

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
БУДІВНИЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШТОГРИН АНДРІЙ МИХАЙЛОВИЧ

УДК 726:747(477.43/.44)

ДИСЕРТАЦІЯ
ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ
ІКОНОСТАСІВ ТА НАСТІННИХ РОЗПИСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ХРАМІВ
ПОДІЛЛЯ

02 — Культура і мистецтво

022 — Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. М. Штогрин

Науковий керівник Третьак
Юлія Вікторівна, доктор
архітектури, професор

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Штогрин А. М. Художньо-композиційні принципи створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн». – Київський національний університет будівництва і архітектури Міністерства освіти і науки України. Київ 2025.

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, визначено мету дослідження, поставлені завдання дослідження. Висвітлено проведений аналіз та систематизацію практичних та теоретичних результатів дослідження. Сформульовано **об'єкт** та **предмет дослідження**: інтер'єрне середовище українських храмів ХІХ – поч. ХХ ст. та художньо-композиційні принципи створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля, що охоплюють комплексне оздоблення та взаємодію елементів в храмовому просторі. Також у вступі визначено мету дисертаційного дослідження та його завдання, а також наукову новизну отриманих результатів – теоретичних та практичних.

Дисертаційна робота складається з наступних основних частин: дослідження українського інтер'єру з розміщеними в ньому іконостасом і настінними розписами, виконаних у неовізантійському стилі та побудованих за ярусним принципом у інтер'єрі храму Поділля. До переліку досліджуваного матеріалу, окрім ряду інтер'єрів багатьох церковних споруд українського Поділля ХІХ - поч. ХХ ст., включено твори мистецтва іконопису, настінні розписи, що зображають святих Нового і Старого Завіту, ангелів та інших святих, а також декоративні прикраси, золочені, посріблені та інші церковні атрибути, що застосовувалися у оздобленні інтер'єрів подільських храмів та інших сакральних будівель.

До основних розділів дисертаційного дослідження входять також історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення

інтер'єрів храмів; систематизація зовнішніх та внутрішніх чинників впливу на формування сакрального простору українського храму та його оздоблення. Також до здобутків роботи можна віднести визначення підходів та методів, а також сучасних тенденцій живописного та пластичного оздоблення інтер'єру храму, зокрема, створення іконостасів та настінних живописів.

Головним результатом наукового дослідження виступають принципи побудови пластичних та живописних композицій в інтер'єрі українського храму східнохристиянської традиції, на прикладі храмів українського Поділля. Також вагомим результатом роботи виступає методика створення настінних розписів та іконостасів в сакральному інтер'єрі, з обґрунтуванням засобів та прийомів колористики та формоутворення.

У першому розділі **«Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля»** досліджуються основні витoki дизайну історичного сакрального інтер'єру, його закономірності, що складають комплекс завдань для створення іконостасів та іконографій в інтер'єрах східнохристиянських храмів Поділля. Означено теоретичну та практичну основу організації внутрішнього храмового простору, проаналізовано процес розвитку іконографічних зображень та пластики, культурну спадковість від початків християнства Передньої Азії до часів християнізації Русі.

В роботі виконано аналіз характерних стилістичних особливостей та систематизовано основні риси подільської ікони в структурі іконостасу, а саме: превалювання темновохристого тла, м'яких рис іконографічних зображень, квітова атрибутика тла, своєрідна реалістична інтерпретація ликів святих на іконописних зображеннях. Виявлено вплив східнохристиянських канонічних іконографічних рис ікон Києво-Печерської Лаври як місця започаткування української іконописної

традиції, школи і майстерні, а також особливостей, відмінностей техніки живопису і канонів іконографічних зображень, що ґрунтуються на східнохристиянських зображувальних традиціях у контексті сучасного дизайну храмового середовища. Розглянуто процес формування іконографій іконостасу та розписів в об'ємі храму.

Розглянуто проблематику досліджень українського сакрального мистецтва як дорадянського періоду, так і авторів фундаментальних досліджень іконописного, іконостасного та храмового мистецтва й архітектури – дослідників, що працювали у еміграції у радянські часи.

В першому розділі досліджено теоретичне і практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля, також питання символізму сюжетів, що використовується в сакральному інтер'єрному іконописі. Проведено загальний аналіз іконографій Поділля, враховуючи вплив дохристиянських вірувань. Проаналізовано особливості створення іконостасу і поліхромії як цілісного просторового ансамблю і стилістичного узгодження елементів та оздоблення в інтер'єрі через вплив суміжних конфесій та спорідненості з іншими християнськими традиціями.

Також представлений порядок узгодження іконографій східно-християнського храму з естетикою сучасних перетворень інтер'єрного простору. Наведено типові характеристики пропорцій, масштабу та планування внутрішнього об'єму подільського храму, що визначався чисельністю громади, матеріальними можливостями та конфесійною приналежністю.

Залучені до дослідження методи і підходи вивчення зазначеної проблеми створення іконостасів та іконописів як частини просторового ансамблю інтер'єру є дотичними не тільки до сфери дизайну, але й до цілого ряду інших наук – історії, культури, архітектури, соціології, мистецтвознавства, богослов'я тощо. Таким чином, використання

мультидисциплінарного підходу дозволило сформувати теоретичну основу для подальшого дослідження дизайну храмового інтер'єру та його оздоблення.

У другому розділі **«Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля»** виконано аналіз методологічних підходів до організації візуального зв'язку між просторовими елементами інтер'єру через визначення системи чинників, що впливають на формування предметно-просторового середовища церкви. Досліджено методи й засоби формування предметного середовища історичних храмових будівель Поділля та його мистецького оздоблення у період кінця XVIII - початку XX століття. Досліджено взаємодію соціально-історичних чинників та особливості побудови предметно-просторового середовища храмів.

Також у другому розділі запропоновано методику формування інтер'єрів та оздоблення храмових інтер'єрів, адаптації художнього різьблення, іконописного малярства, декоративного оздоблення в просторовій композиції храмів. Визначено та структуровано форми оздоблення інтер'єрів будівель церков Поділля у хронологічному порядку. Досліджено взаємозалежність особливостей методів формоутворення та оздоблення в інтер'єрі храму та культурно-релігійної ситуації історичного та сучасного Поділля.

На основі дослідження ряду інтер'єрів храмів Поділля визначено та обґрунтовано особливості формування інтер'єру храмової будівлі в залежності від розташування об'єктів в структурі регіону, адміністрування, історично-релігійних та соціально-побутових традицій, місцевого культурно-мистецького, ремісничого та фахового середовища, наявності або відсутності конфесійного сусідства, архітектурних та географічних обставин тощо.

Досліджено підходи та методи формування іконостасів та іконописів в інтер'єрному просторі українського храму, прослідковано закономірність їхнього розвитку. Виявлено закономірності, що вплинули на визначення форм ряду тенденцій живописного та декоративного опорядження інтер'єрів сучасних українських церков. До таких тенденцій можна віднести: традиційний підхід, що наслідує ознаки існуючих подільських іконографічних пам'яток; яскраво-лубочна стилістика декоративного оздоблення на основі відкритих кольорів; стримано-пасторальна стилістика на основі приглушених, декоративних дерев'яних та інших природних фактур.

У третьому розділі **«Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля»** досліджено методи та підходи, засоби та прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах східнохристиянських храмів Поділля. Виявлено закономірності формування історичного і сучасного предметного середовища українського східно-християнського храму. Виявлено етапи формування українського іконописного та формотворчого стилю за допомогою іконографічних художніх засобів зображення, структуровано прийоми пластичного та стінописного оздоблення, які використані в просторах національних релігійних осередків.

Основним теоретичним результатом дослідження, представленого у третьому розділі роботи, виступає обґрунтування художньо-композиційних *принципів* створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах храмів на прикладі Поділля. У підсумку, перелік принципів складають: канонічність, символічна складова, ієрархія іконографій, принцип ансамблевості.

З'ясовано принципи послідовності дій з формування дизайн-концепції предметно-просторового храмового середовища евристичним, аналітичним, графічним способом моделювання. Визначено основні стилістичні риси храмового інтер'єру, відповідно до масштабу,

пропорцій та архітектурного контексту об'єкту, а також до традиційних основ іконопису, пластики елементів та загалом архітектури будівель церков. Визначено послідовність створення композиційних рішень, синтез функціонально-планувальних пропозицій об'ємно-просторового рішення східно-християнського храму.

Виявлено основні *засоби* використання іконографій у відповідних типах інтер'єрів в процесі гармонізації композиційних рішень; визначено алгоритм створення складових декоративного наповнення храмового простору; підпорядкованості, виділення головних, другорядних, додаткових елементів у створенні іконописів в дизайні інтер'єру. Визначено засоби врівноваженості частин цілого і ознак єдності візуальної організації об'єкта.

Визначено *прийоми* формування об'єкту дизайну в просторі інтер'єру, компонування деталей, системи повторень, врахування їх сакрального значення у створенні композиційної цілісності. Проведено аналіз та визначено послідовність ієрархічної структури у декоруванні куполу, апсид і нефів, визначення їх пропорційної ритмічної відповідності. Виявлено необхідність врахування контексту ситуації, аналогів та прототипів, опрацювання відповідного теоретичного матеріалу з даної тематики. У підсумку прийоми та засоби створення іконостасів та іконописів в інтер'єрі храму включають питання технічних засобів створення іконописів, застосування матеріалів для їх виконання, композиційну складову, колористичні особливості, регіональну складову подільських храмів.

Створення іконостасу являє собою *комплексний процес*, який починається з аналізу сакрального простору, відповідного функціонального зонування та художнього проектування, при якому відбувається врахування архітектурного плану та особливостей храмового інтер'єру. На певному етапі відбувається розробка художньої концепції та ескізного проекту з

визначенням кількості ярусів іконостасу залежно від параметрів храмового об'єму, предбачення архітектурної та конструктивної основи, розробка іконописної програми, складання переліку ікон відповідного ярусу та визначення їхнього змісту. Завершує процес дизайнерське й технологічне виконання об'єкту, зважаючи на канонічність іконопису, з врахуванням локальних мистецьких традицій місцевих шкіл регіону Поділля та відповідного декорування. Виконується декоративне різьблення іконостасу, золочення, оздоблення орнаментами.

Засоби та прийоми створення іконостасів в інтер'єрі східнохристиянських храмів Поділля характеризуються певними регіональними особливостями та тісно пов'язані із архітектурою та конструкціями будівлі. Виявлені дослідженням архітектурно-конструктивні прийоми дизайну сакрального простору церков на Східному Поділлі, у межах сучасної Вінницької області, наступні: іконостас в плані має пряму центральну та бокові частини, розміщені під кутом до центральної. Іконостас може мати рамну конструкцію, коли кожний окремий елемент кріпиться до загальної конструкції - «рами». Художньо-декоративні прийоми дизайну сакрального простору, що включає іконостас та іконописи, втілюються у наступних рисах: прорізна об'ємна різьба на колонах намісного ряду; стилізовані елементи аканту, розеток, стилізованих амфор; різьблені карнизи для розмежування ярусів іконостасу; фактура різьблених деталей іконостасу, що виготовлялись з різних матеріалів та порід деревини.

Таким чином, художньо-композиційні особливості створення іконостасів як головного елементу сакрального простору подільських церков базується на домінуванні двох основних традицій: неовізантійської і латинської іконографічної концепції релігійного реалістичного образу ренесансного типу.

Ключові слова: художньо-композиційні принципи, східно-християнський храм, предметно-просторове середовище, дизайн інтер'єру, іконостас, іконографія, іконопис, поліхромія, Поділля.

ANNOTATION

Shtogryn A. M. Artistic and compositional principles of creating iconostasis and wall paintings in the interiors of temples in Podillia. – Qualification work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 022 “Design”. – Kyiv National University of Construction and Architecture of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv 2025.

The introduction substantiates the relevance of the topic, defines the research purpose, and outlines its main tasks. The analysis and systematization of practical and theoretical research results are highlighted. The object and subject of the research are formulated: the interior environment of Ukrainian temples of the 19th – early 20th centuries. and artistic and compositional principles of creating iconostasis and wall paintings in the interiors of temples in Podillia, covering the complex decoration and interaction of elements in the temple space. The introduction also defines the purpose of the dissertation research and its tasks, as well as the scientific novelty of the obtained results - theoretical and practical.

The dissertation work consists of the following main parts: a study of the Ukrainian interior with the iconostasis and wall paintings placed in it, made in the neo-Byzantine style and built according to the tiered principle in the interior of the Podillia temple. The list of studied material, in addition to a number of interiors of many church buildings of the Ukrainian Podillia of the 19th - early 20th centuries, includes works of icon painting, wall paintings depicting saints of the New and Old Testaments, angels and other saints, as well as decorative ornaments, gilded, silvered and other church attributes that were used in the decoration of the interiors of Podillia temples and other sacred buildings.

The main sections of the dissertation research also include the history of the formation and development of the Ukrainian school of artistic decoration of temple interiors; systematization of external and internal factors influencing the formation of the sacred space of the Ukrainian temple and its decoration. Also, the achievements of the work include the definition of approaches and methods, as well as modern trends in the pictorial and plastic decoration of the temple interior, in particular, the creation of iconostasis and wall paintings.

The main result of the scientific research are the principles of constructing plastic and pictorial compositions in the interior of a Ukrainian temple of the Eastern Christian tradition, using the example of the temples of Ukrainian Podillia. Also, a significant result of the work is the methodology for creating wall paintings and iconostasis in the sacred interior, with a justification of the means and techniques of color and form-building techniques.

The first section, "Theoretical and Practical Basis of the Creation of Iconostasis and Iconography in the Interiors of Churches in the Territory of Ukrainian Podillia," explores the main origins of the design of historical sacred interiors, its patterns, which constitute a set of tasks for the creation of iconostasis and iconographies in the interiors of Eastern Christian churches in Podillia. The theoretical and practical basis for the organization of the internal temple space is outlined, the process of development of iconographic images and plastic arts, cultural heritage from the beginnings of Christianity in Near Asia to the times of Christianization of Rus' are analyzed.

The work analyzes the characteristic stylistic features and systematizes the main features of the Podillia icon in the structure of the iconostasis, namely: the prevalence of a dark ochre background, soft features of iconographic images, floral attributes of the background, a peculiar realistic interpretation of the faces of saints in iconographic images. The influence of Eastern Christian canonical iconographic features of the icons of the Kyiv Pechersk Lavra as the place of the beginning of the Ukrainian icon-painting tradition, school and workshop is

revealed, as well as the features, differences of the painting technique and the canons of iconographic images based on Eastern Christian pictorial traditions in the context of modern design of the temple environment. The process of forming iconographies of the iconostasis and paintings in the volume of the temple is considered.

The issues of research into Ukrainian sacred art are considered, both of the pre-Radiant period and of the authors of fundamental studies of iconography, iconostasis and temple art and architecture - researchers who worked in emigration during Soviet times.

The first section examines the theoretical and practical basis for the creation of iconostasis and icon paintings in the interiors of churches in the territory of Ukrainian Podillia, as well as the issue of the symbolism of plots used in sacred interior icon painting. A general analysis of the iconographies of Podillia is carried out, taking into account the influence of pre-Christian beliefs. The features of the creation of the iconostasis and polychromy as a holistic spatial ensemble and the stylistic coordination of elements and decoration in the interior due to the influence of neighboring confessions and kinship with other Christian traditions are analyzed.

The procedure for coordinating the iconographies of the Eastern Christian temple with the aesthetics of modern transformations of the interior space is also presented. Typical characteristics of the proportions, scale and planning of the interior are given.

The volume of the Podillia temple was determined by the size of the community, material capabilities, and confessional affiliation

The methods and approaches involved in studying the creation of iconostasis and icon paintings as part of the spatial ensemble of the interior are relevant not only to the field of design, but also to a number of other disciplines — including history, cultural studies, architecture, sociology, art history, and theology. Thus, the use of a multidisciplinary approach has made it possible to

form a theoretical basis for further research into the design and decoration of temple interiors.

In the second section "Methodological foundations of the study of the subject-spatial environment of the temples of Podillia" an analysis of methodological approaches to the organization of the visual connection between the spatial elements of the interior is carried out by determining the system of factors that influence the formation of the subject-spatial environment of the church. The methods and means of forming the subject environment of historical temple buildings of Podillia and its artistic decoration in the period of the late 18th - early 20th centuries are studied. The interaction of socio-historical factors and the features of the construction of the subject-spatial environment of temples are studied.

Also in the second section, a methodology for forming interiors and decorating temple interiors, adapting artistic carving, icon painting, and decorative decoration in the spatial composition of temples are proposed. The forms of interior decoration of church buildings of Podillia are determined and structured in chronological order. The interdependence of the features of the methods of forming forms and decoration in the interior of the temple and the cultural and religious situation of historical and modern Podillia is studied.

Based on the study of a number of interiors of Podillia churches, the features of the formation of the interior of a church building have been identified and substantiated, depending on the location of the objects in the structure of the region, administration, historical-religious and socio-domestic traditions, local cultural-artistic, craft and professional environment, the presence or absence of a confessional neighborhood, architectural and geographical circumstances, etc.

The approaches and methods of forming iconostasis and icon paintings in the interior space of a Ukrainian church have been studied, and the regularity of their development has been traced. Regularities have been identified that have influenced the definition of the forms of a number of trends in the picturesque

and decorative decoration of the interiors of modern Ukrainian churches. Such trends include: a traditional approach that imitates the features of existing Podillia iconographic monuments; a bright-colorful style of decorative decoration based on open colors; a restrained-pastoral style based on muted, decorative wooden and other natural textures.

The third section, “Principles, Means and Techniques of Creating Icon Paintings and Iconostasis in the Interiors of Churches in Podillia,” explores the methods and approaches, means and techniques of creating icon paintings and iconostasis in the interiors of Eastern Christian churches in Podillia. The patterns of formation of the historical and modern subject environment of the Ukrainian Eastern Christian church are revealed. The stages of formation of the Ukrainian icon painting and form-making style are revealed using iconographic artistic means of depiction, and the techniques of plastic and mural decoration used in the spaces of national religious centers are structured.

The main theoretical result of the research presented in the third section of the work is the substantiation of the artistic and compositional principles of creating iconostasis and icon paintings in the interiors of churches using the example of Podillia. As a result, the list of principles consists of: canonicity, symbolic component, hierarchy of iconographies, and the principle of ensemble.

The principles of the sequence of actions for forming the design concept of the subject-spatial temple environment by heuristic, analytical, graphic modeling methods have been clarified. The main stylistic features of the temple interior have been determined, in accordance with the scale, proportions and architectural context of the object, as well as the traditional foundations of iconography, plastic elements and the architecture of church buildings in general. The sequence of creating compositional solutions, the synthesis of functional and planning proposals for the volumetric and spatial solution of an Eastern Christian temple have been determined.

The main means of using iconographies in the corresponding types of interiors in the process of harmonizing compositional solutions have been identified; the algorithm for creating components of the decorative filling of the temple space has been determined; subordination, allocation of main, secondary, additional elements in the creation of iconography in interior design have been determined. The means of balancing the parts of the whole and the signs of unity of the visual organization of the object have been determined.

The methods of forming a design object in the interior space, the arrangement of details, the system of repetitions, taking into account their sacred meaning in creating compositional integrity have been determined. The analysis and determination of the sequence of the hierarchical structure in the decoration of the dome, apses and naves, the determination of their proportional ratio have been carried out.

Topic relevance. The need to consider contextual factors, analogues and prototypes, as well as to develop relevant theoretical material on the topic has been identified. As a result, the methods and approaches to creating iconostasis and icon paintings in temple interiors include issues such as the technical means of execution, material selection, compositional structure, color features, and regional characteristics of Podillia churches.

The creation of an iconostasis is a complex process that begins with the analysis of the sacred space, the corresponding functional zoning and artistic design, which takes into account the architectural plan and features of the temple interior. At a certain stage, an artistic concept and a sketch project are developed with the determination of the number of iconostasis tiers depending on the parameters of the temple volume, the prediction of the architectural and constructive basis, the development of an iconographic program, the compilation of a list of icons of the corresponding tier and the determination of their content. The process is completed by the design and technological execution of the object, taking into account the canonicity of the iconography, taking into account

the local artistic traditions of the local schools of the Podillia region and the corresponding decoration. Decorative carving of the iconostasis, gilding, and ornamentation are performed.

The means and methods of creating iconostasis in the interior of Eastern Christian churches of Podillia are characterized by certain regional features and are closely related to the architecture and structures of the building. The architectural and constructive techniques of the design of the sacred space of churches in Eastern Podillia, within the modern Vinnytsia region, revealed by the research, are the following: the iconostasis in plan has a straight central part and side parts located at an angle to the central part. The iconostasis may have a frame structure, when each individual element is attached to the general structure - the "frame". Artistic and decorative techniques of the design of the sacred space, which includes the iconostasis and iconography, are embodied in the following features: slotted volumetric carving on the columns of the Sovereign tier; stylized elements of acanthus, rosettes, stylized amphorae; carved cornices for delimiting the tiers of the iconostasis; texture of carved details of the iconostasis, which were made of different materials and types of wood.

Thus, the artistic and compositional features of the creation of iconostasis as the main element of the sacred space of Podolia churches are based on the dominance of two main traditions: the neo-Byzantine and Latin iconographic concepts of a religious realistic image of the Renaissance type.

Keywords: artistic and compositional principles, Eastern Christian temple, subject-spatial environment, interior design, iconostasis, iconography, polychromy, Podolia.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав

1. **Штогрин А.М.,** Третяк Ю.В. Історико-культурні засади і чинники формування дизайну та оздоблення інтер'єрів храмів Поділля. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Вип. 80, том 2, 2024. С. 161-168.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по храмах Поділля, ілюстративна частина.

