І. Л. Голуб // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2016. - № 1. - С. 116-120.
6. Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя / Святослав Гординський. — Філядельфія : Провидіння, 1973. – С. 7-11.
7. Димчик Р. Болгарська православна церква: витоки й сьогодення / Р. Димчик // Гілея: науковий вісник. - 2015. - Вип. 95. - С. 293-298.
8. Дротенко В. І. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно -мистецької традиції. Науковий журнал «Молодий вчений», 2021. №3(91). - С. 135 -140.
9. Ковцуняк С. Ідейно-змістовні акценти іконопису періоду українського бароко / С. Ковцуняк, М. Заставецький // Українське релігієзнавство. - 2010. - № 54. - С. 136-146.

10. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький ; Катехит. ін-т Укр. католического університету. – Вид. 4-те, допов. і випр. – Львів : Свічадо, 2008. – 230 с.
11. Кривда Н. Ю. Перехрещення художніх традицій в іконописі як досвід долучення до сакрального / Н. Ю. Кривда // Гілея: науковий вісник. - 2013. - № 72. - С. 571-578.
12. Ларіонова В. К. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. К. Ларіонова // Мистецтвознавство 08. – Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008. – С. 37–48.
13. Матицин О. І. Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV-XVI століть : автореф. дис. ...канд. філософ. наук : 09.00.08 / Матицин О. І. ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. - Київ, 2013728. - 20 с.
14. Матицин О. Філософсько-естетичні основи східнохристиянської художньої традиції / О. Матицин // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філософія. - 2012. - Вип. 10. - С. 253-261.
15. Матицин О.І. До питання формування специфічних рис в українській мистецькій традиції XV - XVI століть (на прикладі іконопису) / О. І. Матицин // Культурологічна думка. - 2011. - № 4. - С. 128-132.
16. Матицин, Олексій Ігорович. Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV-XVI століть [Текст] : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Матицин Олексій Ігорович ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. - Київ, 2012. - 216 арк. - Бібліогр.: арк. 192-216.
17. Матицин О. Художньо-естетичні особливості українського іконопису 15-16 століття: Обираючи спосіб увіковічити минуле, нація в той же час обирає своє майбутнє. Етьєн Франсуа В-во : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2018, - 236 с.

18. Овсійчук Володимир. Оповідь про ікону / В. Освійчук; Д. Кржавич; наук. ред. С. Павлюк. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 396 с. : кол.іл.
19. Осадча О.А. Спростування сталих стереотипів щодо принципів створення художньої мови в іконопису візантійської традиції / Олена Осадча // Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття : Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму "Дизайн-освіта 2017" (м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року) / За загал. ред. Даниленка В.Я. - Харків: ХДАДМ, 2017.- С. 259-262.
20. Патерикіна В. Богомилство, його ідейні витoki та особливості поширення / В. Патерикіна // Українське релігієзнавство. - 1996. - № 3. - С. 29-33.
21. Свенціцька В.І. Українське малярство XIV - XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів: Каменяр, 1990. – 70, [1] с., [64] арк. іл.
22. Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки / Д. В. Степовик; відп. ред. Ю. В. Белічко, рец. Я. П. Запаско; Академія наук Української РСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ: Наукова думка, 1975. – 215 с. : іл.
23. Степовик Д. В. Історія української ікони X-XX століть = A history of Ukrainian icon in the 10th-20th centuries / Д. Степовик. – 2-ге вид., стер. – Київ: Либідь, 2004. – 436, [3] с. : іл.
24. Стоян С.П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: Монографія / С. П. Стоян – К.: Вид. «Міленіум», 2014. – С. 79-101.

25. Федак М. Астрономічні мотиви в українському іконописі / М. Федак // Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні. – Львів : ІППММ ім. Я.С. Підстригача НАН України, 2014. – С. 211-225.

26. Шпик І. Болгарські іконографічні традиції в українському малярстві (остання третина XIII–перша половина XVI ст.) / І. Шпик // Проблеми слов'янознавства. - 2011. - Вип. 60. - С. 47-58.

27. Ярошовець Т. І. Естетичний потенціал феномену сакрального в контексті гармонізації глобалізаційних процесів сучасної культури [Текст] : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Ярошовець Тетяна Іванівна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. - Київ, 2017. - 19 с.

28. Вербицька Л., Великий Р. Сучасний український іконопис як відображення національної ідентичності. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 3. С. 206–212. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-28> (дата звернення: 01.04.2025).

29. Історія сучасної ікони Покрови пресвятої Богородиці – покровительки українських воїнів. Духовний Фронт України. URL: <https://df.news/2020/10/14/istoriia-suchasnoi-ikony-pokrovy-presviatoi-bohorodytsi-pokrovytelky-ukrainskykh-voiniv/> (дата звернення: 11.04.2025).

30. "Київська мадонна" з метро стала іконою в італійському храмі (фото, відео). ФОКУС. URL: <https://focus.ua/uk/lifestyle/512864-kievskaya-madonna-iz-metro-stala-ikonoy-v-italyanskom-hrame-foto-video> (дата звернення: 12.04.2025).

31. Лесів Т. Естетичний та соціальний вимір сучасного іконопису. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. 2018. № 3. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191821> (дата звернення: 20.12.2024).

32. Скоп М. Іконографія війни у світі масового споживання | Патріярхат. Патріярхат. URL: <https://www.patriyarkhat.org.ua/statti->

[zhurnalu/ikonohrafiya-vijny-u-sviti-masovoho-spozhyvannya/](https://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/ikonohrafiya-vijny-u-sviti-masovoho-spozhyvannya/) (дата звернення: 11.04.2025).