2. **Штогрин А.М.,** Третяк Ю.В. Історичні особливості формування простору та художнього оздоблення інтер'єрів храмів українського Поділля. *Київський національний університет технологій та дизайну. Журнал "ART and DESIGN"*. N4(28) 2024. С. 207-222.

Особистий внесок здобувача: фактичний матеріал по храмах Поділля, ілюстративна частина, с. 207-215.

3. **Штогрин А.М.** Мій неовізантинізм: Стиль манери монументального малярства Вознесенської церкви в селі Іванківці на Поділлі. Книга-альбом. монографія: Видавництво ім. Олени Теліги. 2017 р. 124 с. УДК 75.046.3.036:27-523.42] (477.43/.44-22 Іванківці); ББК 85.143(4Укр); Ш92

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Штогрин А.М. Особливості композицій інтер'єрів храмів Поділля. Тези IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». (Київ, КНУТД, 27.04. 2022). С. 249-251.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

5. Штогрин А.М. Роль іконостасу в інтер'єрі традиційної та сучасної церкви. Тези доповідей Міжнародного науково-технічного форуму «Архітектура, Будівництво, Дизайн, Технологія, Енергетика, Менеджмент» (Київ, 16-17 жовтня 2024 р.). С. 394-395.

ЗМІСТ

СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ	20
ВСТУП	25

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ Й ПРАКТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ СТВОРЕННЯ ІКОНОСТАСІВ ТА ІКОНОПИСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ЦЕРКОВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПОДІЛЛЯ

1.1. Українська церковна архітектура та інтер'єр в теоретичних роботах науковців	33
1.2. Історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення іконостасів	41
1.3. Роль іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах церков українського Поділля	63
Висновки за Розділом 1.	96

РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ

2.1. Наукові методи дослідження	101
2.2. Соціальні, регіональні та культурологічні чинники композиційної організації оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII — XXI ст.	107
2.3. Підходи та методи формування іконостасів та поліхромій в інтер'єрному просторі українського храму.	115
2.4. Сучасні тенденції живописного та пластичного опорядження інтер'єрів українських церков	124
Висновки за Розділом 2.	133

РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ, ЗАСОБИ І ПРИЙЛОМИ СТВОРЕННЯ ІКОНОПИСІВ ТА ІКОНОСТАСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ

3.1. Принципи побудови живописних та пластичних композицій в інтер'єрі	138
3.2. Комплексна методика створення іконописів та формування пластики іконостасів в інтер'єрах церков	148
3.3. Засоби і прийоми колористики й формоутворення елементів оздоблення в храмовому просторі	
Висновки за Розділом 3	158
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	
Додаток А . Джерела ілюстрацій	194
Додаток Б. Акти впровадження	201
ДОДАТОК В. Перелік храмів у статусі архітектурно-історичних пам'яток	203

СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ

Аналой, налой, аналогій, аналогіон, поставець (грец. Ἀναλόγων) — підставка для священних книг.

Бантистерій (лат. baptisterium, грец. βαπτίζω — занурюю у воду) — прибудова до храму або окрема будівля, призначена для здійснення хрещення.

Богослужбові кольори — це кольорова гама облачення святого престолу (вівтаря, завіси, аналоїв, воздуха, покровців і закладок в напрестольному Євангелії) та священницького облачення. Білий — колір облачень у великі свята: Різдва Христового, Богоявлення, Вознесіння, Преображення, Благовіщення, а також Пасхальну ранню. Червоний — колір пасхальних богослужінь, який залишається незмінним до свята Вознесіння. Він символізує любов Божу до людського роду. Жовтий, золотий, помаранчевий — кольори недільних днів як дні Господа — Царя Слави; царський — золотий та його відтінки є кольором відправи служб. Це кольори слави, величі та достоїнності. Блакитний, синій — кольори свят Пресвятої Богородиці та Стрітення. Це кольори неба, що відповідають християнському вченню. Зелений колір — це злиття жовтого і блакитного, колір днів пам'яті преподобних, колір богослужінь у день Святої Трійці. Фіолетовий — колір богослужіння в дні пам'яті Хреста Господнього та в день усікновення голови Святого Івана Предтечі. Чорний, темно-коричневий — здебільшого кольори богослужіння у звичайні дні Великого Посту.

Вівтар, олтар, святилище (лат. altus — високий, alta ara — жертовник на підвищенні) — підвищена частина храму: західна — у католицькому, східна — у православному та греко-католицькому, де знаходиться престол.

Горнє місце (горішнє місце, вишнє місце, горній престол) — підвищення у східній частині вівтаря за престолом, на якому встановлюється кафедра єпископа.

Двері церковні (врата) — невід’ємна частина християнського храму. Їх поява, форми, розміри та матеріал, з якого виконувалися, зумовлені різними факторами, насамперед їх практичним і символічним значенням.

Дияконські двері (врата) — двері в іконостасах церков обабіч Царських воріт. Через ці двері диякон прислуговує пресвітерам й єпископам.

Духовно-символічний простір — категорія опису сакрального комплексу, що складається із сукупності чи системи матеріально-символічних (храми, реліквії, пам’ятки-символи, сакральні місця) та нематеріальних (вірування, закони, легенди, перекази, топоніми і т. п.) феноменів релігії чи духовної культури народів, яка формує обриси і характер історичної території.

Єпитрахиль (грец. *ἐπίτραχίλων* — несений, нашийник; *τραχύλος* — шия) — елемент архієрейського та ієрейського облачення, що являє собою довгий перев’яз, який охоплює шию, сходиться на грудях і спадає додолу. королі та ін.).

Жертовник — місце в північній частині вівтаря церкви, де розташований чотирикутний столик-проскомідійник, на якому під час Літургії готують для причастя святі дари.

Ікони намісні — образи Ісуса Христа з Євангелієм та Богородиці з Дитятком Ісусом — головні ікони іконостаса, що їх завжди розміщують обабіч Царських воріт.

Іконографія (грец. *εἰκὼν* — зображення, образ; *γραφειν* — писати, описувати) — сформована в середньовічному іконописі стійка традиція особливостей і канонів зображення християнських святих і священних подій, описаних і систематизованих за біблійними темами та

мистецтвознавчими принципами. Іконографія передбачає з'ясування характерних рис священних осіб, їх символіки, атрибутів і алегорій відповідно до християнських догматів Святого Письма, апокрифів, агіографії та передання.

Іконологія (грец. εἰκών — зображення, образ; λόγος — вчення) — богословсько-філософська наука про культову та мистецьку сутність і межі ікони як матеріалізованої духовної істини, як зображення «видиме невидимого».

Іконостас (грец. εἰκών — ікона, образ, зображення і στασιον — перегорода, поставлення) — стіна-перегородка, яка функціонально підтримує ряди (яруси) ікон і відділяє у храмі вівтарну частину від нави з віруючими; вона стоїть на підвищенні — солеї. Символізує межу між Небом і землею, оскільки вівтарна частина вважається місцем перебування Христа, конха — небосхилом, амвон — каменем перед гробницею Ісуса.

Інтер'єр храму (франц. interieur — внутрішній, внутрішня частина, середина, від лат. interior — ближчий до середини) — архітектурно і художньо оформлене внутрішнє приміщення, оздоблена частина храму, утворена огорожувальними поверхнями, церковним обладнанням, освітлювальною арматурою. Інтер'єр храму визначають: зв'язок між бабинцем, навою і вівтарем; обладнання літургійного простору архітектурно-декоративними елементами, необхідні для здійснення Літургії (іконостас, вівтарі, казальниця, кіоти)

Катапетасма, церковна завіса (грец. καταπέτασμα — внутрішні, чільні двері) — прямокутної форми видовжений по вертикалі плат із льняної, шовкової або атласної тканини, який виконує функцію вівтарної заслони за Царськими воротами з боку вівтаря.

Клірос, крилос, крилас (грец. κλήρος — жереб, частина) — частина підвищення перед іконостасом, місце в храмі Східного обряду,

відокремлене від нави ритуальною дерев'яною загородкою переважно столярної роботи у формі конструкції з поруччям і балясинами

Митра (грец. *μίτρα* — пов'язка, вінець, діадема) — богослужбовий головний убір єпископа, а також деяких ієреїв, нагороджених архієреєм.

Мінея — церковно-богослужбова книга, що містить змінні частини богослужінь нерухомих церковних свят на кожен день місяця окремо. Є кілька різновидів мінеї: Загальна, Місячна, Святкова і Четья.

Престол — Священне місце, головна частина вівтаря християнського храму східного обряду — освячений стіл на чотирьох стовпах (символ чотирьох євангелістів) у центрі вівтаря за іконостасом, на якому здійснюють Таїнство Євхаристії.

Ризниця, паламарня, дияконник, сосудохранильниця; захристія — південна частина вівтаря, призначена для зберігання церковного посуду, богослужбових книг та облачення священнослужителів.

Сакральне мистецтво — важлива складова релігійного мистецтва. Твори сакрального мистецтва є релігійними не тільки за своїм змістом, а й у функціональному розумінні. Вони виступають посередниками між Богом і людиною. Ключова функція такого мистецтва полягає в символічній репрезентації священного.

Солея (грец. *σολέας σολέα* — підвищення, лат. *solium* — трон, престол) — продовгуватий майданчик, що на одну-дві сходини підноситься над долівкою церкви, простягається перед іконостасом і продовжується у вівтарі.

Тетрапод, проскинитарій (грец. *τετράς* — чотири і *πόδος* — нога, *πόδιον* — ніжка) — невисокий стіл з чотирма ніжками або чотиригранна тумба з глухими замкненими площинами, встановлений у головній наві перед солеєю (амвоном) навпроти Царських воріт, тобто по центру храму. Завжди покритий візерунчастотканою, вишиваною тканиною, рушниками тощо

Хори (грец. χορός — хор) — невелика відкрита галерея для хору всередині храму, як правило, у формі балкона з ажурно вирішеним парапетом

Хоругви — процесійні церковні предмети, об'єднані спільною ідеєю з іншими предметами церковного вжитку, що в богословському контексті символізують переможні прапори Христа та християн. Вони являють собою ікони (вишиті або намальовані) на матерії

Храм (походить зі старослов'янського храмъ, у різних мовах зіставляється з первісними значеннями «дах», «високий дім», «палац, фортеця», «захист, заслона, охорона», «сховище, захисток») — узагальнене означення сакральних будівель для відправлення культу.

Царські ворота (Райська брама, Царські двері, Царські врата) — двостулкові різьблені двері у вигляді воріт у центрі іконостаса між вівтарем і амвоном.

Церковне мистецтво — це мистецтво, що знаходить своє втілення в межах Церкви, окреслених положеннями св. канонів і статутів [22, с. 110-314].

ВСТУП

Історія України ХХ ст. ознаменувала забуття поняття «сакральне», проте й підкреслила його заборону, негачію, які приводили до спустошення, естетичні деформації абстрактного уявлення народу про навколишній світ. Подібні соціально-історичні тенденції поширилися на всю територію України, в тому числі в регіоні Поділля. Сьогодні на Поділлі відбувається повернення до витоків через переосмислення свого духовного місця у сучасному світі, проте можна відзначити парадоксальну ситуацію: в процесі розвитку сучасних технологічних можливостей спостерігається втрата більшості художніх і ремісничих навичок церковного мистецтва, які наразі необхідно відновлювати на вищому художньо-естетичному рівні, спираючись на український та європейський естетичний досвід.

Актуальність теми дисертаційного дослідження пов'язана з усвідомленням унікальності предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля, з метою його збереження та подальшої модернізації й адаптації в умовах відбудови та відновлення України.

Подільська церковна архітектура, дизайн і мистецтво України успадкувала європейські та культурно-історичні традиції, втіливши в своєму розвитку найяскравіші риси народної регіональної архітектури, зібравши досвід зодчих та передових технологій оздоблення сакральних інтер'єрів ХІХ-ХХ ст., дизайну внутрішнього простору для досягнення гармонійної та функціональної архітектурно-просторової форми та дизайну.

Дане дослідження пов'язане з вивченням предметно-просторового середовища будівель храмів Поділля кінця ХVІІІ - початку ХХ ст., в контексті європейського досвіду проєктування та оздоблення храмової архітектури, а також з метою визначення принципів та засобів подальшого

розвитку дизайну та оздоблення інтер'єрів. В дисертації поставлено основне завдання, а саме: виявити принципи предметно-просторової організації інтер'єрного простору церков українського Поділля, розробити методичні та практичні рекомендації стосовно створення іконостасів та настінних розписів в комплексі проєктного рішення інтер'єрного середовища храмів Поділля, в аспекті відновлення і відбудови України.

Теоретичну базу даного наукового дослідження складають праці не тільки в сфері дизайну, але й в суміжних галузях архітектури та будівництва, а загалом зодчества, які є нероздільними в епоху, обмежену хронологічними рамками, зазначеними в дослідженні.

Питання формування предметно-просторового середовища церковних будівель розглядаються в багатьох аспектах, які можна означити як загальнотеоретичні питання історії архітектури України другої пол. XIX - XX ст., розглядалися авторами Ю. Сіцинським, М. Драганом, О. Пламеницькою, А. Клімашевським, Ю. Нікішенко, Т. Журуновою, Д. Янковською, Р. Галишич та ін.

Спираючись на дослідження предметно-просторового середовища подільської східнохристиянської архітектури XIX - поч. XX ст., визначено проблематику як складову в історично-дослідницькому характері українських та зарубіжних авторів. В процесі проведеного дослідження встановлено, що існуючі наукові праці в сфері дизайну інтер'єра та його оздоблення не торкаються питань формування внутрішнього простору сакральних будівель, проте, широко представляють дослідження архітектури церков. Зважаючи на специфіку наукової джерельної бази, в роботі визначено, що проблемні питання формування та оздоблення предметно-просторового середовища східнохристиянської церковної архітектури Поділля в часи радянського правління зосереджувалась в основному на архітектурі будівель храмів, без врахування тогочасних тенденцій дизайну інтер'єра.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Представлене дисертаційне дослідження пов'язане з переліком основних напрямів проєктування, будівництва, експлуатації, реконструкції та охорони сакральних будівель в Україні та їх внутрішнього середовища, що регламентується рядом законодавчих документів. Серед них можна назвати основні закони України в цій галузі: «Про охорону культурної спадщини», «Про основи містобудування», «Про архітектурну діяльність», Постанови Кабінету Міністрів України від 11 листопада 2022 р. № 1267. «Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» та Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 № 1805-III (чинна редакція від 30.10.2024 р № 4051-IX). Робота виконувалася в межах наукового напрямку досліджень кафедри дизайну КНУБА «Теорія, методологія і технології дизайну. Синтез мистецтв в предметно-просторовому середовищі», зареєстрованого за номером 0121U113087 від 22.09.2021 р.

Мета дослідження полягає у визначенні художньо-композиційних принципів створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля.

Завдання дослідження:

- ґрунтуючись на опрацьованих літературних джерелах та матеріалах натурних обстежень - визначити специфіку формування, розміщення та оздоблення іконостасів та настінних розписів у предметно-просторовому середовищі східнохристиянських храмів Поділля к. XVIII – поч. XX століття;

- здійснити аналіз застосування історичних традицій формоутворення іконостасів та стінописів з метою їх модернізації та застосування в сучасному середовищі будівель храмів;

- обґрунтувати художньо-композиційні принципи створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрі східнохристиянських храмів

Поділля з метою модернізації середовища та формування унікальних дизайнерських рішень;

- спираючись на встановлені художньо-композиційні принципи розробити методику створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрному просторі українського храму;

- систематизувати елементи предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля за композиційно-художніми ознаками та візуальними зв'язками між елементами інтер'єру як єдиної системи;

- запропонувати засоби дослідження предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля, зокрема, іконостасів та іконописів, з урахуванням традиційного підходу до оздоблення храмового інтер'єру східнохристиянської традиції;

- розробити підходи, методи і прийоми дизайну та оздоблення предметно-просторового середовища історичних та сучасних будівель східнохристиянських храмів в Україні;

- розробити теоретичні та практичні рекомендації щодо збереження, реновації і модернізації інтер'єрного середовища, його предметного наповнення та оздоблення в будівлях східнохристиянських храмів України;

- визначити перспективні напрями для подальшого розвитку сфери дослідження, відбудови та збереження об'єктів національної спадщини - східнохристиянських храмів на Поділлі та в Україні.

Об'єкт дослідження – інтер'єрне середовище храмів українського Поділля із розміщеними у ньому іконостасами та настінними розписами.

Предмет дослідження – художньо-композиційні принципи створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля.

Межі дослідження. Хронологічні межі охоплюють період XIX - XX ст., що характеризується будівництвом великої кількості церков на території українського Поділля та відповідним формуванням і оздобленням їх інтер'єрного простору. Змістовні межі роботи охоплюють питання

композиційного формоутворення іконостасів та настінних розписів, а також їх розміщення у предметно-просторовому середовищі будівель храмів та церков українського Поділля.

Методи дослідження. В дослідженні були використані загальновідомі аналітичні та системні методи дослідження, а саме: метод натурних обстежень, метод історичного та мистецтвознавчого аналізу; метод порівняння та структурування ознак; метод аналізу і синтезу (для аналізу історичних відомостей про формування предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля). Застосований мистецтвознавчий підхід, що використовує методи композиційного типологічного аналізу художнього оздоблення східнохристиянських храмів Поділля у порівнянні з аналогічними ознаками східнохристиянських храмів інших регіонів України.

Також на рівні впровадження теоретичних результатів до практики дизайну та мистецтва використовувався графічний, графо-аналітичний методи, метод побудови просторових моделей, експериментальний метод. Характер вивчення визначеної проблематики сприяє синтезу не лише архітектурно-дизайнерської та мистецької складової, а також інших галузей науки і практики, таких, як історія поширення та становлення східного християнства, політична географія, релігієзнавство тощо.

Наукова новизна одержаних результатів:

Вперше:

– ґрунтуючись на опрацьованих літературних джерелах та матеріалах натурних обстежень визначено специфіку формування, розміщення та оздоблення іконостасів та настінних розписів у предметно-просторовому середовищі східнохристиянських храмів Поділля к. XVIII – поч. XX століття;

- проаналізовано використання історичних традицій формоутворення іконостасів та стінописів з метою їх модернізації та застосування в сучасному середовищі будівель храмів;

- науково обґрунтовано художньо-композиційні принципи створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрі східнохристиянських храмів Поділля з метою модернізації середовища та формування унікальних дизайнерських рішень;

- на основі визначених художньо-композиційних принципів розроблено авторську методику створення іконостасів та настінних розписів в інтер'єрному просторі українського храму.

Удосконалено:

- систематизацію елементів предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля згідно композиційно-художніх ознак сакрального інтер'єру, а також візуальних зв'язків між складовими інтер'єру як просторової системи;

- засоби дослідження предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля з розміщеними в ньому творами релігійного мистецтва – іконостасами та іконописами, з урахуванням традиційного обладнання та оздоблення в храмовому інтер'єрі східнохристиянської традиції.

Отримали подальший розвиток:

- підходи, методи і прийоми дизайну та оздоблення предметно-просторового середовища історичних та сучасних будівель східнохристиянських храмів Поділля та України,

- теоретичні та практичні рекомендації щодо збереження, реновації і модернізації інтер'єрного середовища, його предметного наповнення та оздоблення в будівлях східнохристиянських храмів України.

Теоретичне значення одержаних результатів містить вперше визначені композиційні принципи формування предметно-просторового

середовища східнохристиянських храмів Поділля; поглиблені та систематизовані сучасні теоретичні знання про типологічні ознаки і закономірності формування композицій просторових та художньо-декоративних рішень в інтер'єрах церков. В роботі визначені та обґрунтовані засоби і прийоми створення композиційних рішень іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах будівель церков.

Практичне значення результатів дослідження полягає у розробленій методиці та рекомендаціях щодо формування інтер'єрів та елементів оздоблення (іконостасів, іконописів, настінних розписів) східнохристиянських храмів Поділля. Також впровадження науково-практичних результатів роботи відображено у авторській монографії, де наведено приклади реалізованих композицій іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах східнохристиянських храмів Поділля, під час їх модернізації.

Окремі результати дисертації можуть бути включені до теоретичних та практичних навчальних курсів з історії, теорії дизайну і архітектури для підготовки здобувачів спеціальності дизайн, а також опубліковані у виданнях з питань дизайну, мистецтва, історії та просвітництва. Результати дослідження використовувалися у навчальному процесі, дипломному дизайн-проектуванні, під час розробки навчально-методичної літератури тощо.

Наукові принципи та практичні рекомендації, що розроблені в даному дисертаційному дослідженні, можуть бути впровадженими в методику проектування та композиційного формоутворення предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля, України та інших регіонів, а також при реставрації, модернізації та відновленні об'єктів культурно-історичної спадщини.

Особистий внесок здобувача. Науково-практичні результати, що викладено в дисертаційному дослідженні як у самостійній науковій праці,

досягнуто автором особисто. Результати висвітлюють авторські наукові і творчі ідеї та проєктні розробки, а також дають можливість вирішення поставлених завдань у сфері дизайну інтер'єрного середовища храмових будівель. У роботі подано теоретичні і практичні положення, висновки, які можна визначити як вагомий внесок до процесу композиційного формування предметно-просторового середовища історичних і сучасних східнохристиянських храмів Поділля та України.

Основні положення і результати дисертаційного дослідження, що отримані автором особисто, засвідчуються 2 одноосібними публікаціями, 1 одноосібною монографією. Дві фахові публікації виконано у співавторстві.

В наукових статтях автора висвітлюються важливі питання проведеного дослідження, а саме: композиційно-просторовий аналіз інтер'єрного середовища церков та його декоративного оздоблення; визначено характерні риси та особливості формоутворення предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля кінця XVIII-поч. XX ст.

Проведено порівняльний аналіз інтер'єрів храмів Поділля та особливостей їх композиційного формоутворення, що виконано на основі досліджень історичних та архівних матеріалів, вивчення теоретичних джерел та сучасних інтернет-ресурсів. В опублікованих статтях висвітлено дослідження типологічних особливостей формоутворення предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля України, а також запропонована постановка проблеми збереження архітектурної історичної спадщини – східнохристиянських храмів Польщі та українського Поділля. Цитування інших авторів наведено згідно посилання на названі джерела.

Апробація результатів дослідження. Основні висновки та результати

дисертаційного дослідження доповідалися на 2 науково-практичних конференціях, а саме: IV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (Київ, КНУТД, 27.04. 2022), X Міжнародна науково-технічна конференція «Архітектура історичного Києва» (Київ, КНУБА, 16-17.10. 2024 р.).

Публікації. Результати та матеріали дисертаційного дослідження висвітлено у 5 наукових працях: 2 статті у фахових наукових виданнях України, одноосібна монографія, 2 тези наукових доповідей у матеріалах науково-практичних конференцій.

Обсяг і структура дисертації. Дисертаційне дослідження складається з анотації українською і англійською мовами, зі словника спеціальних термінів, вступу, трьох розділів з висновками до розділів, загальних висновків і додатків. Загальний обсяг дисертації 204 сторінки, з них 181 сторінок основного тексту, 40 ілюстрацій, 132 найменування використаних джерел, 2 акти впровадження в додатках.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ Й ПРАКТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ СТВОРЕННЯ ІКОНОСТАСІВ ТА ІКОНОПИСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ЦЕРКОВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПОДІЛЛЯ

1.1. Українська церковна архітектура та інтер'єр в теоретичних роботах науковців

Український іконостасний іконопис був і залишається органічною формотворчою складовою української національної культури та українського мистецтва. Цей вид мистецтва органічно поєднує у собі сукупність вмінь і глибоких ремісничих навичок, стилізованого розуміння і альфрейного, і поліхромного розпису, традицій, на основі яких прикрашались церковні та цивільні приміщення та предмети побуту.

У 1916 році один з польських молодих вчених В. Підлях під керівництвом авторитетного науковця та дослідника М. Сокотовського провів дослідження східно-християнської мистецької тематики, «аналізуючи явища художньої культури, пов'язані зі східною церквою на тоді польських землях, він якнайглибше увійшов на ґрунт як візантійського мистецтва, так і мистецтва слов'янських країн як його природний контекст і джерело» [126, с. 136].

На теренах провінційного Поділля Ю. Сіцинський в роботі «Бакота, древня столиця Пониззя» описує бакотський скельний монастир та дає характеристику скельних катакомбних приміщень. Робота цього ж автора «Вплив візантійсько-атонської архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлі» (1925 р.) характеризує вплив прадавньої грецької архітектури на стилістику сопоруджуваних кам'яних подільських храмів.

Розглядаючи наступні наукові праці цього автора «Древніша православна церкви Поділли» I, II, III ч., «Замкова православна церква в Кам'янці», «Щезаючий тип дерев'яних церков Поділля», «Муровані церкви на Поділлі», «Храми города Бара Могильовскаго уїзда», «Южно-русское церковное зодчество», можна стверджувати, що в усіх, без виключення, роботах проявився талант наполегливого дослідника місцевої української сакральної культури. Невтомне дослідження бази української храмової практики дає можливість аналізу як типізації, так і якісного опису практик опорядкування, оздоблення інтер'єру сакральних споруд [11], [106], [3], [92], [62], [78]

У дослідженнях Кам'янецьчини та Поділля, за оцінками дослідника Є. Малиновського, бібліографія Кам'янця нараховує сотні книг. Серед них сакральну архітектуру міста розкриває В. Марчинський у своїй роботі «Статистично-топографічний та історичний опис Поділля і провінції» польською мовою для кола фахівців.

Дослідженнями Поділля займалися О. Пшездзецький і Ю. Ролле. Ними визначено принципи, дано оцінку концепції мистецтвознавчого аналізу сакральної архітектури Подільської архітектури, зокрема Кам'янця. Досліджено документи, на які посилаються автори як основи архітектурного обличчя полісу.

За оцінками автора представленого дослідження, провінційне ставлення до новітніх принципів формування прогресивної архітектурної науки та відсутність відповідних можливостей, могла б забезпечити відповідна архітектурна дослідницька інституція, наскрізного аналізу увесь масив сакральної спадщини, архітектурних пам'яток.

Незаслужено забутим дослідником українського сакрального мистецтва, автором великої кількості статей і десятків книг направленості іконописного, іконостасного та храмового мистецтва виступає Д. Степовик, до авторства якого, окрім бібліографічних й біографічних, належать видання, найбільш відомим з яких є популярний альбом-дослідження «Історія української ікони Х- XX століть» (1996 р.).

В науковій праці Степовика, разом з фаховим аналізом і ретельною оцінкою, акцентовано увагу на особливостях різноманітних іконописних осередків, з часів спустошливої монголо-татарської експансії, далі — Ренесансу української державності, запровадження національного гетьманства та відповідно — поновлення зв'язків з цивілізованим світом, відродження культурного духовного життя, вироблення стилістичних основ храмового європейського будівництва.

У вищезазначених працях охарактеризовано стиль і особливі риси українського іконопису, що відрізняються порівняно від інших іконографічних національних шкіл, висвітлено питання української іконографічної та виконавської майстерності, яка знайшла своє продовження у роботах В. Стефурака.

Інша книга Д. Степовика «Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори» (2003 р.) містить творчий аналіз робіт найбільш видатних майстрів-українців, які створювали іконописні зображення, новітні проекти іконостасів храмів Європи, Північної та Латинської Америки, проекти мозаїчних панно, фресок і поліхромій, модерні проекти вітражів, відомих на весь світ П. Холодного, С. Гординського, монаха Ю. Мокрицького, Я. Гніздовського, Х. Дохват, Д. Блажейовського, М. Бідняка, І. Денисенка, Є. Андрухива, Ю. Новосільського, М. Дмитренка, О. Мазурика, М. Левицького, М. Осінчук, с. Гординського, Я. Гніздовського, М. Дмитренка, М. Осінчука.

В роботі «Сучасна українська ікона» (2005 р.) Д. Степовик демонструє симпатію власних прадавніх пам'яток іконописного мистецтва, що формує емоційний та духовний зв'язок східнохристиянської національної іконописної храмової практики українського декоративного і малярського формоутворення. Перебуваючи у середині європейського культурного простору, втілює стилістику та творчі принципи континентальних рис класичних канонів храмових інтер'єрних практик, а також віддзеркалює кращі зразки естетики сакрального оздоблення.

В праці «Мистецтво ікони: Рим - Візантія - Україна» (2008 р.) Д. Степовик досліджує давнє мистецтво іконопису, зокрема храмове, адресно обґрунтовує генезу південноєвропейського коріння християнської візантійської культурно-релігійної традиції. Автор критично висловлюється на адресу містечковості, зашореності російської школи іконопису, а чільне місце у роботі займає питання формування у храмах східного обряду іконостасної стіни. Окрім опису ікон, автор пропонує власний погляд на порядок та специфіку храмового укладу, предмети Євхаристійного таїнства, на престольних предметів, ризи, облачення священників, дияконів, решти кліру. Науковцем наведено приклади мистецьких паралелей та причинно-наслідкових причин існуючого

взаємозв'язку предметного храмового середовища та інтер'єрного об'єму. До ряду художників, що продовжили і розвинули науковий доробок Д. Степовика у власних авторських роботах, варто додати прізвища В. Свідерського і М. Анісімова.

До числа багатьох інших дослідників церковної, іконописно-малярської, храмової тематики в різні роки, варто віднести С. Баяндіна, П. Баяндіна, Л. Баженова, О. Баковича, П. Батюшкова, М. Бевза, П. Білецького, О. Болюка, В. Вільчинську, Б. Ворона, Л. Галуху, А. Гійу, Р. Горбаня, Н. Дацюка, М. Драгана, О. Жовкву, П. Жолтовського, В. Заваду, А. Зарембського, С. Зузяк, Ю. Івашко, С. Кагамлик, О. Коваль, Н. Ковпаненко, В. Кох, М. Крачківського, Ю. Криворучко, М. Крикун, О. Куртасову, А. Лаврентьєва, Б. Лазорак, Т. Лесів, А. Литовченко, М. Лідова, Г. Логвина, В. Майко, М. Макаренко, С. Оляніну, М. Орленка, О. Перець, Г. Павлуцького, Н. Піддубну, Є. Пламеницьку, О. Пламеницьку, А. Прусевич, О. Пшесдерецького, В. Радомську, А. Раздорського, О. Ременяку, Л. Рудюк, О. Слепцова, М. Смірнова, С. Таранушенка, Я. Тараса, В. Тарновського, Д. Фільварків, І. Форманюка, Б. Хіхляч, К. Хому, О. Хорошу, О. Цугорко, Б. Чумаченка, А. Цирес, Г. Шевцову, К. Широцького, Є. Шуляк, А. Ярову.

В наукових працях вищезазначених авторів знайшли відображення ключові аспекти мистецтвознавства, історії і теорії зодчества, зокрема, храмових будівель та комплексів. Також існує значна кількість досліджень, присвячених українському інтер'єрному сакральному іконопису та іншим аспектам дизайну та оздоблення сакральних східнохристиянських споруд. Прослідковано історію та еволюцію іконографії, сам феномен іконопису, який зародився з перших малярських практик Близького сходу та Малої Азії, зокрема, «епітафійного зображення» фаюмського посмертного енкаутичного портрету. Розгляд історичного розвитку українських інтер'єрних іконописних практик включає дослідження поліхромії,

іконографічних фрагментів, форм малої архітекtonіки та декоративних доповнюючих елементів [52, С.16].

В роботах І. Патрила, Д. Степовика, С. Яремчук виконано аналіз, пов'язаний з індивідуальним та екуменічним духовними практиками, які наслідують стилістику та специфіку традиційних східних уявлень про Всесвіт та місце людини у ньому, коли храмові поліхромії несуть релігійно-естетичний контекст.

Внаслідок трансформації стилів та технік, на які впливали зміни культурної стилістики та часу, еволюціонував і корелювався стилістичний ряд, видозмінювалась структура мистецьких композиційних виконавчих концепцій [106, с. 11].

У роботах науковців часто розглядаються зразки церковної архітектури і малярства, що можуть бути корисними для вивчення стилістики та форм, характерних для української східнохристиянської традиції.

Так, Р. Горбань публікує навчально-наочний посібник зі словником «Внутрішнє облаштування храму», де подає вичерпну оцінку комплексу церковного сакрального мистецтва в якості просторово-зображального комплексу. За думкою автора, стрижнем образної системи церковного мистецтва виступає орієнтація літургійного простору храму на престол як на реальний центр жертвовної символіки цього мистецтва. Має місце спільність просторової та смислової послідовності елементів середовища: престол, віттар, храм, монастир — з типологією церковного мистецтва: мистецтво малих форм, ікони, малі архітектурні форми, монументальний живопис, інтер'єр і екстер'єр храму [22, с.28].

«Історія Києво-Печерської Лаври» (2001 р.) Д. Власовича, професора Київської Духовної Академії, що подана у формі монографії, пропонує опис становлення українського чоловічого монашого скита — Києво-Печерського монастиря, що впродовж тисячі років служив духовною

опорою, місцем сили та серцевинним місцем нації. У праці описано внутрішній уклад, структура життєдіяльності, персони засновників та реформаторів, схимників та літописців, чорне та біле монаше братство, переписувачі та іконописці, ктитори та фундатори, жертводавці та ремісники, золотарі та іконописці. Описано численні зміни в часі, названо реформаторів та суть духовних та канонічних змін, що великою мірою позначались на естетиці внутрішнього храмового впорядкування.

Дослідження ранньої історії візантійського іконописного та пластичного мистецтва як окремої царини класичних досліджень відбулося, зокрема, серед польських істориків мистецтва відносно недавно. Наприклад, у I-й чверті XX ст. у Ягеллонському університеті, на факультеті філології започатковано слов'яністику з пильним інтересом до іконографії Поділля, кафедра носила назву історії етнографії та слов'янського мистецтва.

Вивчення історії мистецького спадку східної церкви в основному акцентувалося на культурно-історичному контексті. Суттєвим аргументом, що визначає сферу досліджень храмового мистецтва впродовж IX і X ст. виступало розрізненість слов'янських етнічних груп, які, при спільній лінгвічній спорідненості, хрещення з двох конкуруючих центрів, та відповідно — римську та еліністичну релігійно-богословську теологічну форму. (рис. 1.1.)

У цій розмаїтості релігійно-філософських концепцій кін. XIX - поч. XX ст. фактично було закладено різновимірність і різноформатність Праєдиної Єдиновизначеної християнської основи [126, с. 135].

Розділ I. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

1.1. Українська церковна архітектура та інтер'єр в теоретичних роботах науковців



Теоретичні питання формування іконостасу в інтер'єрі.

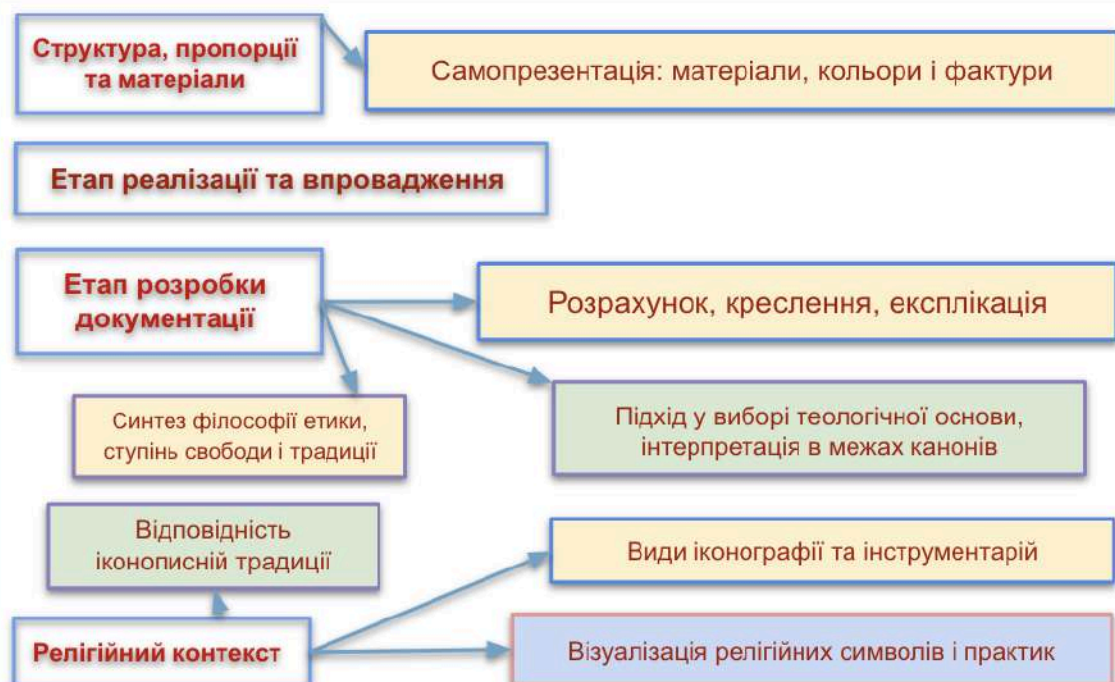


Рисунок 1.1. Особливості формування іконостасів в інтер'єрі: аналіз, синтез, моделювання

1.2. Історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення іконостасів

З основних аспектів взаємодії між релігією, культурою та мистецтвом у східнохристиянській традиції до початку XX ст., особливо в національному інформаційному просторі, визначальним залишається соціокультурний контекст.

Східнохристиянська релігійно-філософська модель є складовою частиною загальноєвропейської культури, що відображається в малярстві, в декоративній пластиці, інженерній та інших формах мистецтва, які супроводжують спорудження церковної будівлі. У фундаментальній роботі П. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVI - XVIII ст.» автор вказує, що для використання готових взірців іконописних форм майстрами, сницарями, художниками використовувалися символічні алегоричні зображення, вміщені у спеціальних ілюстрованих виданнях, друкованих альбомів символів та емблем. Вони були однією з найпоширеніших форм алегоричних інтерпретацій з іконографії виданої Києво-Печерським монастирем 1712 року. Такі зображення були зручними для використання, якісно продуманими і легко адаптувалися у задачах оздоблення храмів іконописними роботами, описаними П. Жолтовським.

Спираючись на фундаментальні визначення, варто визнати, що східнохристиянський храм — це не просто будівля, а у сприйнятті апологетів християнської філософії це проєкція світоуявлення у матеріальній архітектурній практиці. Саме тому храму має свої принципи облаштування інтер'єру, доповнюючі декоративні фрагменти, співвідношення, масштаб деталей разом з стилістикою трактування оздоблення, місцеположення та пластику вівтарної стіни. Він сповна відображає та предметно означає місце духовних практик.

Власне, розташування та влаштування вівтарної частини храму за зонуванням має ключове значення у східнохристиянській літургійній Євхаристійній практиці. У таїнствах східних християнських номінацій перетворення вина і просфори у плоть і крові Ісуса відбувається саме у означеній храмовій ділянці, що спрямована у східному напрямку, з котрим асоціюється народження нового світу та сонця, місці з піднесеною назвою Святилища, спрямованого на схід, у напрямку, з якого з'являється Христос як символ Нового світу, напрямок в місце, куди спрямовані погляди віруючих простір над вівтарем. Відповідно, тут знаходиться композиційний центр, акцент, представлений мистецькою концепцією, виконаний в авторській інтерпретації (рис. 1.2).

У теологічній практиці, названої *ієротопією* [70] (грецькою — святе місце, створення сакральності простору, що виступає особливим, високим видом творчості, виявляє приклади відповідної творчої діяльності, спрямованої на церкву взагалі і святилища, як особливого місця у храмі.

Мистецтво і релігія виступають у тісному взаємозв'язку, вивчення співвідношення іконопису з релігійними віруваннями та практиками досліджувався П. Флоренським, Д. Гартон, Д. Мануссакіс, Д. Степовиком, А. Кірхером. «Чи можливо в інший спосіб зафіксувати цей світ, як не в проминанні та щезанні його образу?», — запитує філософ М. Епштейн у роботі «Ще раз про авангардизм», збірник «Парадокси новизни» (1988). Отже, справжнім релігійним мистецтвом потрібно вважати не те, що у найдрібніших деталях зображає формальний бік атрибутики — «храм, хрест, біблійну сцену, але те, чия динаміка руху орієнтована на невидиме» [19].

Особливості створення іконостасу і поліхромії як цілісного ансамблю передбачають стилістичне узгодження поліхромії з

1.2. Історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення іконостасів



Реконструкція християнського вівтаря "Israel Museum" Єрусалим



Вівтарна частина. ц. Білий Бір. Ю.Новосільський. Фото Я.Бреліка

Рисунок 1.2. Хронологія еволюції української школи художнього оздоблення іконостасів

різьбленнями та архітектурними елементами композиції іконостасу як єдиного ансамблю іконостасу з поліхроміями і настінними розписами.

Етимологія слова іконостас, походить з грецької (εἰκονοστάσιον), звучить як «іконостасіс», що у перекладі означає «іконопис» [117]. До принципів, що складаються комплекс естетичних завдань з влаштування іконостасів в інтер'єрі східнохристиянських храмів Поділля, варто визначити теоретичну та практичну сторони з організації внутрішнього простору храму.

Спроба теоретичного визначення завдання художнього компонування ікон, котрі складають основу у вертикальній перепоні як домінантної компоненти художньої організації інтер'єру, перш за все слід враховувати відповідність зонувань, визначених при плануванні храму. Воно передбачає два основних об'єми: церкву вірних і вівтарну зону.

Перші саркофаги біблійних пам'яток Риму та Провансу датуються приблизно 230 р. н.е. (настінні розписи каплиці (баптистерію), розкопаного в маленькому римському гарнізонному містечку Дура-Европос, на середньому Євфраті, на кордоні з Персією) [122, с. 7].

Перші іконописні зображення, розміщені у вигляді настінної поліхромії, були призначені для ілюстрування присутнім вірним зображення для здійснення молитовних звернень, вшанування, жертвовності через потребу візуальних нагадувань про нематеріальні цінності. Потреба спостережливого та наочного зображення учасників євангельських подій — святих та достойників — вимагала візуалізації образів.

Іконописи хрещення та поховальних циклів третього століття в Римі, Провансі та інших місцевостях пов'язані спільною релігійною темою, а саме силою Бога, яка забезпечує спасіння істинно віруючих. Зображується Добрий Пастир з Євангелія, а також згадуються історії про спасіння, взяті зі Святого Письма, утворюючи відповідник молитвам служби [122, с. 22].

Традиція християнських образів починається з першого іконографічного зображення Христа за апокрифом, виконаним апостолом Лукою. Образ Ісуса у перших східних християнських храмах було розташовано в центральному нефі, а пізніше перенесено у іконостас, що є формотворчою ознакою, центральним композиційним компонентом, символізуючи тим самим спасіння та духовну опіку над вірянами.

Проте усталеного й кінцевого, іконографічно незмінного, остаточного вигляду сюжету протягом двох тисячоліть остаточно не було випрацьовано. Він формується та видозмінюється, як видозмінюється наша естетична форма сприйняття.

Іконографічний тип візантійського іконопису належить до ідеографічного письма, наповненого символами і умовностями. До однієї з найперших іконографічних пам'яток, відомих сьогодні, належить знахідка 1967 р. з гори Синай. Це виконана в техніці енкаустики ікона у формі консульського диптиха, яка має витягнуту форму.

Поширеним є сюжет з участю св. Петра з хрестом у скіпетрі, що займає місце консула, над ним Спаситель на місці імператора, Богородиця на місці імператриці, св. Іоан на місці другого консула [122, с. 78].