33. Скоп М. Майже ікони. Сакральні мотиви як засіб у воєнному плакаті. | Патріярхат. Патріярхат. URL: <https://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/mayzhe-ikony-sakralni-motyvy-iak-zasoby-u-voiennomu-plakati/> (дата звернення: 14.04.2025).

34. Терещук Г. Ікони для фронту: іконописець-волонтер Лев Скоп вірить, що вони беруть життя воїнів. Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ikona-front-voyin-vira-boh-viyua/32029742.html> (дата звернення: 14.04.2025).

35. Цугорка О. П. Тенденції сучасного українського іконопису. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2019. № 40. С. 228–233. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172708> (дата звернення: 01.04.2025).

36. Byzantine Heritage and Serbian Art III. Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st / ed. Danica Popović, Dragan Vojvodić, Lidija Merenik, Vladimir Simić. — Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies; P.E. Službeni glasnik; Institute for Byzantine Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2016. — 252 p.: illustrations (chiefly color), facsimiles, maps, portraits.

37. Cvetković, Branislav, “Medieval Serbian Art between Byzantium and West,” in *Art and Its Role in the History: Between Durability and Transient-Isms*, ed. Branko Jovanović et al. (Kosovska Mitrovica, 2014), pp. 311–328.

38. Dobrevski D., Goleva R. Challenges in Preserving the Orthodox Traditions in Bulgarian Icon Painting. *Cultural and Historical Heritage: Preservation, Presentation, Digitalization*. 2021. Vol. 7, no. 2. P. 24–31. URL: [https://doi.org/10.26615/issn.2367-8038.2021\\_2\\_002](https://doi.org/10.26615/issn.2367-8038.2021_2_002) (date of access: 16.12.2024).

39. Matić, Miljana M. Serbian icon painting in the age of restored Patriarchate of Peć / Miljana M. Matic // Sacral art of the Serbian lands in the middle ages / editors Dragan Vojvodić, Danica Popović. — Collection II: Byzantine heritage and Serbian art. — Belgrade, 2016. — P. 529–541.

40. Paskaleva-Kabadaieva K. G. Icons from Bulgaria. Sofia : Sofia Press, 1987. 222 p.

41. Pavlović D. S. Portraits of Nobility in Serbian Medieval Art. A Contribution to the Study of Their Iconography / Dragana S. Pavlović // Зборник Матице српске за ликовне уметности. — 2021. — № 49. — P. 31–49.

42. The history of Serbian culture / ed. by I. Pavle, B. Ann, J. Srećko. Edgware, England : Porthill Publishers, 1995. 355 p.

43. Ćirić S. Contemporary icon: New themes on old solutions - Time. Vreme. URL: <https://vreme.com/en/vesti/savremena-ikona-nove-teme-na-starim-resenjima/> (date of access: 16.04.2025).

44. Lloyd-Mayer O. V. A modern Ukrainian icon and its transformations during the war. Interaction of the experience of post-yugoslav and ukrainian areas: cultural, linguistic, literary, artistic, historical, and journalistic aspects. 2024. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-393-4-4> (date of access: 14.04.2025).

45. Radojčić S. Die serbische ikonmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum jahre 1459. URL: [https://monumentaserbica-branatomic.com.translate.goog/mushushu/story.php?id=36&x\\_tr\\_sl=sr&x\\_tr\\_tl=ru&x\\_tr\\_hl=ru&x\\_tr\\_pto=sc&x\\_tr\\_sch=http](https://monumentaserbica-branatomic.com.translate.goog/mushushu/story.php?id=36&x_tr_sl=sr&x_tr_tl=ru&x_tr_hl=ru&x_tr_pto=sc&x_tr_sch=http) (date of access: 26.04.2025).

46. Radojčić S. Icônes de serbie et de macédoine. URL: <http://www.branatomic.com/monumentaserbica/mushushu/story.php?id=35> (date of access: 26.04.2025).

47. Radojčić S. Icons from south eastern europe and sinai : yugoslavia : Icon Painting from the 13th to the 17th Century.

URL: <http://www.branatomic.com/monumentaserbica/mushushu/story.php?id=44> (date of access: 26.04.2025).

48. Saukh P. Y. u., Melnichuk M. S. Tendencies of desacralization and symbolism in spiritual culture through the prism of modernity challenges. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки.* 2020. No. 1(87). P. 5–14.

URL: [https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1\(87\).2020.5-14](https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1(87).2020.5-14) (date of access: 19.05.2025).

49. Stanca N. From Religious Icons to Popular Culture Icons. *DIALOGO-CONF 2019.* 2019. URL: <https://doi.org/10.18638/dialogo.2019.6.1.7> (date of access: 19.05.2025).

50. Изкуството на Втората българска държава. *Magna aula.* URL: <https://magna-aula.blogspot.com/2013/04/blog-post.html> (дата звернення: 20.01.2025)

51. Керелезова С. Иконата – символ и образ в модерното българско изкуство – Списание Свет. Списание Свет – пътешествия·изкуство·култура·история·вяра. URL: <https://svet.pravoslavie.bg/?p=5619> (дата звернення: 16.04.2025).

52. Събев П. Иконопис без граници: към темата за пътуващи зографи отвъд и на българска територия през XVII–XVIII век. *Венец*, 2020, № 3, с. 251–272.