Стінописи являють собою композиційний розвиток площ, на яких розгортаються сюжетні історії Тестаменту, продовження богословської, естетичної функції, священних зображень біблійного вчення. Зазвичай вони часто виконуються в усталених кольорах, символічного призначення, підкреслюючи священність храмового простору. Архітектура створює фізичний простір, на якому розгортаються стінописи та ікони, формуючи загальну композицію. Стінописи та ікони наповнюють архітектурний простір змістом, надаючи йому визначеного духовного значення.

За визначенням історика архітектури, критика архітектури Б. Вудбриджа, навіть у своїх архаїчних формах багато в чому дизайн і архітектура, komponування внутрішнього об'єму схожі на конструювання

одягу. «Різноманітні підходи до розкрою тканини, деталізації швів і обробки країв допомогли створити унікальні стилі. І в одязі, і в архітектурі маятник моди коливається вперед і назад між розкішним орнаментом і суворим і простим. Один висновок, який ми можемо зробити з цього невинного майстрування, полягає в тому, що люди спрямовані на прикрашання» [132, с. 7.].

Це насамперед стосується речей сакрального, естетичного характеру, особливо визначального у храмовій проєктній практиці. Доречними виглядають нові варіанти форм, виконані у неовізантійській стилістиці — з новою манерою у трактовках фігуративних композицій, зображенні та символізму кольору, умовності зображення іконографічного об'єму. Відповідний принцип диктується необхідністю сучасного авторського бачення для задоволення творчих амбіцій. Справляючи сьогодні великий вплив на усталені практики стінопису, в манері умовної подачі ірраціональних істин, зображення реалістичних речей представлено в умовно декоративному форматі, що лише на асоціативному рівні узгоджується з реалістичною манерою подачі.

Стосовно культурно-історичного фактору щодо його зв'язку з релігійним аспектом, то в Україні, як і в інших країнах Східної Європи, національна релігія великою мірою намагалась зайняти власне відповідне становище, відіграючи провідну роль у формуванні культурної ідентичності.

Втім, євангельські форми, такі як протестантизм, почали активно впливати на східнохристиянські громади сьогоденного Поділля, що призвело до нових форм вираження віри через мистецтво. Мистецтво, зокрема, храмовий живопис, спів та сакральна література, стали важливим засобом для вираження релігійних ідей. Наприклад, сучасні художники часто використовують євангельські теми у своїх творах, що відображає їх

сприйняття віри через призму власних переконань та індивідуального смаку.

Після спроб здобуття автономності протягом XIX - XX ст. українці-русини пережили значні соціальні та культурні впливи. Релігійна конкуренція часто ставала нормою, що вплинуло на взаємоперетікання між різними конфесіями, включаючи ортодоксальне православ'я, католицизм та протестантизм.

Таким чином, взаємоконкуренція між різноманітними християнськими, євангельськими формами і мистецтвом у східнохристиянській традиції в Україні є динамічним процесом, що глибоко всотує культурно-релігійні прогресивні зміни.

Дослідження історії розвитку українських мистецьких технік виконання іконописних творів, таких, як фрески, мозаїки, інші елементи інтер'єру, довело, що визначальним чинником виступає обрана стилістика стосовно характеру, розмірів, місцезнаходження, та авторської концепції, бачення та слушні рекомендації, котрі впливають на прийняття поточних рішень (рис. 1.3).

Тематика і символи, що використовується в інтер'єрному іконописі [62, с.123] складають традиційну струнку систему, що чітко пов'язана з релігійними мотивами та образами святих біблійських, євангельських та інших достойників. Християнські символи сполучної ланки релігійної ідеології та цивільної системи цінностей, що визначилися у культурній практиці, являють собою чіткі знаки основ екзистенціального світосприйняття, є фундаментальною основою традиційних культурних маркерів та асоціативного ряду [40].

Український іконопис за сумою ознак є культурним досягненням, що розвинувся на основі давньої християнської традиції, доволі спорідненої з візантійською. Від початку іконопис наслідував манеру східного християнства на території Києва і Русі.

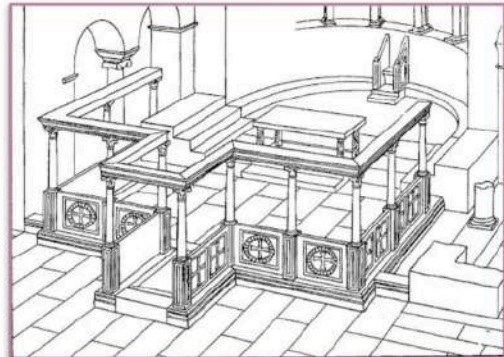
Розділ І. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

1.2. Історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення іконостасів

Русь X-XIII ст.

Десятинна ц. Київ 996 р.
Софійський с. Київ 1037 р.
Спасо-Преображенський с.
Чернігів 1030-і р.р.
Киево-Печерська л. Київ
1051 р. Ц. Спаса на
Берестові Київ 1125 р.
Кирилівська ц. Київ 1140 р.
Успенський с.
В.-Волинський) поч. XII ст.

Вигляд перегородки у формі баліади на
острові Феофані, Рязанська губернія (1863)



Галицько-Вол. кн. XII-XIV ст.

с. св. Івана у Перемишлі
зб. кн. Вол. Ростисл. 1124
р. ц. Св. Миколая Львів
1260 р. Вірменський каф.
с. Львів 1356 р.

Вигляд церкви св. Пантелеймона в
Нерої Масаропа XII ст.



Дерев'яні ц. XIV-XVII ст.

ц. Св. Миколая Колодне, Закарпаття
1428 р. Ц. Св. Духа Потелич,
Львівщина 1502 р. ц. Св. Юра
Дрогобич Львівщина 1657 р.

Іконостас Миколайської церкви с. Колодне
V 1757 р. іконостас заповнений



Козацька д. XVII-XVIII ст.

Коз. бароко
Катерининська ц.
Чернігів 1715 р.
ц. Покрови Пресвятої
Богородиці Київ.
Відбудована на п. XVIII
ст.



Церква архієпископа Мисаїла (1739)
с. Овруччина Полісся, Чернігівська ГГ



Юрій Новосіпський, іконостас
д. Водянісина Турової Едвард

XIX-XX ст.

Будівництво церков у різних
архітектурних стилях, включаючи
класицизм та модерн.

Рисунок 1.3. Хронологія еволюції української школи художнього оздоблення іконостасів

В XIV-XV ст. проходить умовний процес прото-стандартизації для полегшення церковної іконографії, що була наслідувана з Візантії, набуваючи під впливом історичних чинників нової культурно-релігійної структури та символіки, як, наприклад, поява ікон із виділеним золотим, ще пізніше — фактурним тлом, що відображає символіку божественності.

Гуманістичні ідеї європейського відродження привнесли разом з книгодруком можливість знайомитися з кращими зразками європейської літератури, мистецтва і поезії, через вивчення грецької та латини, кольорових та чорно-білих мініатюр, що позначилося на різноманітті атрибутики і мистецьких форм навіть такої консервативної сфери, як іконографія.

Реформація пізнього середньовіччя у геометричній прогресії почала нарощувати процес інтеграції великого числа споживачів друкованої інформації — поширення, заснування та утворення університетів і незалежного числа бібліотек. В часи гуманістичного середньовіччя тексти та уся іконографія поступово виходять з-під опіки секуляризму.

Єзуїтське релігійне бароко в іконописі України набуває особливої характерності. Прогресивні іконописні школи Києва, Почаєва, нарівні з багатьма іншими, у т. ч. окремими іконописцями і цехами, відзначались як своїм багатством нових образів, так і місцевими особливостями в художньому оздобленні. Починається ера домінування позолот.

Обставини релігійного аспекту передбачають відповідність іконографій та стилістик релігійним східнохристиянським канонам на основі християнської сакральної культури східного обряду за рішеннями VII-го Вселенського собору 787 року, утвердження богослов'я стосовно священних ікон, зусиллями Василія Великого, Іоанна Дамаскина, Феодора Студита.

На основі церковних догматів виникають канонічні образи іконописної дво-іпостасної суті, іконографічного типу Христа

Пантократора, Богородиці, святих, ангелів, свят, сюжетів, зворотної перспективи, кольорів, пропорцій фігур, формуються структури іконостасів з визначеним розташуванням ікон як цілісної богословської системи у візантійській традиції.

Значною мірою візантійська семантика трансформувалась на теренах України у християнську варіативність архітектурних форм, що символізують небесне царство та божественну присутність, виконуючи конструктивну функцію, символізують зв'язок між небом і землею. Іконописні об'єкти в оздобленні орнаментів символізують втілену святість простору, передачу сакральних символів вічності, світла божественності. Через символізм кольору, золота, срібла, орнаментику, передається враження святості та краси. Засобами геометричного і фітоморфного орнаментів мистецьки виражено релігійні традиції декорування храмів Поділля.

Аналіз впливу архітектури та інтер'єрного стінопису, іконопису та взаємовідношення цих мистецьких форм, що описуються дослідниками, мають на меті те, що будівлям східнохристиянських храмів часто притаманні характерні елементи форм і оздоблення, які символізують біблійські вічні символи небесного царства, земних мінливостей та вічних заповідей.

Тут варто назвати інший приклад. Не дивлячись на приналежність до *Deus vult*, А. Шептицький відстоює візантійський приклад у храмовій оздоблювальній та архітектурній традиції, віддаючи перевагу асоціативності та умовності на противагу латинському натуралізму [102, с. 446–449]. Візантизм, на його думку, здатен бути прикладом для творчого опрацювання, і сама через це він спроможний передавати певні ознаки неземного та надприродного. Необхідно, аби така творча східно-християнська обробка презентувала «щось з вічності, щось з неба, щось з цієї глибини, за якою серце тужить, хоч око її не бачить» [49].

Художньо-архітектурне значення іконостасу відображає призначення іконостасу як відділення вівтарної частини храму від основної частини як умовного, символічного значення розмежування земного і божественного, коли іконостас виступає аспектом функціонально-композиційного наповнення храму у створенні атмосфери духовного піднесення і екуменізму.

Особливістю дизайну сакрального простору храмів України і українського іконопису вважається своєрідність у поєднанні візантійських канонів і місцевих культурних чинників. Майстри і традиції майстерності розглядаються під кутом вмінь та навичок окремих майстрів іконопису, а також традицій регіональних майстерень, іконописних шкіл, які передавалися з покоління в покоління до часу експансії північного сусіда 18-20-х рр. XX ст.

Проблема збереження стилістичної єдності зумовлена певним поєднанням впливу існуючих потужних іконографічних традицій західноєвропейської школи і водночас протиставленням традиціям російської іконографічної школи, що закономірно призводить до проблем національної мистецької ідентичності у канонічній іконографії.

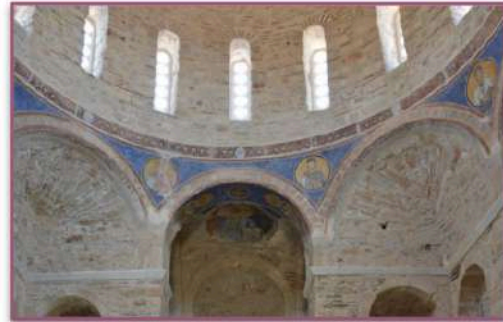
Починаючи від імператорів Візантії Костянтина Великого, християнські князі сприяли будівництву храмів, мотивуючи відповідним чином всіляко їх оздоблювати. Траплялися випадки запозичення побутової атрибутики та використання у деталях розписів, як, наприклад, в храмі Софії Константинопольської (рис. 1.4).

Протягом XIV - XVI ст. зберігається традиційна візантійська форма іконографій зображення святих, Спасителя, Богоматері. Татаро-монгольська навала перервала традицій київської школи іконопису,

1.2. Історія формування і розвитку української школи художнього оздоблення іконостасів

Русь X-XIII ст.

Десятинна ц. Київ 996 р.
Софійський с. Київ 1037 р.
Спасо-Преображенський с.
Чернігів 1030-і р.р.
Києво-Печерська л. Київ
1051 р. Ц. Спаса на
Берестові Київ 1125 р.
Кирилівська ц. Київ 1140 р.
Успенський с.
В.-Волинський) поч. XII ст.



Свята Софія, Моне́мвасія 1150 р.

Галицько-Вол. кн. XII-XIV ст.

с. св. Івана у Перемишлі
зб. кн. Вол. Ростисл. 1124
р. ц. Св. Миколая Львів
1260 р. Вірменський каф.
с. Львів 1356 р.

Вітальна ч. церкви св.
Пантелеймона в
Нереза Македонія XIII ст



Дерев'яні ц. XIV-XVII ст.

ц. Св. Миколая Колодне, Закарпаття
1428 р. Ц. Св. Духа Потелич,
Львівщина 1502 р. ц. Св. Юра
Дрогобич Львівщина 1657 р.

Ц. св. Миколая
Колодне фрагменти розписів.



Козацька д. XVII-XVIII ст.

Коз. бароко
Катерининська ц.
Чернігів 1715 р.
ц. Покрови Пресвятої
Богородиці Київ.
Відбудована на п. XVIII
ст.

Іоанно-Предтеченська ц.
Кам'янець 1752



XIX-XX ст.

Будівництво церков у
різних архітектурних
стилях, включаючи
класицизм та модерн.

церква Успіння Пресвятої Богородиці,
Світ Новосельськ, фот. Ростислав Крамар

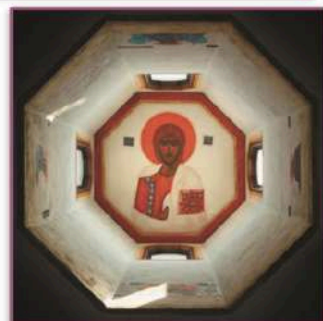


Рисунок 1.4. Хронологія та епохи української школи художнього оздоблення іконостасів

так само і на землях Галицько-Волинського князівства, проте в другій половині XIV століття художники та зодчі почали використовувати елементи готики у своїй практиці, в окремих архітектурних фонах ікон. Зображення святих і Богоматері, що раніше виконувались формально, починають набувати умовно реалістичних рис, деталі одягу отримують більшу іконографічну виразність.

Після об'єднання Галичини з Річчю Посполитою вплив культурних традицій Речі Посполитої та Моравії став значно помітнішим через зразки місцевої іконографії, через католицьку державну релігію і храмові зодчі практики. Ікони набувають ознак латинської релігійної традиції. Наприкінці XV століття подільські майстри користуються певними елементами ренесансної стилістики, близької до західноєвропейських зразків.

Одним з характерних елементів іконографії є образ Богородиці. В XIV- XVI століттях з'являються нові варіанти іконографій Богоматері на Голгофі чи Плачучої Богородиці. Іконографії Богоматері з малою дитиною стають популярними, різняться певним зображувальним теплом.

Святі, мученики та апостоли, зображалися у відповідності до біблійних сюжетів, почасти з новими місцевими атрибутами. Популярності набуває іконографія святого Юрія, який виступає покровителем Галичини, особливо популярний на іконографіях XVI століття. Сюжет протиборства з драконом стає символом етнічного протистояння.

На теренах Галичини і Волині збереглися фрагменти монументального живопису сцен з життя святих, християнських притч, зображення Страшного Суду (рис. 1.5). Означений тип іконографії зустрічається доволі часто, з видозмінами, залежно від конкретної місцини.

Постають місцеві художні осередки, котрі різняться від материнських візантійських і західноєвропейських. У Львові, на Волині та Кам'янці з'являються окремі майстри, котрі практикують власні традиції.

Аналізуючи символику кольорових співвідношень дизайну



Рис. 1.5. Ікона "Страшний суд", фото (копія). 1909 р.

сакрального простору, зазначимо, що усе починається з впливу кольору на психіку людини. Індивідуальна інтерпретація кольору є доволі суб'єктивним актом, проте існують загальноприйняті символічні інтерпретації.

Вочевидь, перше з чим асоціюється червоний колір — це колір крові, він семантично вважається кольором жертви, боротьби і агресії. Відповідно зелений асоціюється зі згаданим рослинним рядом, життям, здоров'ям, спокоєм. Система обраних, визначених символів працює за ознаками спорідненості, полегшуючи ідентифікацію основних візуальних чинників. Архаїка пропонує найбільш доступний спосіб — від найпростіших форм алегорій, через певні метафоричні, до загальноприйнятих знаки.

До символічного ряду умовностей історична християнська релігійна філософія випрацювала образний ряд анімалістичного типу. Зображення тварин відіграють свою власну роль у християнській практиці.

Наприклад, святий Матвій зображується у вигляді символа-ангела і це єдиний з-поміж трьох апостолів, хто має відмінний зображувальний тип. Святий Лука асоціюється із зображенням вола, святий Іоан асоціюється з виглядом орла, святий Марко асоціюється із зображенням дикого лева. Образ Спасителя символічного асоціюється з агнцем Божим.

У перших християнських зображеннях символічного ряду дуже часто з'являлися символи риби інші антропоморфні символи. З попередньої старозавітної частини Святого письма знаємо, що посох пророка Мойсея був декорований у вигляді змії.

Цей образ в подальшому трансформувався у вигляді змії піднесеної на хрест. Далі трапляється зображення лева як окремого зображення, не пов'язаного з євангельськими текстами, як і зображення єдинорога, котре теж з'являється в християнських текстах.

Одна з іпостасі Всевишнього Бога Святий Дух представлений символом голуба, «символ Святого Духа: голуб, з'явився в сцені хрещення Христа принаймні з п'ятого століття на мозаїці в баптистерії православного собору в Равенні» [122, с. 122]. Антропоморфні символи у вигляді крил навколо людиноподібних постатей ангелів і архангелів зображені у вигляді конфігурації пташиних лебединих або орлиних крил.

У порівнянні з іншими розповсюдженими віруваннями на різних земних континентах людиноподібність залишається визначальною не для усіх. Фігуративність в іконографічних зображеннях східного християнства залишається повселюдною в усіх християнських конфесіях.

Як пише дослідник С. Кувичко, домінуючий антропоморфія притаманна відносно молодим релігіям, як і християнству. Зазначено чинники наслідування християнством історії іудеїв, віри у Бога, що

створив людину за своїм образом і подобою, коли Ісус Христос сам себе називав Сином Людським, далі у певний момент у християнства з'явилася необхідність дистанціюватися від язичництва, а також, той факт, що християнська ідея духовного вдосконалення не потребує тісної співпраці з тваринним світом [40].

Як пише дослідник візантійського і середньовічного мистецтва А. Грабар, від початків християнської іконографії алегоричні образи, за оцінками автора, позбавлені рис індивідуальності, як це можна спостерігати на іконографічних зображеннях.

Іконографія врятованого ягняти на плечах Спасителя означала визволену християнську душу. За аналогією перших десятиліть існування християнства, люди на стінописах зображувались у вигляді літнього старця чи юного підлітка. Автор пояснює, що значення усталених філософських постулатів одних і тих самих візуальних образів несло часом відмінне значення. формуючи нову релігійну основу, нову християнську естетику, відповідно, пастирі змушені були формувати модерний, власний образний ряд. Зважаючи на формування нового образного ряду, не дивно, що Спасителя зображено з жестом адорації, названого у іконографії орантом [122, с. 224].

Хронологія за пам'ятками української іконографії охоплює понад тисячу років історії, від початків до сучасності, і відображає етапи формування, розквіту, занепаду та відродження української іконописної традиції. Можна виділити такі основні етапи формування української школи іконопису:

1. Заснування Києво-Печерської лаври в 1051 р., де створюється одна з перших іконописних майстерень. Вплив візантійської іконографії через розвиток виконавських технік мозаїк та фрескового малярства. Випрацювання на ґрунті історичної Русі оригінальних стилістичних рис, таких як асист та плав, котре сьогодні близьке до технік лисування. Часи іконописних практик Алімпія Печерського — одного з засновників лаврської іконописної школи. 2. Середина XIV-XVI ст. — початки Галицько-Волинської іконографічної школи. Переміщення центрів іконопису на західні землі Галичини і Волині через монголо-татарську експансію. Нові характерні іконографічні риси: об'ємність зображень, світло-тінь, стилізація народних мотивів та нова атрибутика. Через



Рис. 1.6. Ікона Юрія Зміборця з с. Станилів.
Орієнтовно XIII ст.

збереження візантійських традицій впровадження елементів з ознаками місцевого колориту, початки впровадження в композицію техніки перспективи. Зображення святих з виразними індивідуальними рисами, як: «Волинська Богоматір» з Луцька XIII ст., «Юрій Зміборець (на чорному коні)» з села Станилів XIV ст. (рис. 1.6.).

3. Період XVII — XVIII ст. — початок українського бароко, розквіт іконопису з реалістичними елементами. Поява багатоярусних іконостасів з

поєднанням живопису, різьблення та позолоти. Емоційна виразність образів. Використання портретних рис у зображеннях святих. Застосування західноєвропейських гравюр як джерела для композицій.

Прикладом є однарусний іконостас Софії Київської (рис. 1.7). Йов Кондзелевич — автор у Манявському скиту п'ятиярусного іконостаса, Іван Руткович — автор Жовківського восьмиярусного іконостаса в церкві Різдва Христового (рис. 1. 8).



Рис. 1.7. Іконостас Софії Київської, 1747 р.



Рис. 1.8. Іконостас у Манявському скиті. Автор Йов Кондзелевич 1705 р.

4. Період XIX ст. Академічна доба. Вплив російської традиційної школи на український іконопис. Універсалізація, позбавлення художників творчої ініціативи, стандартизація стилю та зменшення національної своєрідності через підвищення технічної майстерності. Зменшення використання народних мотивів. Збереження традицій у сільських майстернях. Ікони в парафіяльних храмах Наддніпрянщини та Галичини.

5. Період XX ст. Діаспора у умовах радянського періоду. Більшовицьке масове знищення церков та ікон та репресії проти духовенства та митців. Підпільне збереження іконографічних традицій та в діаспорянських національних українських общинах. Через створення

нових ікон авторських взірців. Увиразнення іконопису як форм української культурної ідентичності.

6. Доба кінця XX — початку XXI ст. Відродження національного іконопису в Україні у часи здобуття незалежності і за кордоном (рис. 1.9.). Відбувається відновлення регіональних іконописних шкіл Києва, Львова, Івано-Франківська; повернення до традиційного канону з сучасною інтерпретацією; використання новітніх матеріалів та технік; активна реставрація старовинних іконостасів.



Рис. 1.9. Іконостас церкви св. Йосипа Оквілл (Онтаріо, Канада) 2023 р.

В цьому періоді виділимо постаті таких фахівців:

О. Цугорко — Київська іконописна традиція;

Ю. Нікітін — Київська іконописна традиція;

М. Демцю — Львівська іконописна традиція;

о. Лука Михайлович — Львівська іконописна традиція;

В. Стефурак — Франківська іконописна традиція ;

В. Свідерський — Львівська іконописна традиція ;

М. Анісімов — Подільська іконописна традиція.

Києво-Печерська Лавра — місце заснування першої іконописної майстерні. Найвідомішими іконами виступають «Богородиця Велика Панагія», «Благовіщення», «Борис і Гліб», «Нерукотворний Образ», «Святий Георгій», «Ангел Золоте Волосся». Саме традиції Лаври були поширені в далеко за межі Русі, на московії, в іконописних школах Новгород, Володимира, Суздаля, Галича та на червінську Русь у Володимир-Волинський. Загалом більшість збережених ікон цього часу можна пов'язувати з передвітарною перегородкою у храмі. Особливістю цих ікон було вохристе, зеленаве, червоно-оранжеве локальне тло.

Цьому іконопису були притаманні деякі особливості, що визначали його якість, відмінну від традиційної поліхромії. Техніка і канони іконописних зображень ґрунтувались на власних староболгарських зображальних традиціях, що перейшли до них з єгипетської традиційної посмертної маски у вигляді фаюмських портретів, що пізніше усталилися у новій іпостасі у візантійському мистецтві.

Визначальними для ікони була умовність та певний, символізм, використання золотої фактури, площинність, зворотна перспектива, доволі відкриті кольори, декоративне срібло. Христа, Богородицю, святих зображали спочатку з квадратним, пізніше — з округлим німбом, дещо в ракурсі.

Саме тоді було визначено атрибути й стилістику одягу святих. Для ікон використовували темперну живописну технологію написання іконопису, коли активний кольоровий компонент розчиняється з жовтковою яєчною сумішшю з винним оцтовим концентратом, правильної основи, армування, гладкого левкасного шліфованого покриття, що знадобилося й для технології золочення на полімент.

В зв'язку зі сказаним вище назвемо кілька характерних прикладів церков різних регіонів.

Церква Всіх Святих — особливо шанована пам'ятка XVII століття серед інших храмів Києво-Печерської Лаври Києва. Церква збудована над Економічною брамою як надважлива частина архітектурного комплексу, має чудову акустику через передбачувано вмуровані керамічні горщики в конструкцію під вівтарем та іншими, ймовірно, відпрацьованими частинами храмової підлоги.

Вона хрещата в плані, подібна до дерев'яних українських церков, була збудована у 1696-1698 роках коштом гетьмана Івана Мазепи, ймовірно, проєкт створив Дмитро Аксамитов, автор і Економічної брами, і фортечних мурів. Лицьова фасадна частина декорована бароковими сегментами, в інтер'єрі — оздоблення розписом поч XX ст. авторства І. Їжакевича.

Інтер'єр церкви асоціюється з найвдалішими за пропорціями, якістю та досконалістю як на сьогоднішні можливості проєктування і втілення сакральних проєктів і створює незабутнє естетичне враження. Первісну поліхромію було втрачено, проте її композиційні деталі за аналогами храмового живопису можна спрогнозувати з певною ймовірністю. Сакральний об'єм увиразнюють два мармурові з мозаїчними вставками, кіоти, на південній і північній частині. З кінця XVIII ст. підлога храму влаштована з чавунних модулів.

Другим прикладом трансформації давньоруського знакового собору на зовнішнє оздоблення бароко включно з іконостасом є Софійський собор у Києві, збудований на місці перемоги киян над печенігами, який являє собою визначний пам'ятник пізнішої реставрації у стилістиці українського бароко. Софійський собор, спустошений А. Боголюбським, монголами і кримськими татарами, відновлений Б. Гулькевич-Глібовським, згодом у стилістиці бароко спочатку коштом грекокатоликів, пізніше — Петра Могили і стараннями італійських зодчих, а згодом Івана Мазепи, у 1633 р. перейшов у підпорядкування Константинопольського патріархату.

В XVIII столітті у часи митрополита Р. Заборовського собор прикрасив новий різьблений позолочений іконостас. Виготовлено його відомими видатними майстрами-художниками С. Тараном, П. Волохом та І. Завадовським. Царська брама, особливо розкішно демонструючи високе бароко, є ідейною та художньою домінантою іконостасу. Стилістика мозаїк цілком відповідає візантійській манері опрядкування відповідних зображальних технік, споріднених з залишками IV ст. мозаїчними панно Костянтина Великого у Софії Константинопільській. Фрески Собору виконані у візантійсько-романській манері спорідненій старогрецькій традиційній техніці виконання.

Як і церква над Економічною брамою, до особливих, гранчастих, конструктивних типів українських церков доби українського «козацького» бароко належить і Миколаївський собор у Ніжині, збудований 1659 р. Цей храм побудовано коштом ніжинських полковників Івана і Василя Золотаренків з фінасовою часткою Богдана Хмельницького, він є прикладом п'ятибанної, дев'ятидільної, хрестоподібної споруди на українських землях. Саме цей тип церкви згодом став найтиповішим на теренах Гетьманщини.

Храм поєднує народну архітектурну традицію з бароковою символікою, що робить його архітектурною особливістю Ніжина. Він вважається першою кам'яною пам'яткою часу бароко, що постала на лівобережжі Гетьманщини. У плануванні інтер'єру вперше заплановано чинники соціальної сегрегації. Додатково — об'ємно-просторова композиція нагадує конструктивні ознаки гранчастої дерев'яної архітектури.

1.3. Роль іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах церков українського Поділля

Українська церковна архітектура та храмовий інтер'єр XIX-XX ст. — це традиційна школа інженерно-будівельних практик з визначеними регіональними особливостями стилю. Своєрідність православної східнохристиянської релігійної культури виявляється через створення ікон, стінописів, що відображає національні особливості, символіку та національну ідеологію.

Католицькі ордени на теренах Поділля наслідували яскраві традиції спорудження романського та барокового архітектурних стилів західної і південної Європи. Декорування включало у себе довершені зразки типової християнської стилізації та атрибутики, виконаних в манері конкретного папського ордену. У комплекси забудов входили розвинуті, притаманні для західного християнства, архітектурні комплекси та їх приміщення, передбачені для функціонування і демонстрації естетичних стилістичних досягнень декорування та планування.

До числа досліджень української сакральної архітектури та храмового інтер'єру XVIII-XIX ст. необхідно додати короткий опис українського зодчества, зокрема, Поділля, з означенням храмів, що споруджувались народними майстрами, а у створених ними пам'ятках втілено високі ідеали та мистецькі уподобання народу.

В цьому полягає неминуща мистецька вартість стародавніх пам'яток, в цьому зміст їх нев'янучої краси, що і досі глибоко хвилює нас [52, с. 28]. Як бачимо, у цій царині зосереджено найвищі духовні устремління, сподівання та прагнення, що ставали матеріалізованими ідеалами.

Розвиток іконографії сприяв інтенсивному розвитку мистецтва створення іконостасу, являючись синтезом різьблення, живопису, скульптури. Набув поширення у внутрішньому облаштуванні церковних

споруд України, насамперед у новозбудованих храмах, новий стиль – рококо, який зберігає значною мірою пишність і урочистість форм, вироблених у попередній добі [18, с. 5].

Аналіз історичних, культурних та релігійні аспектів створення сакральних інтер'єрів висвітлюються у дослідженнях ряду видатних науковців, першим з яких можна вважати Д. Степовика. За його думкою, основним критерієм східнохристиянської зображальної традиції українських майстрів XVIII - XIX ст. виступає тема візантійського церковного обряду. Вона мала вплив на формоутворення інтер'єрів, що включає внутрішнє декорування куполів, арок вхідних порталів, іконостасів тощо.

На думку Д. Степовика, на певні філософські висновки спонукає внутрішнє планування та простори св. Софії Київської, де через архітектурні пропорції створюється образ досконалості та духовного багатства сакральної святині, проте, не містило у своєму розкішному настінному мозаїчному малярстві жодного сюжету з образом людини.

Купольний об'єм прикрашений величезною мозаїкою хреста на золотому тлі, що виступав символом Господа Спасителя, але не був Він сам [90, с.100].

Д. Степовик пише, що українці, перебуваючи у складі кількох монархій, виявляли схожі принципи храмовлаштування й означення порядку іконографій у храмі. Утвердження Ренесансного стилю в іконах можна розділити на дві територіальні зони: Схід і Захід України, який включав чотирикутник: Київщина, Поділля, Слобожанщина, Чернігівщина. Головною школою, що превалювала тут в іконо-малюванні, стала школа Києво-Печерської Лаври.

Доля української іконографії була складною, генеза дизайну сакрального простору неодноразово переривалася несприятливими зовнішніми чинниками. Крім грабунку й руйнувань храмів цього століття,

українське мистецтво нищиться й у наступні епохи. Безслідно зникли після приєднання України до Московського царства прекрасні ікони Поділля, Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, про які згадував сирійський архідиякон Павло Алеппський у своїй «Подорожі Антіохійського патріарха Макарія» [89, с. 48].

Саме тому поглиблення принципів створення сакрального простору на різних історичних періодах є настільки важливим в умовах сьогодення для відродження національно спрямованої школи сакрального будівництва.

Історія утвердження порядку та розміщення іконографій східнохристиянського храму традиційно наслідувала естетику послідовних перетворень і доповнень. Купол як результат інженерно-будівельного винаходу зодчих за фактом стає домінантною ознакою архітектури будь-якого міста. Конструктивна хрестово-купольна система постає новим оригінальним рішенням, що служитиме у подальшому основою формування внутрішньої поліхромної іконографічної форми.

Необхідність задіяти внутрішню поверхню куполу передбачено призначенням підкупольного простору. Дослідженнями виявлено, що на етапі задуму майбутніх іконографій, підкупольні поверхні відведено для зображень найсакраментальніших сюжетних композицій, а саме: алегоричне представлення вознесіння на небо Сина Божого, зображення Ісуса Христа в людському вигляді як Царя небесного, як Вседержителя, чи, грецькою мовою, Пантократора [90, с. 92] (рис. 1.10).



Рис. 1.10. Церква с. Іванковець, Центральний купол. “Христос Пантократор” (А. Штогрин)

Архітектурно-декоративне оздоблення іконостасів являє собою центральний елемент дизайну церковного інтер'єру, якщо називати це в сучасній термінології. Науковцями проводиться комплексний аналіз стилістики, композиції та типології різьбярських оздоблень для підкреслення естетичних та духовні аспектів оздоблювальної та проєктної практики.

До числа досліджень українських сакральних інтер'єрів належать праці Михайла Драгана, його авторське видання «Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм». Б.-М. Тимків, автор ілюстрованого дослідження «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» характеризує: станом на початок ХІХ ст. остаточно формуються центри народного мистецтва — народні художні промисли. Такими в Україні продовжують залишатись Полтавщина, Київщина, Поділля, Гуцульщина та Лемківщина, де формується своя стилістика, характер орнаменту, прийоми виконання.

Художня обробка дерева пов'язана з тими ж предметами, що й наприкінці XVII-XVIII ст., але художній рівень їх стає вищим, поглиблюється розуміння форми, декору, вдосконалюються технологічні процеси, підвищується майстерність. Цей період характеризується не тільки колективною, а й індивідуальною творчістю [95, с. 33].

Сучасні виклики та збереження викликані певними об'єктивними витратами автентичності, авторства та атрибуції зразків під час проведення планових новацій, модернізацій, реновацій. Трапляються ситуації знаходження іконостасів, поліхромії в обмеженій доступності провінційних дислокацій, віддаленості. У цьому випадку акцентація, привернення уваги до збереження та популяризація іконостасів та поліхромії східнохристиянських храмів Поділля може вирішуватись через інформування, популяризацію, організацію виставок, публікації, створення сайтів віртуальних храмів.

Культурно-історичний контекст полікультурності Поділля впливав на іконографію і поліхромії східнохристиянських храмів, що у різні періоди перебували під впливом польської, литовської, російської, австрійської, румунської культур, протягом семи століть до к. XX ст.

Поділля на півночі межує з Волинню, на заході — рікою Золотою Липою, на півдні — Дністром, а на сході — рікою Мурахвою. Це платформа, на висоті 350 метрів над рівнем моря, яка включає два узгір'я — від Гологір і до Кременця, Медоборів і Товтр, від витоків Серету до Збруча, Товтр як рештків коралових рифів теплого Сарматського моря між басейнами річок, що впадають в Балтійське та Чорне моря. Вододіл проходить через село Плугів [52, с. 273]. Географічно подільський регіон Правобережної України складався як місце багатьох осілих давніх соціально-культурних традицій: християнської латинської, східнохристиянської та залишків мусульманської традиції турецької держави Османів, єврейської, і багатьох інших.

До актуальних шляхів культурної комунікації з південною Європою, окрім Дунайського, додається річкова гідрографічна мережа українського Поділля — Дністром та Південним (Богом) Бугом уздовж яких побудовано увесь господарський уклад Правобережної України. Торгові шляхи проходили з Володимира Волинського, Бугом, потім Віслою до Гданська, Балтики, Фландрії, Рейну, Краків, шлях, що пролягає до Чорного моря, до Кракова через Гданськ Віслою, через Львів до Кам'янця.

Поділля — це історико-етнографічний регіон в Україні, який має власну традиційну поліетнічну, полірелігійну, полікультурну історію та практику, включаючи іконопис. Іконопис в інтер'єрі церковної будівлі є чинною, важливою складовою християнської релігійної традиції, особливо в православ'ї і відображає віру та духовний світ українського народу.

Християнство на Поділлі виникло задовго до Хрещення Володимира, через Дунайсько-Дністровський торговий шлях з Моравії. На слов'янізацію погодиласть Візантія та константинопольський імператор Михайло III, до якого звернулися Морави одразу доручив справу перекладу Тестаменту Костянтину філософу (Кирилові).

Разом з богослужбовим варіантом адаптованої писемності, до Русі приходить особливий вид релігійного мистецтва, який матиме власне глибоке коріння в історії східного християнського мистецтва, розвиватиметься іконопис регіональних іконописних шкіл.

Формування та розвиток української іконописної школи свідчить про існування власних іконописних традицій, які зосереджувалися у Почаєві, Полтаві, Києво-Печерському монастирі.

На Русі з першої хвилі християнізації заклалися основи місцевих іконописних шкіл. У княжі часи іконописні осередки існують у Києві, Белзі, Галичі, Володимирі-Волинському, Новгороді, Володимирі, Пскові, Ярославлі. Їхнє мистецтво відповідає візантійському письму, подібно до

іконописних шкіл Києва. Згодом в іконописі цих осередків почали проявлятися самобутні культурні традиції.

Дослідники вказують на мережу перемишльської іконописної традиції в інших осередків Галичини, Поділля та Волині. З'являються імена окремих іконописців у Галича, Сянока, Луцька, Кам'янця-Подільського, Тереховлі, Ковеля, Калуша, Стрия, Кракова, Варшави, Любліна, Замостя. З'являються фрески візантійського спрямування в кількох середньовічних латинських церквах у Польщі та Литві.

Східнохристиянська іконографія в Поділлі перебувала під впливом народних вірувань і традицій, що існували до християнства. Поєднання язичницьких та християнських символів творить певну симбіотичну культурну атмосферу. Трапляється, що образ Богородиці виконує роль оберегу. Східнохристиянське вчення накладає певні канонічні обмеження на образи святих, народна уява інтерпретує іконографію захисту як родинне благополуччя.

Вплив сусідніх конфесій через співіснування інших християнських традицій Поділля об'єктивізує природне перетікання виконавчих мистецьких декоративних практик, стилізації декоративних елементів, філософії сучасності певної нової естетики.

Дизайн інтер'єру сучасного українського східнохристиянського храму дає можливість виявити найбільш виразні чинники, що впливають на внутрішній об'єм храмових інтер'єрів Поділля та їх декоративне оздоблення. Складовою сакральної відправи стає предметне середовище, яке виступає у ролі певних предметних груп, що виступають в ролі обмежено мобільних та певною мірою мобільних форм функціоналу.

Кожен храмовий інтер'єр включає в себе певну кількість названих необхідних предметів, що визначають перебіг священної Літургії, призначені для використання виключно для потреб священної Євхаристії.

Водночас, такі елементи стають частиною сакрального простору і його дизайну.

До них відносимо панікадила, аналої, сповідальниці, церковне умеблювання для сидіння та вклякання, тетраподи проскомедійники, аналої, різноманітні таці для пожертв, дарохранительниці, чаші та багато іншого. Усі предмети, призначені для функціонування в межах богослужбових потреб, мають символіку походження і створюють композиційно-естетичну основу сакрального простору [22].

Храмове оздоблення, стилістика та масштаб храму визначається не тільки природними засобами, ландшафтом чи безпековими потребами, але й естетичними категоріями, матеріальними можливостями, естетичними взірцями, зрештою, і масштабом релігійної громади.

Дерев'яна церковна архітектура зі зразками дерев'яного різьблення в інтер'єрах виступає виразною частиною української храмової культури. Зважаючи на громадсько-політичний контекст, у якому доводилося існувати за умов зовнішнього адміністрування наприкінці XVIII-поч. XIX ст., ці зразки відображають характер традиційних будівельних методів обробки та моделювання робіт з дерева — найбільш популярного матеріалу, що використовувався українцями протягом століть до сьогодні, дивують промовистим оздобленням, досконалим дизайном, пропорціями і масштабом, демонструючи природні ознаки національних талантів.

Найбільш яскравими представниками інтер'єрного зодчества тих часів на Поділлі виступають дерев'яні церкви Поділля, а саме: Дмитрівська церква у Залуччі, Микільська церква у Вінниці, Хрестовоздвиженська церква Кам'янця-Подільського, Церква Іоанна Богослова Косаківки, Церква Різдва Пресвятої Богородиці Сиваківців, Церква Святої Параскеви Сербської у Немії, Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Коханівці (рис. 1.11.).

1.3. Роль іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах церков українського Поділля

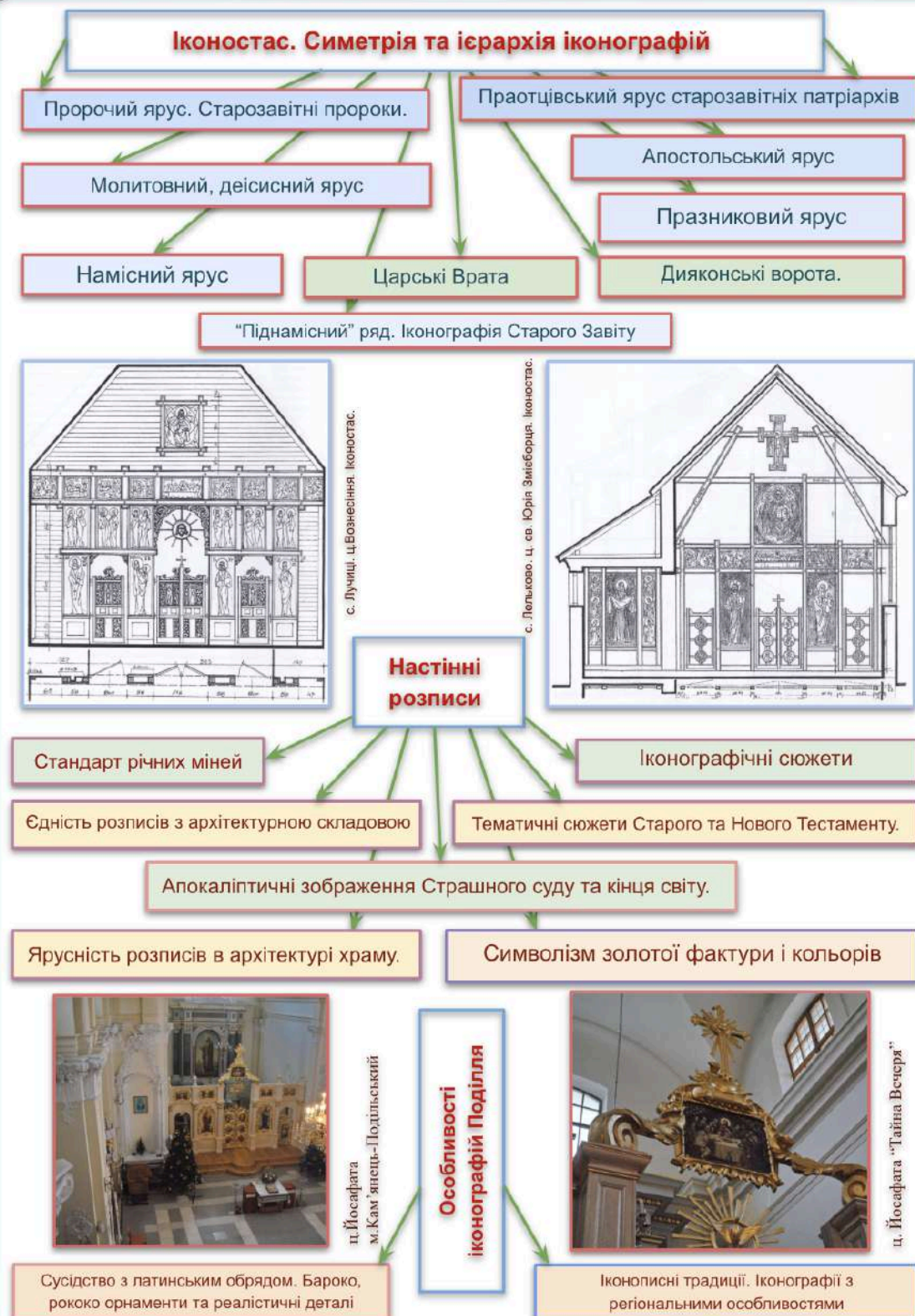


Рисунок 1.11. Основні художньо-композиційні закономірності створення іконостасів і настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля

Характерними для подільських ікон можна означити деякі стилістичні особливості: зміна техніки, на противагу академічній манері малювання, пропорцій, загальні, певні видовжені співвідношення частин зображень тіла, за ознаками пластичності, вирішення силуету постатей, в яких помітно простежуються ознаки композиційної монументальності за принципом відсутності пластичності динамічного руху. Постаті як і у візантійській манері зображення, зображуються або фронтально, або з ледь означеним $\frac{3}{4}$ -м поворотом плечового пояса, з ледь похиленою головою, спрямованою до глядача. У деяких композиціях помітна провінційна наївність, аматорство у вирішенні деталей. Помітне захоплення авторів деталями виконання атрибутики та вбрання, прописані з шанобливістю та уважністю. Достатньо часто пропонуються нескладні за кількістю додаткової атрибутики композиції, відсутність чи зворотна перспектива [105, с. 181-185].

Поширення набули зображення ангелів, що виступають в ролі посланців Божих, посередників між людиною та сакральним світом як захисників. З іконографії місцевої подільської іконописної практики, поширених пам'яток, досить помітним було існування в межах окремої регіональної частини характерних рис малярських осередків.

Щодо вибору тематики та сюжетності, взята в якості взірця, зі слів Г. Логвина — саме руська, пізніше — українська система світоуявлень підказувала сюжетну стилістику, котра вписується у загальну ієрархію, зверху котрої «Над світами» лежить Всевидяще Око, Христос Пантократор, або Новозавітна Трійця.

У східному вівтарному об'ємі, консі часто вміщують святочний сюжет чи композицію Одигітрії, Мудрості Софії, або Оранти, або символу національного небесного оберега — Покрову Святої Матері Божої під покровом котрої лежить Русь-Україна. Різні сюжети біблійного та христологічного циклу дають можливість засвідчення харизматики

київських князів, що в чуттєво чудових образах викарбовуються у свідомості і підсвідомості людей [50].

У Вінниці представлений іконописний осередок Піщанського району. Пам'ятки різняться своєрідним відчуттям композиції, природним художнім смаком, у акцентації на певних елементах монументальності композицій через витягнуті пропорції форм тіла, через природне розуміння принципів побудови композиції через конструювання деталей тла, відповідність та доцільність символіки кольору через вдале співвідношення деталей. Майстерне застосування відповідних композиційних форм через наповнення сюжету композиції.

Серед досить типових деталей характерних подільських іконописних пам'яток можна помітити тяжіння до помітної лаконічності та виразності художнього втілення мистецьких прагнень, знаходить відбиток у подільських іконописних зображеннях «Покрова Богородиці» та «Святий Миколай Чудотворець Мирлікійський», що доволі поширені саме у східнослов'янському християнській іконописній практиці.

Наступним, напевно, найпопулярнішим сюжетом, залишається ікона «Покров Богородиці», що виринає з глибин Візантійської історії, оборони Константинополя, перекочувавши у нашу національну історію з повторенням у варіанті «Почаївського чуда», яке здійснило посередництво чудодійної ікони «Почаївської Богородиці» представленої у найчисленніших варіаціях у сюжеті сімейної заступниці, ізбавительки та патронесси знедолених. Вважається, що за сюжетом, «Покров» найбільш близька до ментальності українців.

Помітними іншими визначними осередками, в котрих розвивались іконопис та виготовлення дерев'яних декоративних компонентів ікон, частин аналоїв, іконописання, іконостасів (Бершадської і Піщанської іконописних місцин Вінницької області).

Майстрами визначено пріоритети у композиційних зображеннях, у котрих превалює насичений деталями декоративного наповнення сюжет, з означеними характеристиками пропорцій фігур учасників та відповідними образами святих.

Елементами іконографії в орнаментальних композиціях виступають, крім християнських мотивів, зображення рослинного і тваринного світу, символи землеробства та сезонних змін, символізуючи благополуччя та здоров'я громади, народні звичаї, пов'язані з календарними святами, мотивами хліба, води, світла, Різдва, Великодня, змішуючи сакральні і народні елементи в одному образі для підсилення святкової атмосфери. Часто ікони виконували функції оберегів.

Вплив народних традицій та вірувань на іконографію східнохристиянських храмів Поділля служить прикладом культурного синкретизму, де християнські символи органічно переплітаються з елементами язичницької та народної культур (зображення «дерева життя» як давніх язичницьких уявлень про світ, тварин як символів природної стихії). Зображення святих можуть мати риси, що зображують місцевих покровителів в етнічному одязі, у відповідному місцевому колориті, іконографії у контексті місцевих традицій.

Сьогодні з точністю можна вказати на візантійське коріння українського, зокрема, і подільського іконопису за комплексом технічних, композиційних та стилістичних ознак, що достеменно свідчать про правонаступництво, культурну тяглість у десять століть від початку храмового християнства у Русі.

Українське бароко в храмах Поділля відображає культурні та художні особливості регіону, впливаючи на формування характерного стилю храмової архітектури та мистецтва в цьому регіоні, має власні особливості у храмовій архітектурі та мистецтві, що притаманні для регіону Поділля. За свідченнями Павла Алепського, барокко в центральних землях України

утверджується як риси, котрі підкреслюються в архітектурі церков і в іконах [89, с. 65].

Про кількість східнохристиянських святинь маємо свідчення колишнього керуючого державними маєтками, який займався виділенням деревини на церковне спорудження. Про доступність інформації обставин щодо спорудження, оздоблення та рівня малярського класу розписів та іконографії, можна достатньо точно вказати на кількість та подробиці сакральних споруд, кількість поточних ремонтів та реконструкцій, яка проходила XIX - до початку XX ст. За цією інформацією можна також зробити висновок про ймовірну заангажованість певної кількості митців-оформлювачів додаткових художніх професій та фаху.

Непоодинокі свідчення вказують також на значні ресурси, котрі витрачаються на будівництво та переобладнання, котрі єпархії та єпархіальні управління змушені були витрачати і на запрошення фахівців з інших іконографічних центрів та іконописних майстерень. Вища єпархіальна адміністрація була змушена жертвувати помітні кошти для відрядження молодих талановитих людей для опанування іконографічних оздоблювальних мистецьких фахів, як, наприклад, маляр «Михайло Манкович, який навчався у Віденській академії мистецтв на кошти владики Андрія Бачинського» [77, с. 173-175].

Практика іконостасного іконопису Поділля позначається порівняно з іншими іконописними школами особливою симпатією до декоративності, беззаперечним композиційним наповненням великої кількості декоративної компоненти.

Особливості сакрального інтер'єрного іконопису на Поділлі відображають регіональну культурну ситуацію. Все ж, протягом останніх трьох-чотирьох століть, означений внутрішній вигляд східно-християнських храмів Поділля зазнав певних трансформацій. Стилистичний, лінійний та пластичний розвиток залишається в межах

загальноєвропейського мистецького контексту з цілком власними національними ознаками, торкаючись і принципових богословських питань.

За думкою мистецтвознавця С. Оляніної, характеризуючи конкретні деталі, які визначали національний характер, особливостями виступали саме національна іконографія та структура, що ідентифікувала його як український.

Зображеннями деталей декоративної флористики найчастіше ставали троянди як складова більшості сюжетів. Квіти виконували роль найбільш поширених та масових елементів композиції. Асоціації, котрими були сповнені автори стінописів, читались з уявлень про райські кущі як квітучу долину, що відповідає досі уявленням про ідеальну українську садибу з величезною грядкою найрізноманітніших квітів.

На характер стінописів сильно впливала політика російського священного синоду, яка не толерувала творчих інтерпретацій, зміни композицій усталених сюжетів, часто характеризуючи їх як «неканонічні». Церква боролася з цими іконами, адже на них були зображені квіти, як і інша символіка, яку не використовувала церква, але яка залишається улюбленою українськими селянами. Ворогом місцевих іконописців були софринські монополії з конвеєрним принципом тиражування кустарної продукції [105, с. 181-185].

До вищенаведеного варто додати підсумки дослідження І. Ходек про іконостаси східного Поділля на основі матеріалів Вінницької обл., беручи до уваги типи пластичної основи, конструкцій та декору. Із зазначеного виділяються вертикальні барокові взірці з заломами, з поступовим підвищенням з боків, з горизонтальним ярусним поділом. Ще одним прийомом слугував принцип розміщення по центру елементів більшого розміру, з підвищенням, насиченням різьби та мас до центру. Спостерігаються приклади вміщення додаткового ряду «Неділь

П'ятидесятниці». Ще одна група — з арковим розташуванням ікон від празничного яруса. Почасти форма іконостасів — з декількох заломів, від центральної вертикалі. Трапляються заломи вглиб до вівтаря.

Автор виділяє чотири основних тип іконостасів: перший — з чіткою горизонталлю, другий — зі ступінчастим підвищенням, третій — з дугоподібним заокругленням, четвертий — іконостаси з симетричними відносно центральної осі заломами і криволінійні в плані відповідно, яруси могли укладати на одному рівні або ступінчасто. Більшість привітварних відгород зберігала сталу іконографічну програму та порядок ярусів [99, с. 58]

Ці аспекти та багато інших вивчаються у теоретичних роботах з українського інтер'єрного сакрального стінопису та іконопису, дослідженнях мистецьких та історичних факторів, які впливали на його розвиток та еволюцію стилів. Результати представлені на рисунку 1.12.

Характеристика композиційної довершеності вигляду ікон у іконостасах до к. XVIII ст., за думкою мистецтвознавця С. Оляніної, лежить у варіації форм і розмірів ікон, що є ключовим маркером жанрово-тематичних циклів сюжетних образів та системи їх розміщення в іконостасі. Конфігурація ікон стає ключовим чинником, що у композиції рясної декоративності дещо, за окремими мотивами пізнавати рядність праздничного, страсного ярусу, Деісусу тощо.

З'являється певна орнаментальна різноманітність декоративних ритмів та стилістики іконописних зображень. Намічається певного роду розрізнення за ритмом різблення на композиційні частини. Зважаючи на спільну фактуру та струнку симетричну форму, витримано загальну композицію [62, с. 3].

Основні рослинні мотиви в різбленні іконостасів доволі традиційні, повторювані, незмінні, такі як виноградна лоза, котра символізує Христову

кров та Його жертву за спасіння людства, Церкву та віруючих, що сплетені у єдину гармонійну спільноту.

Архітектура та внутрішнє оздоблення сакральних будівель українського Поділля досліджуваного періоду розкривається у рисах відомих архітектурних стилів: Ренесансу, бароко, неокласицизму. Інтер'єри верхів найбільш поширеної шатрової (наметової) конструкції близькі у внутрішньому упорядкуванні та декору пізнього бароко, як, наприклад, домініканів та тринітарів у Кам'янці, монастир єзуїтів, домінікан, капуцинів, Миколаївська церква у Вінниці.

В інтер'єрах церковних будівель також є численне декоративне дерев'яне оздоблення святилищ, іконостасів, кіотів, меблів, необхідних для забезпечення процесу функціонування. Підлога більшості храмів вимощена місцевим каменем, подібно до пресвітерії латинських храмів декорування мармуровим камінням вкрай зустрічається зрідка.

В деяких інтер'єрах зустрічаються стінописи та вітражі авторства художників європейського рівня, щоправда у оформленні храмів латинської юрисдикції, як у храмі тринітаріїв авторства художника Йозефа Прехтля 1780 р. [81, с.42].

Яскравим прикладом стилю барокової архітектури Кам'янця з елементами рококо є тринітарський костел. Влаштування інтер'єру з верхом шатрового типу — це яскравий приклад європейської архітектури стилю рококо в Україні. В радянську добу костел був перетворений на архів. Дослідження Л. Рудюк з Кам'янецького державного історичного заповідника стосується дизайну римокатолицького монашого ордену, саме цей інтер'єр довелося перепроєктовувати під потреби греко-католицького ордену редемптористів в 1993 р. Тож базовий вигляд описується дослідницею в контексті естетичних канонів латинських монахів. Цей період характерний оздобленням малою архітектурою, у доповненні живопису і пластики.

Автором дисертаційного дослідження здійснено проєкт облаштування підлоги, виконано реставрацію центрального вітваря, у відповідній францисканській тематці та стилістиці рококо авторства В. Рудюка.

В XIX ст. відбувається відродження класичних форм. Іконописці переосмислюють старі форми, у храмах з'являються елементи класицизму.

За словами А. Клімашевського, період XIX - XX ст. в Україні можна назвати періодом широкого застосування декору в оздобленні інтер'єру храмового простору. Естетичні засади, що проявилися у тенденції «народного стилю» в оздобленні церковного інтер'єру, використовували весь попередній досвід народного декорування, коли кустарі-майстри пропонували інтерпретації оздоблення та втілювали їх у церковних інтер'єрах в авторській еkleктичній манері (рис. 1.12, 1.13).



Рис. 1.12. Ікона св. Варвари,
Вінниця ОЦНТ



Рис. 1.13. Троїцька церква.
Кам'янець-Подільський.

Натомість в XX та XXI ст. іконопис переходить у новітні стилістичні форми. Розвивається сучасний український іконопис, що поєднує традиційні мотиви з сучасним художнім світоглядом. народження нових форм іконографічних образів.

Презентований перелік сакральних інтер'єрів дерев'яних храмів Західного Поділля, незважаючи на певну стильову неоднорідність, свідчить, що вони виглядали більш стриманими, лаконічними і цільнішими. Водночас облаштування в «народному» стилі та інші декоративні елементи інтер'єрів, часто з бароковими ремінісценціями, зустрічалися як на Покутті, так і на Західному Поділлі впродовж майже всього XIX століття [38]. Прикладами інтер'єрів відповідного виду виступають: сучасний інтер'єр церкви та початку XX ст. Подільської губернії (рис. 1.14, 1.15).



Рис. 1.14. Іконостас Троїцької церкви в м. Полонному. (Г. Г. Павлуцький. Дерев'яні і кам'яні храми. К. 1905 р., альбом, № 28)



Рис. 1.15. Іконостас церкви с. Паланки Ямпільського повіту Подільської губернії, кінець XIX ст.

Підсумковий аналіз тривалого історичного періоду розвитку східнохристиянських храмових інтер'єрів українського Поділля охоплює кілька ключових етапів, що відображають зміну культурних, релігійних та мистецьких традицій на цьому терені. Означена характеристика базується на вивченні певних архітектурних, художніх і релігійних аспектів храмових інтер'єрів Поділля.

З достатньо відомих фактів раннього періоду, на Поділлі утвердилися архітектурні форми, пов'язані з візантійським впливом. Храмів споруди на загал, включно римокатолицькі, набувати достатньо виразних хрестово-купольних форм храмів. З поч. XIV століття в Україні починає розвиватися система двоєдиної іконографії, поєднання релігійних образів з елементами етнографії.

Вплив європейського стилю бароко проявився у пишному декорі, різьбленні і позолоті. Іконостаси стають масштабним елементом інтер'єру (Сатанівський Свято-Троїцький монастир) (рис. 1.16). Характерною рисою інтер'єрів стає декоративний розпис, іконостас стає вагомою частиною храмового інтер'єру, набуваючи значних декоративних форм.



Рисунок 1.16. Троїцький оборонний монастир, м. Сатанів. Зазнав перебудов у 1744 році.

У добу кін. XVIII - поч. XX ст. відбувається поєднання класичних канонів східнохристиянського мистецтва з класицизмом, на початку XX ст. виникають на новому рівні ознаки національного стилю. Інтер'єри храмів втілюють канонічні традиції у поєднанні з новими елементами

дизайну, формами освітлення, відкритих інженерних конструкцій і новітнього умеблювання.

Інтер'єри церков на Поділлі отримали нові форми вираження в період відновлення незалежності та східнохристиянських традицій у поєднанні з елементами модерну та класичними канонами, відображаючи одночасно вплив візантійської та західноєвропейської культури і особливості місцевих народних традицій. Сьогодні до числа найбільш відомих храмів XVII, XVIII, XIX, XX ст. віднесено храми-пам'ятки на території трьох областей: Тернопільської, Хмельницької, Вінницької.

Основні типи східнохристиянської архітектури Поділля вписуються у традиційну тридільну основу, з відповідним внутрішнім доволі аскетичним плануванням в цілому співрозмірних апсид храму, з хрестовокупольною конструкцією центральної нави, з куполом, або без бані.

Центральна частина вміщує у собі найбільший об'єм, квадратний в плані, або об'єму під шатровою покрівлею, близького в плані до квадрату, як у випадку доволі поширеної конструкції Петропавлівської (вул. Татарська) церкви, з декількома перехідними до центрального, об'ємами, з обов'язковим вівтарним простором, через 1-3 сходиноквою солеєю, бічними, через підвищення у сходинок бічними апсидами (рис. 1.17, 1.18).

Дерев'яна архітектура означена характерною гранчастістю, певним обмеженням внутрішнього простору з причин, як правило, матеріального характеру, народностильовими конструкціями. Одно-, дво-, тридільні баштові об'єми влаштовано з поєднанням через переходи.

Найчастіше спостерігається домінування вертикального вектору розвитку композиції, ярусність, вертикальність як особливість дерев'яного церковного будівництва, яка може сягати навіть п'яти ярусів, з певним конструктивним потоншенням догори. Конструктивно це досягається нескладними засобам, хоча демонструє виразну монументальність.

Розділ I. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

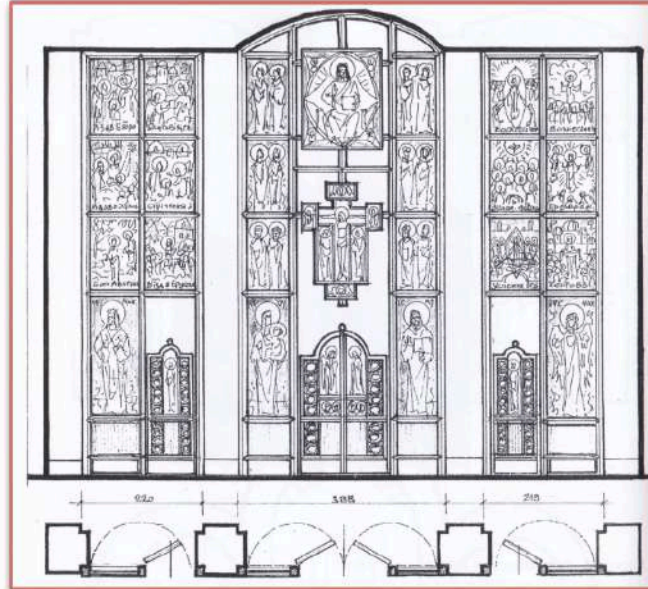
1.3. Роль іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах церков українського Поділля

Богословська складова східнохристиянської церкви. Декларація божественної природи зображень Спасителя

Символічна складова колористики у відповідності до традиційної символіки елементів, що передають однозначне розуміння та тлумачення піктограм

Композиційна складова. Порядок розташування ікон іконостасі

Образ Райського Саду, або небесного Єрусалиму



Членування колон, пілястр між іконами

Композиційна складова. Рівність та середовище

Рисунок 1.17. Формування композиції іконостасу в інтер'єрі храму.

Стилістика іконографій, відображення постулатів східно-християнської церкви іконографічна програма розміщення ікон у богословській програмі

Дослідження

Узгодження стилістики храму. Інтеграція іконостасу у простір храму

Синтез іконографій Архітектурна гармонія з елементами сучасного дизайну Врахування архітектурних особливостей храму



Інтер'єр собору василіан грекокатоликів м. Вінниця

Рисунок 1.18. Дослідження формування композицій іконописів в інтер'єрі храму.

Розвиток сакральних інтер'єрів східнохристиянської традиції на Поділлі сягає глибокого коріння історії регіону, з XIV ст. до XXI ст. Сакральний простір на Поділлі відзначався впливами релігійних, культурних і політичних процесів, подолавши власний шлях і створивши унікальний синтез традиційних елементів і місцевих варіантів східнохристиянського мистецтва.

Цей процес супроводжується відновленням та реставрацією у сучасному оформленні з поєднанням традиційних елементів з сучасною еkleктикою, з особливостями регіону, у поєднанні з візантійськими традиціями та місцевими мистецькими особливостями.

Порівняно з європейськими тенденціями, стиль бароко утверджується на Гетьманщині як європейська архітектурно-стилістична практика, в Україні вона набуває національних ознак шляхом інтерпретації та вираження характерних українських декоративних традицій. Більшість православних храмів Поділля має оборонний характер з цілком аскетичними формами, майже позбавленими декору фасадами та інтер'єрами.

Іконопис у храмах Поділля відображає традиційні риси та особливості українського православного мистецтва, проте має спільні риси із загальними тенденціями іконопису по всій території України, а також історичної Польщі, Словачії, Чехії.

Деякі стилістичні риси ікон храмів Поділля, порівняно з іншими регіонами близького зарубіжжя та Подільської України, значною мірою включають в себе іконописні традиції храмової іконографічної практики, що мали вплив на традиції київської іконописної школи Києво-Печерської Лаври. Особливо це проявилось у великих містах та населених пунктах України, де вплив і авторитет східного християнства був доволі значимий через авторитет самих апологетів і носіїв християнства.

В силу культурного запозичення традицій, окремі ікони, які представлені на Поділлі, мають ознаки аналогій з іконографічними елементами галицького мистецтва, особливо у сусідніх місцинах регіону, які вели торговий і культурний обмін з Галичиною.

На околицях Поділля у іконописі помітні певні ознаки, спільні з подібним мистецтвом Полтавщини та Черкащини, що пов'язано з їхнім культурним взаємовпливом. Іконопис Західного Поділля може бути спорідненим з традиціями львівської школи, особливо у прикордонних районах, де взаємодія з Галичиною та Львівщиною була більш тісною. Деталі оздоблення та декорування інтер'єрів церков мали доносити до вірних тогочасні ідеї про вчення церкви через реалістичні, всім зрозумілі форми. Іконописці були зорієнтовані на тогочасні тенденції у мистецтві і намагалися творити у дусі світлотіньового моделювання та спираючись на засади античної гармонії [77, с. 172] .

Під час панування на Поділлі царської імперії з жорстким монотеїстичним централізованим синодальним типом управління, з відповідними уявленнями про імперську православну архітектуру у адміністративному підході і до храмового оздоблення це виразилося у позбавленні можливості реалізації саме творчого потенціалу авторів, оскільки церковне будівництво знаходилося під тотальним адміністративним контролем.

Синодальне управління практикує перепланування католицьких об'єктів на російський православний лад. Усі згадувані питання ремонту, демонтажу реконструкції вирішувалися Кам'янецьким єпархіальним управлінням. Сьогодні відомо про втрачені в цей період Різдвяну, Спаську, Михайлівську, Богородичну, Онуфріївську і Микільську церкви.

Предметний аналіз теорії іконографії та виконавчої практики проявляється через широку галерею іконописних зображень, що відображає тривалий процес удосконалення іконографій святих. Іконописні

форми відображають потреби візуалізації старозавітних та Євангельських постулатів.

Зважаючи на періоди нетерпимості до іконографічних зображень, що періодично наступали, латентна конвенціональна нетерпимість іудейської традиції до зображень виникла із заборон «створення кумирів» і «золотого тільця». Згадана заборона відповідним чином позначилася як на християнізованій частині суспільства, як і на іконах, що перебували в приватній власності, потроху почали з'являтися у місцях громадської присутності, місцевих храмах.

Певними особливостями регіонального іконопису Поділля можна означити серед іншого такі характерні ознаки: превалювання квіткового орнаменту, численне декорування, домінування декоративних форм, співвідношення палітри червоного, темно-зелених кольорів, скругленість об'ємів, обмеженість перспективи, моделювання неглибоких об'ємів, помітний, серед іншого, вплив почаївської школи іконопису.

Як і в більшості інтер'єрів храмових споруд України XIX століття, іконостаси храмів Поділля цього періоду відображають традиційний вигляд переобтяженої декоративними деталями іконостасної перегородки.

Окремим аспектом представленого дослідження є стан сучасного дизайну українських сакральних об'єктів. Сучасні сакральні внутрішні об'єми в Україні вкрай фрагментарно можна називати модерними, власне з причини поодинокого застосування відкритих конструктивних форм, оголених фактур та оголених конструкцій.

Це культурне явище можна пояснити вкрай консервативним розрізненням впливом традиційних обрядових релігійних форм, котрі часто нав'язуються консервативними кліриками на противагу досить жвавому використанню сучасних методів проектування інтер'єрів храмів українських анклавів сусідніх держав, наприклад, у українців Ольштина, Білого Бору, Бранєва, та ін.

З часу «Весни народів», яка пожвавила національні прагнення на українських теренах, церковне будівництво в Україні постає як закономірний етап розвитку традицій попередніх періодів, під впливом яких витворюються національні ознаки як окремих видів та жанрів, так і загалом образно-символічної системи церковного декоративного мистецтва [18, с. 5].

Сучасний іконопис, останніх тридцять років новішої історії становлення храмового інтер'єрного мистецтва, за словами Д. Степовика, характеризувався вміннями та навичками майстрів іконопису, які являються спадкоємцями традиційного малярства. Він базувався на основі раціонального підходу до вирішення задач світо пояснення, який зберіг прадавній український народ од фанатизму, найперше у стосунку до нав'язувань іконографії, зберігаючи традиційні методи володіння техніками та символікою, здатність застосовувати їх у сучасному контексті (рис. 1.19, 1.20).

Колорит, методи індивідуальної майстерності у сучасному іконописі можуть здійснюватись на основі власних підходів в інтерпретації образів, відображаючи сучасне трактування згідно постулатів, приписів, рекомендацій церкви. Хоча також необхідно зазначити, що колорит та колористика зазнають набагато менших змін, ніж художньо-образна постава та атрибутивна складова фігуративних композицій ікон.

Розділ I. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

1.3. Роль іконостасів та настінних розписів в інтер'єрах церков українського Поділля



Рисунок 1.19. Основи формування композиції іконостасу та іконописів в інтер'єрі храму.

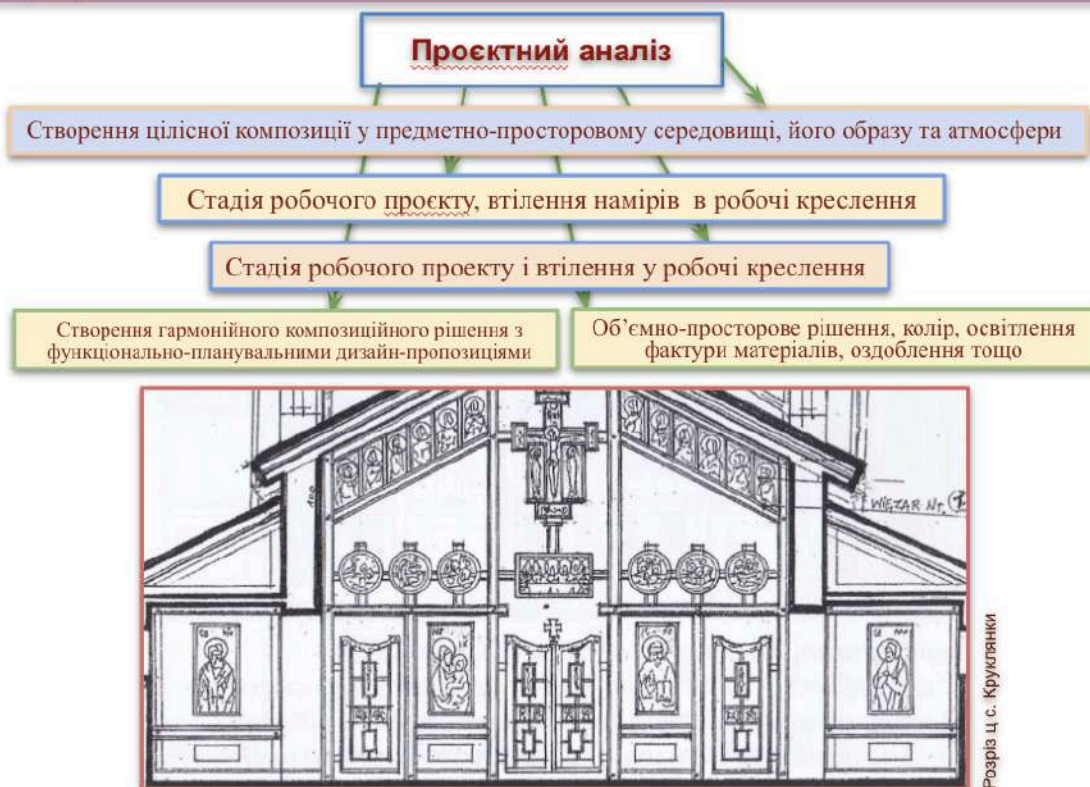


Рисунок 1.20. Аналіз етапів формування композиції іконостасу та іконописів в інтер'єрі храму.

Сучасна іконографія комбінується у сакральному середовищі для потреб оздоблення церковних та капличних інтер'єрів, додаючи їм нової автентичності та духовного піднесення.

Подільський іконопис являє собою органічну частину іконографічної спадщини України, який поєднує традиційні елементи з сучасними техніками та новітніми засобами увиразнення.

Іконостаси та настінні поліхромії залишаються центральними елементами інтер'єрів церков українського Поділля. Подільські іконостасні і поліхромні традиції тісно пов'язана з релігійними переконаннями, що великою мірою розвивалися з всотуванням естетичних тенденцій, характерних для сусідніх греко-католицьких та латинських конфесій.

У сакральному мистецтві тематичне значення мають ідеї протистояння, війни добра і зла, сюжети Старого та Нового Тестаменту, місця людини у цьому протистоянні, тощо. Тематичне значення пов'язане з поняттями жертвності, зради, свободи, і боротьби з послідовниками язичників і єретиків. Воно відображає головну концепцію або мораль, яку автор хоче донести до вірянина.

Значення настінних розписів Поділля зосереджує на собі важливу літургічну функцію інтер'єру та форми культурно-релігійного аспекту. Поліхромія з сюжетами дохристиянської та християнської історії, сакральні елементи сприяють духовному вдосконаленню вірян.

Тематичне значення дозволяє вірянам через візуальний образ зрозуміти духовні істини та покликання до молитовного значення. У сакральному мистецтві тематичне значення мають ідеї протистояння, війни добра і зла, сюжети Старого та Нового Тестаменту, місця людини у цьому протистоянні, тощо. Тематичне значення пов'язане з поняттями жертвності, зради, свободи чи боротьби з послідовниками язичників і єретиків. Воно відображає головну концепцію або мораль, яку автор хоче донести до вірянина.

В українських східнохристиянських храмах розписи часто відображають канонічні східнохристиянські сюжети через призму місцевих культурних традицій, що включають в себе етнографічні мотиви, етнографічні елементи народного мистецтва, що дозволяє апологетам відчувати себе ближче до святинь через атрибутику власного краю.

Загальна структура храмового інтер'єру типової української подільської церкви наслідує європейські тенденції, що в власний спосіб відображені у місцевій східнохристиянській традиції.

Поліхромія подільських церков створює особливу ауру натхнення та містики. Іконостаси на тлі настінних композицій відіграють домінуючу роль у внутрішньому оформленні церков українського Поділля, відображаючи духовні, культурні та мистецькі особливості цього регіону.

Естетичну роль іконостасу важко переоцінити, оскільки саме він творить його композиційну основу, зміст інтер'єру східнохристиянського українського храму. Як різьблена декорована дерев'яна конструкція іконостас концентрує на собі увесь внутрішній простір церкви і вміщує іконографії та декоративне наповнення.

Іконостас формується з ярусів, починаючи з намісного, формує умовну спіраль, яка починаючись від вхідного portalу, включно через послідовність іконографічних композицій храму, через бічні та центральний вівтарний, нефи, через паруси купола, завершується домінуючою у підкупольній композиції.

Зведений результат проведеного аналізу сакрального інтер'єру містить складові іконостасу у пропорціях храмового простору, аналіз напрямків руху світла, штучного освітлення, вибір композиційної концепції під цільову аудиторію.

Складові просторової моделі сакрального інтер'єру передбачають стилістичну основу іконостасу, кольорову палітру, декоративне наповнення. Композиційний контекст включає іконографію та розміщення, відповідність іконописній традиції, візуальну виразність, композиційну глибину. Іконостас у контексті гармонійного цілого повинен відповідати стилістиці, візуальному ритму складових храму, концептуальному баченню, релігійній традиції. Релігійний контекст зобов'язаний бути узгодженим з релігійною символікою і релігійними практиками, що включає етику, ступінь свободи, вибір класичної теологічної основи, творчу інтерпретацію традиційних підходів (рис. 1.21, 1.22).



Рис. 1.21. Церква св. Параскевії, м. Могилів-Подільський.



Рис. 1.22. Покровська церква, с. Карашин, 1778 р.

Врахування питань техніки виконання малярства залежить від виконавчої манери, що передбачає авторська композиція у реалістичній стилістиці, із зображенням класичних об'ємних форм, або декоративістській з передачею символічних деталей окремої композиції і сюжету: олійна чи темпера, техніки, методи золочення тла з різьбленим чи фактурним тлом іконописних зображень; врахування матеріалу з якого створені ікони та іконостасні перегородки дерево за конструктивним і декоративним призначенням, полотно, матеріал для поліменту, левкасу,

золочення, забезпечення захисного шару як кольорового, так і позолоти чи посріблення, або бронзування, або іншого покриття «під метал».

До технічної частини варто віднести форму, матеріал несучих конструкцій, спосіб монтажу міжелементного кріплення, глибину різьблення, варіативність прорізної чи сплющеної різьби, самонесучість і виразність декоративних елементів, передбачення палітри засобів для покриття технічної частини: бейци, кольорові та безколірні лаки з різним ступенем прозорості, різною ступінню яскравості, проникності, за хімічним складом, кількістю додаткових компонентів та коефіцієнтом відблиску, температурні режими нанесення та експлуатації. Лаки, шеллаки застосовують для покриття живописних поверхонь, золоченого та посрібленого тла. Варіанти освітлення наступні відповідно до їх функції: стаціонарне, додаткове, камерне, літургійне, св'яткове урочисте, жалобне, режиму молитовного читання часів, латентного горіння декоративних лампад.

Практичний контекст впровадження передбачає врахування усіх складових: формату, масштабу, глибини, конфігурації, пластики, стилю, фактури, форми з яких конструються елементи композиції, елементи монтажно-конструктивної частини, механічні та динамічні компоненти.

Матеріально-технологічні рішення передбачають розробку документації, розрахунки креслень, перелік матеріалів, експлікацію, деталі впровадження, технологічні застосунки, матеріальні та інструментальні засоби.

Значною мірою усталене церковне мистецтво призвичаювалось, підпорядковуючись під звичайну літургійні потреби, всіляко культивуючи мистецькі знахідки, розробку прийомів під естетичні парафіяльні потреби із застосуванням ужиткового набору доступних матеріалів, серед яких камінь для художньої обробки, дерево, полотно для гаптування, тканина та вишивки у формах української етнічної орнаментики.

Невелике число сучасних храмових сакральних інтер'єрів зможе задекларувати справжнє перевтілення кращих зразків вдалої архаїчної стилістики, дизайнерських знахідок, якісного взаємопоєднання внутрішнього архітектурного середовища і сучасної інтерпретації.

Сьогодні технології дозволяють використання нових різноманітних матеріалів та великого арсеналу технічних можливостей й конструкцій для створення інтер'єрів сучасних храмів. Серед дизайнерів сакрального інтер'єрного простору можна відзначити Б. Боберського, який з середини 60-х років XX століття працював в сфері відбудови, повернення сакральних пам'яток до ладу, реставрації храмів Львова, Кам'янця, Вінниці, Тернополя, Варшави. Боберський працював часто на власний кошт, його проєкти в Україні можуть служити естетичними взірцями досьогодні. [39, с. 394-411]

У місті Кам'янець Б. Боберський виконав щонайменше чотири проєкти реставрації та відновлення об'єктів (за посильної участі автора дисертаційного дослідження), серед яких проєкт пам'ятки XVI ст. церкви свв. апп. Петра і Павла, яка багато років використовувалася як склад готової тютюнової продукції.

Петропавлівська кам'яна церква на вулиці Татарській Кам'янця двоапсидної конструкції, вона є типовою для більшості подільських кам'яних храмів, з невеликою навою і вівтарем і є однією з небагатьох давніх кам'яних пам'яток Кам'янця-Подільського. Вона триконхова за планом, укріплена у центральній частині контрфорсами. Церква має завершення шатрового типу, витягнута на захід, ґрунтовні, товсті (до 1м) стіни, нечисленні вікна та скупий декор з ознаками шатрово-склепінчастого типу архітектури храму. Церква у часи до Третього розбору Речі Посполитої побувала й греко-католицькою.

З кінця XVIII ст. прослідковувалася певна громадянська активність церковної громади, що протистояла і римо-католицькій і російській

адміністрації. Траплялися випадки нищення вишиванок, гаптованих тканин з натяком на українську атрибутику, хоругви та іконопис.

Пізніше до храму було добудовано дзвіницю у стилі ампір, з колонами та капітелями доричного декору, триярусної конструкції. Оригінальною відмінністю, щодо нетипового планування дзвіниці, є гвинтові кам'яні сходи з південного боку на третій ярус всередині стіни, з лівим заходом наверх, що свідчить також про необхідні мілітарні заходи у технологіях спорудження захисних конструкцій пізнього середньовіччя. Дослідження південної, надзвичайно товстої, стіни притвору виявило залишки конструкції додаткового замурованого ходу на хори (рис. 1.23). Автором Є. Пламеницькою в 1970 р. виявлено фрагменти автентичних фресок XVI ст. До моменту консервації 2002 р. існувала можливість наочно детально оглянути залишки згаданих поліхромій.

Окрім основного чотирярусного вівтаря, в церкві існувало ще два бічні кіоти: св. Миколая та св. Варвари. На церкві не було власного купола, лише конструкція двоскладного даху. Дзвіниця була розташована на воротах.

У 1993 році у церкві заплановано комплекс заходів облаштування вівтарної частини за проєктом разом з варшавським архітектором, п. Б. Боберським. Спроєктовано та вдалося встановити лише двоярусний іконостас, двома дияконськими, Райськими дверима, автора дисертаційного дослідження. До переліку завдань, які ставив перед собою Б.Боберський (у співавторстві з автором дисертаційного дослідження), входило сучасне відновлення та оздоблення давньої пам'ятки. Проєкт є прикладом адаптації будівлі костелу ордену тринітаріїв під сучасні потреби ордену редemptористів, колишніх власників та adeptів римо-католицької конгрегації.

Храм знаходиться у м. Кам'янці-Подільському.

Проект передбачав стилістичні зміни, котрі полягають у доповненні атрибутивного ряду, відповідної ритуальної спрямованості та самих іконографічних зображень, зокрема, наявності іконостасної стіни.

Наявність іконостасу зміщує візуальний акцент простору ближче до глядача. При цьому центральна частина колишнього вівтаря, залишаючись в глибині інтер'єру, виступає важливим елементом композиції, з декоративним оздобленням у вигляді іконописного зображення св. Йосафата (Кунцевича) у розкішному рококайлевому обрамленні. Іконостас виконаний у два яруси. Проект адаптації Б. Боберського включав відновлення і новій іпостасі східнохристиянської атрибутики у іконографічних зображеннях. (рис. 1.24) Формування усього сакрального



Рис. 1.23. Південні двері церкви святих апостолів Петра і Павла, м. Кам'янець-Подільський



Рис. 1.24. Іконостас церкви святого Йосафата м. Кам'янця-Подільського. Автори: Боберський Б., Штогрин А.

простору включало додаткове кольорування, золочення, виконання поліхромних розписів в розкішних плафонах.

Спорудження храмів на периферії, у найпростіших формах облаштовувалося як одноверхі церкви, котрі за планом не відрізнялися від триверхих. Вони різнилися тільки відсутністю крайніх верхів у перших, на місці яких зводився двоскатний дах; останній виступав іноді з вузької

сторони будівлі трикутним фронтоном, а іноді представляв собою заокруглення.

Переважно одноверхими були маленькі та бідні церкви, які зводили, коли місцева парафія була не в змозі профінансувати побудову триверхого храму. Прикладом слугує дубова, з одним верхом церква Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці в с. Кугаївці Кам'янецького повіту, або храм у с. Носківці Вінницького повіту [98, с. 89].

Дослідженням виявлено, що в архітектурному та дизайнерському проєктуванні сучасної української церкви використовуються новітні можливості стилістичного і технічного оздоблення й обладнання, що спираються на весь попередній досвід та враховують потреби, уподобання та спосіб життя вірян у сучасному соціумі. Це проявляється у застосуванні більш функціональних та ергономічних засобів для забезпечення комфортного тривалого перебування у різних сезонних умовах.

Таким чином, роль іконостасів та настінних розписів (поліхромії) в церквах українського Поділля у XIX-поч. XX ст. є не лише релігійною, але й культурною віхою, що сприяє формуванню своєрідної екуменічної атмосфери храму, підкреслюючи ступінь культурно-релігійних традицій, залишаючись важливими елементами місцевої культурної спадщини.

Висновки за Розділом 1:

1. Досліджено теоретичні засади та загальні ознаки богословської складової створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля у зазначений хронологічний період. Виконано аналіз етапів історичного розвитку, витоків та поворотних моментів української мистецької іконографічної школи. В роботі зазначено поняття іконографій як ірраціональних зображень, надано загальну характеристику догматів VII Вселенського собору про іконографію,

досліджено символіку кольору і форм ідеографій, а також особливості композицій в іконописі, їх історичний контекст.

2. Вивчено та проаналізовано наукові праці з питань дослідження характеру, параметрів та художніх особливостей зодчества східнохристиянських храмів Поділля в працях Г. Логвина, М. Драгана, Сіцинських, батька і сина, С. Оляніної, Я. Тараса, П. Жолтовського, Д. Степовика та ін. В роботах названих науковців продемонстровано актуальність проблематики, ретельну дослідницьку аналітичну роботу, а загалом, виявлено візантійську основу традицій українського іконопису та визначено особливості подільського іконопису. У умовах політичної експансії XIX-XX ст. визначено закономірності впливу західноєвропейського мистецтва на українську архітектурно-дизайнерську та іконографічну культуру.

3. В дисертації виявлено особливості взаємозв'язку інтер'єрного простору та іконостасів в храмах Українського Поділля, починаючи з кінця XVIII до поч. XX ст. Означено співвідношення матеріальних та образних параметрів іконостасу загальному простору інтер'єру храму, його архітектурно-планувальним особливостям з метою встановлення композиційного узгодження елементів єдиного храмового інтер'єрного ансамблю.

Дослідженням встановлено ярусну структурну основу іконостасу через співвідношення з тектонікою інтер'єру храму, з урахуванням природного освітлення, кольорових та фактурних співвідношень з метою досягнення мистецької довершеності та естетичної зрілості. В такому випадку створення іконостасів та настінних розписів в просторі храму виступає культурною силою, спроможною змінювати середовище.

В роботі виявлено загальні принципи канонічності іконографій з образами Христа та Богородиці, що використовуються при створенні

іконостасу, враховуючи архітектонічний контекст простору храму та особливості місцевої подільської символіки.

4. Досліджено та проведено аналіз практичних засад, що передбачають техніки виконання іконопису в інтер'єрі, що підкреслюється через характер, геометрію та пластику об'ємного різьблення, використання орнаментальних і рослинних мотивів, золочення. Таким чином встановлено композиційну основу, параметри та пропорції іконостасу в храмі Поділля, а також синтез барокових традицій та регіональних українських мотивів (рис. 1.25, 1.26).

Розділ I. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

Висновки до розділу I

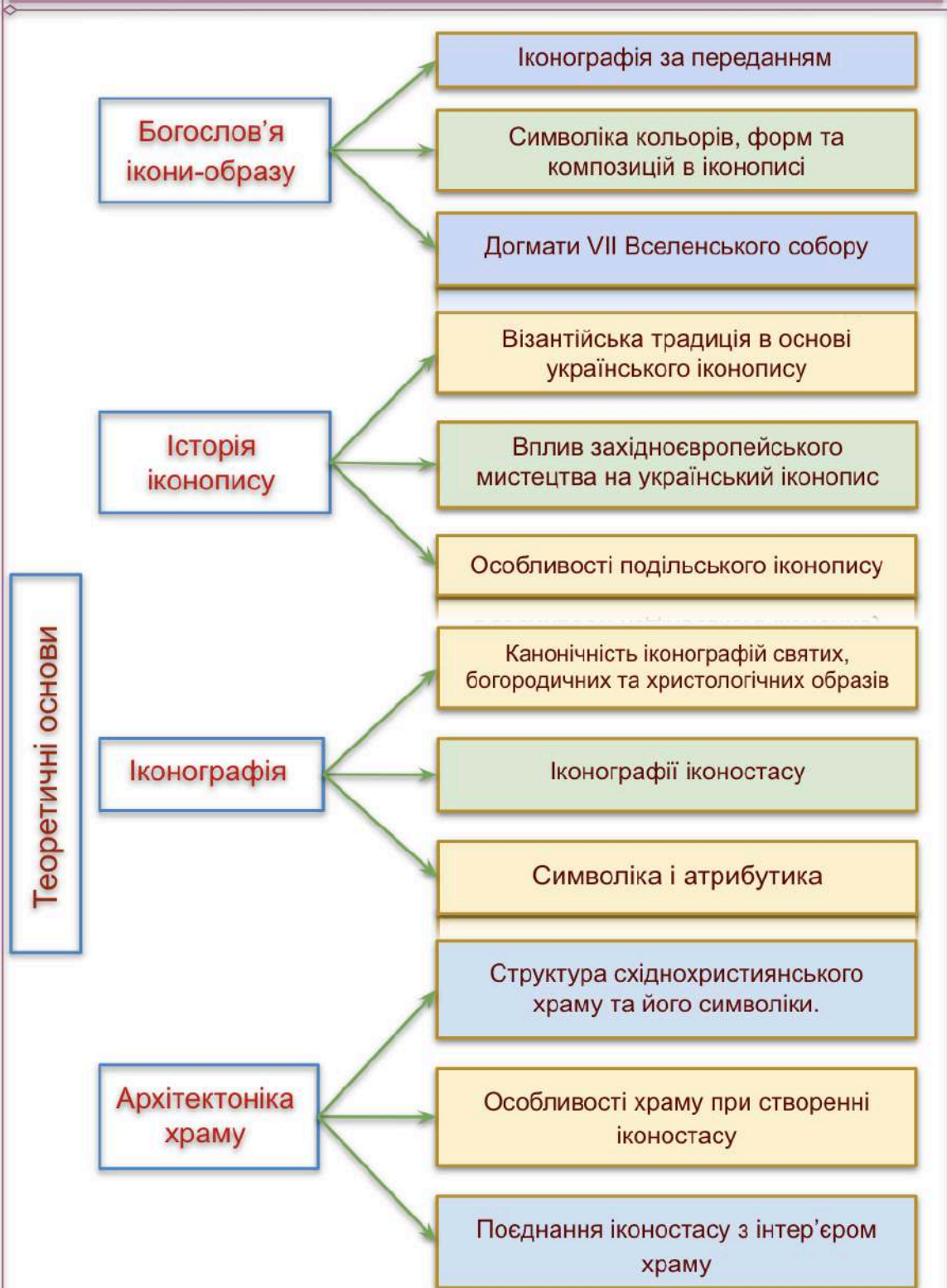


Рисунок 1.25. Теоретичні основи генези іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

Розділ I. Теоретичне й практичне підґрунтя створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

Висновки до розділу I

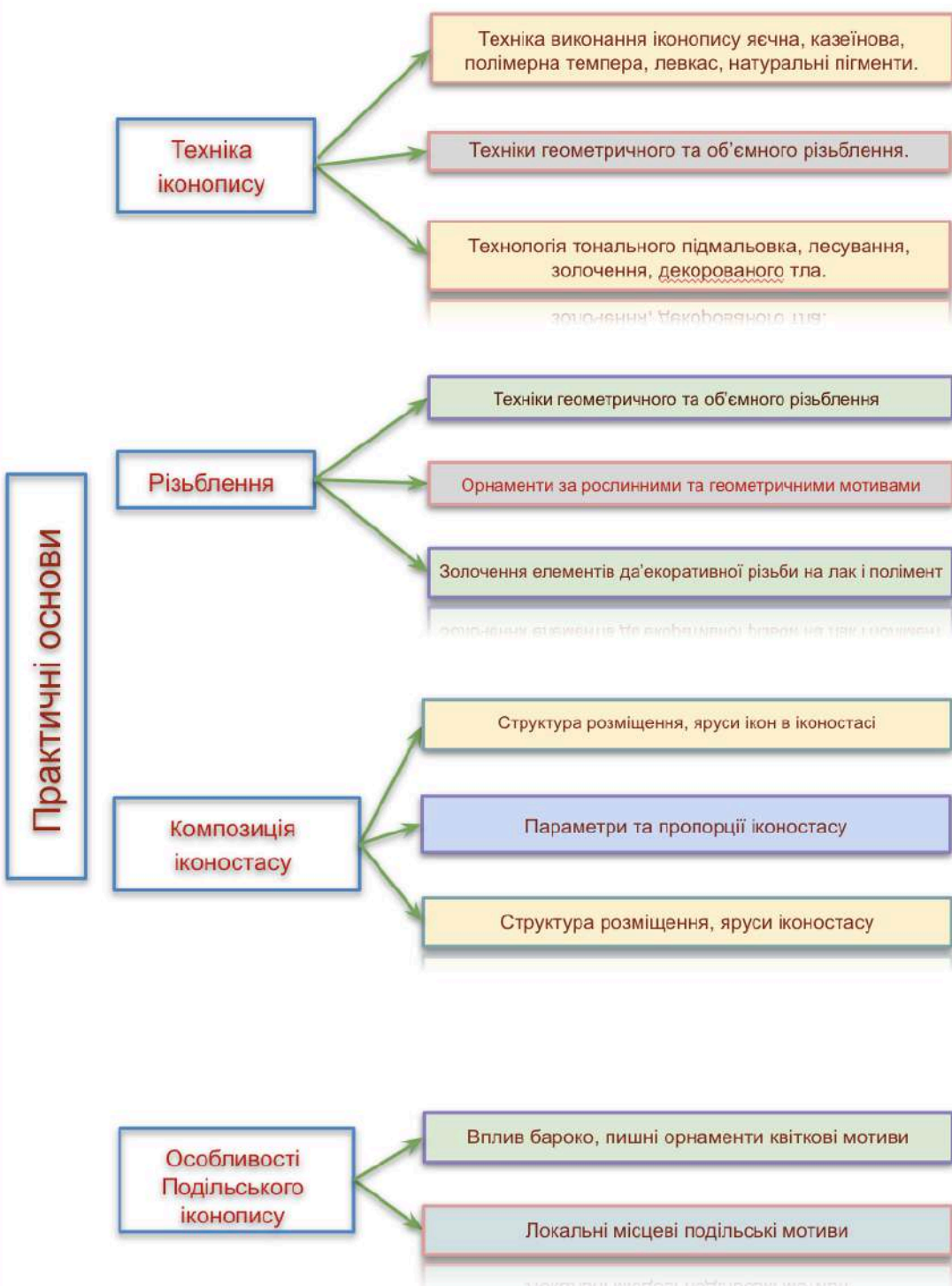


Рисунок 1.26. Практичні основи генези іконостасів та іконописів в інтер'єрах церков на території українського Поділля

РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ

2.1. Наукові методи дослідження

Основою для представленої дослідження стали такі загальнонаукові методи дослідження як:

- метод історичного аналізу,
- метод мистецтвознавчого аналізу,
- метод порівняльного аналізу,
- метод аналізу і синтезу,
- метод композиційного, типологічного аналізу,
- графічний, графо-аналітичний методи,
- методи побудови просторових моделей.

Дослідження іконостасів та поліхромії подільських східнохристиянських храмів зумовлює комплексний підхід та передбачає методи художнього та історичних аспектів вивчення метрик, записів про будівництво і реставрацію; порівняння елементів іконографії та стилістики храмів Поділля, дозволяє розуміти етапи розвитку та вплив інших культурних традицій; передбачає аналіз архітектурних особливостей храмів та взаємозв'язку іконостасів з архітектурою, поліхроміями інтер'єру; дослідження композиції іконостасів з акцентом на іконографію, стилістику іконографій; безпосередній фізичний аналіз.

Також проведено культурно-етнографічні дослідження обрядів та ритуалів, вивчення способів використання іконостасів під час богослужінь, визначення взаємозв'язку у інших регіонах; порівняльну специфіку іконографічних особливостей іконостасів подільських храмів з аналогічними пам'ятками на теренах сусідніх східнохристиянських регіонів, хронологію періодів створення іконостасів та поліхромії, їх вплив

на декоративно-образотворче мистецтво Поділля, визначення особливостей практик майстрів Поділля, порівняльну характеристику з іншими регіональними школами; ідентифікацію реставраційних заходів та опрацювання ідентифікаційних документів.

Дослідження синтезу мистецтв у предметно-просторовому середовищі храму продиктовано комплексним методологічним підходом та застосування певних теоретичних основ.

Окремі підходи, та методи включають в собі ретельне та детальне дослідження іконостасів та поліхромії подільських храмів, що проводяться за допомогою історико-художнього підходу.

До загального системного аналізу варто згадати й семіотичний аналіз пам'яток історії та зосереджується на аналізі символічного підходу, а також, дослідження алегорій, що використовуються на іконостасах та поліхроміях, та їхню естетичну та сакральну значущість. В окремих випадках, доволі правдоподібно вдається ідентифікувати авторів прототипи оригіналів.

Загальний комплексний методологічний підхід дозволяє порівнювати взаємозв'язок мистецтва іконопису та архітектурного середовища храмів, розкриваючи їхню символіку та духовне значення в контексті культурної спадщини Поділля.

Основу методологічних підходів складають серед іншого, історичний аналіз як опис та хронологію, вивчення історичної генези іконопису, дослідження у становленні архітектурних стилів Поділля, визначення періодів та характерних оздоблювальних принципів, дослідження еволюції, аналіз змін у архітектурно-мистецьких, їх вплив на храмове оздоблення (рис. 2.1, 2.2).

Підсумкові результати наведено у вигляді структурованих чинників у дослідженні ієрархії методів та підходів дослідження, а також архівних

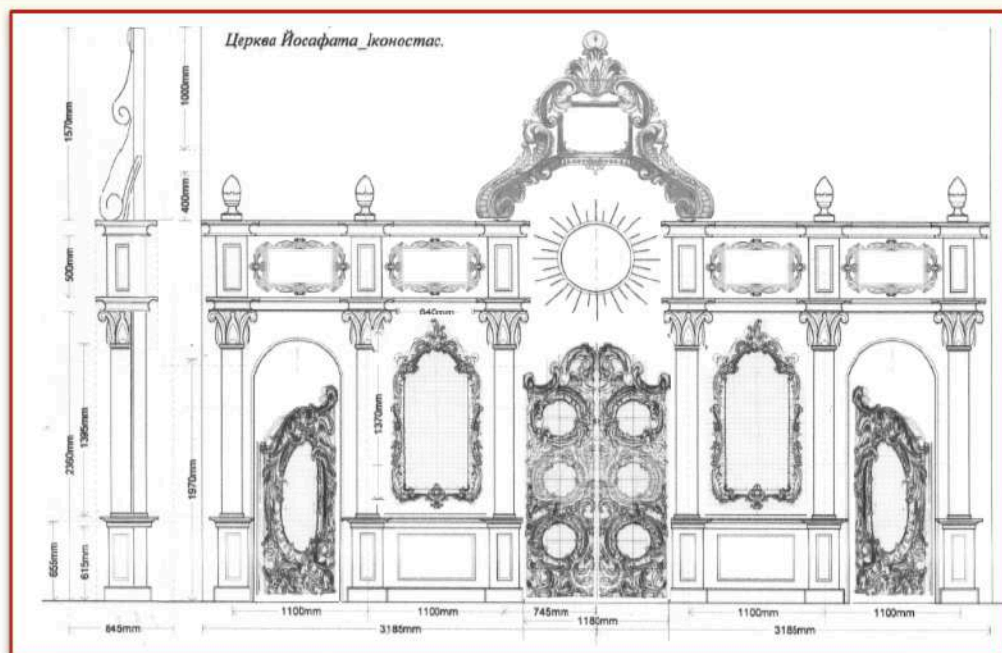
Розділ II. Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

2.1. Наукові методи дослідження



Рисунок 2.1. Методи дослідження іконостасу в просторі храму.

Іконостас з відображенням структури ярусів, царських врат, ікон



Кам'янець-Подільський. ц. ордену редемптористів. Іконостас.

Рисунок 2.2. Методологія дослідження структури іконостасу.

матеріалів, літературних джерел, застосування композиційних методів викладено на вищезазначених рисунках.

В переліку принципів художньої організації лежить аналіз архітектурних форм, деталей, іконографії, інтер'єрних форм, кожний з яких має на меті наближення сакрального простору храму до комплексного цілісного предметно-просторового розуміння місця суб'єкта в архітектурному середовищі.

Для цього необхідне розуміння соціально-історичних, культурологічних і методологічних підходів для відповідного аналізу предметно-просторового середовища.

Наступним кроком дослідження ролі та естетичного впливу таких складових, як простір іконостасу, поліхромія на релігійні обряди, залишається вивчення впливу на ритуал і конфесійні обряди у храмах Поділля.

Методи дослідження іконостасів та поліхромії включає попередній візуальний аналіз, детальне вивчення стилістики та контексту об'єкту дослідження, зображення, композиції, кольору, форми та контекстуальної складової елементів іконостасу та поліхромій, оцінка стану збереження та виявлення потреб для еventуальної реставрації та консервації.

На поставлені питання організації храмового середовища, влаштування іконостасів та поліхромії східнохристиянських храмів може дати відповідь підсумкова аналіз-схема, що включає культурно-історичний аспект, питання полікультурності іконографій іконостасів і поліхромії Поділля, врахування аспектів перебування під впливом польської, литовської, російської, австрійської, румунської культур, соціальні культурні аспекти життя релігійної громади та культурно-мистецьких пріоритети Поділля, впливи народних традицій, певні сучасні тенденції, обставини автентичності, певний символізм та метафори східнохристиянської іконографії, врахування цілісності ансамблю та

особливостей влаштування іконостасу разом з поліхромією, стилістичне узгодження поліхромії з різьбленнями та архітектурними елементами іконостасу, єдиність колористичного ансамблю поліхромії і настінних розписів з іконостасом.

Враховується сукупність релігійних аспектів у відповідності іконографій та церковних канонів, вплив сусідніх релігійних груп, співіснування з іншими християнськими традиціями.

Окремим аспектом методики є художньо-архітектурна роль іконостасу, призначення іконостасу як зонального відділення вівтарної частини від основної частини храму, іконостасу як аспекту функціонально-композиційного наповнення храму у створенні атмосфери духовного піднесення і екуменізму, проблематика збереження стилістичної єдності, поєднання впливу іконографічних традицій (західноєвропейської і місцевих традицій).

Сьогодні важливим аспектом формування методики є сучасні виклики і проблематика національної канонічної іконографії, збереження, проблематика втрат автентичності, авторства, атрибуції зразків під час реновацій, доступність, збереження та популяризація іконостасів та поліхромій східнохристиянських храмів Поділля (рис. 2.3, 2.4).

Дослідження вихідних документів (бібліографічне, архівне дослідження, вивчення власних церковних матеріалів), які стосуються замовлення, встановлення, або реконструкції та реставрації іконостасів та поліхромії надає дослідникам цінну аналітичну та соціально-громадську інформацію.

За потребою, проводять археологічні дослідження, розкопки об'єктів для огляду конструкцій храмів як, наприклад, було з відновленням Троїцької церкви Кам'янця за описами вчених на місцях, де знаходилися

Розділ II. Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

2.1. Наукові методи дослідження



Рисунок 2.3. Методологія дослідження настінних розписів

Композиційна і канонічна основа настінних розписів



Іванківці (Сатанівські) ц. Вознесіння. Арки. Центральний купол

Рисунок 2.4. Приклад дослідження композиційного рішення настінних розписів

храмові споруди для вивчення старовинних іконостасів та поліхромії, для детального вивчення [72, с. 228-229].

Підсумкові результати структурованих чинників у дослідженні ієрархії методів та підходів дослідження, а також локальних: архівних матеріалів, літературних джерел, застосування композиційних методів викладено у на вищезазначених рисунках та відображено у наступному параграфі роботи.

2.2. Соціальні, регіональні та культурологічні чинники композиційної організації оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII — XXI ст.

Чинною складовою для досягнення мети у композиційному вирішенні інтер'єрного середовища, психологічного комфорту, адаптації на літургійних служіннях є поєднання декоративної та образотворчої частин інтер'єру, гармонійної атмосфери. Комунікація між окремими частинами внутрішнього середовища будівлі храму відбувається через функціональні сполучення, просторову організацію вівтарної частини, нави, місця для вірян, притвору та бічних каплиць для кліру, психологічного комфорту у молитовному роздумі усіх парафіян, організацію візуального зв'язку між просторовими елементами інтер'єру через переходи та арки, взаємодію іконографії, спільність символіки.

Мистецтво створення іконостасів та іконописів в інтер'єрах храмів Поділля сформувалося під впливом ряду численних соціальних, культурологічних та регіональних чинників. Вся система чинників, що впливає на формування предметно-просторового середовища розподіляється на дві основні групи: зовнішні та внутрішні (спеціальні). До групи зовнішніх чинників можна віднести історичний, соціально-економічний, природно-кліматичний, містобудівний,

релігійно-конфесійний. До групи внутрішніх відносяться функціонально-планувальний, композиційний, образний тощо (рис. 2.5).

Серед соціальних чинників впливу на формування предметно-просторового середовища храмових будівель українського Поділля можна назвати тогочасний ступінь духовності та релігійності Подільської східнохристиянської парафії. Основні особливості подібного духовного рівню соціуму формувалися через історичні, соціально-культурні уявлення та матеріальні можливості, які в свою чергу впливали на вибір релігійної тематики іконописів та стилістики архітектури внутрішнього простору церкви та можливостей оздоблення відповідної сакральної святині.

Формування предметного середовища у мистецькому храмовому оздобленні великою мірою лежить на релігійному символізмі як композиційній складовій, що у переліку східнохристиянських релігійних практик використовується для передачі релігійних ідей та певного духовного досвіду. Включає у себе храмову архітектурну складову, іконографію та літургійний обряд, службові предмети, як окремі зображення святих, так і біблійські сюжети. Християнський символізм ґрунтується на багатовіковій спадкоємності давніх літургійних практик, сягаючи часів прадавнього християнства.

Хрест одночасно може символізувати розп'яття Спасителя і вічне життя, тісно пов'язаний з літургійним обрядом сам символ розп'яття, позначений духовним спасінням. Найменша деталь літургії, від шат священнослужителів до антифонного співу, також має власне символічне значення, як і деталі ікон, зображення Спасителя, Богородиці, святих, мають умовне пояснення. Ікона у патріархальній формі є не просто зображенням, ілюстрацією а засобом спілкування з Богом та святими.

Розділ II. Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

2.2. Соціальні, регіональні та культурологічні чинники композиційної організації оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII – XXI ст.



Південночеський р. Тернопільщина. ц. Іоана Богослова. rbrechko.livejournal

**Рисунок 2.5.** Регіональні та культурологічні чинники композиційної організації оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII – XXI ст.

Формування предметно-просторового середовища традиційних храмів Поділля ґрунтується на поєднанні культурно-мистецьких складових для створення гармонійного інтер'єрного простору.

Дизайн інтер'єрів храмів Поділля репрезентує монументальну сакральну архітектуру і багатоярусну дерев'яну храмову структуру. Найбільш доступним будівельним матеріалу на Поділлі було дерево. З місцевих матеріалів також потрібно зазначити й камінь місцевого видобутку. Методи спорудження диктували форму конструкції та можливості моделювання внутрішнього сакрального об'єму.

У цій відповідності іконографія та масштаб диктують об'єми декоративного оздоблення та конфігурацію елементів внутрішніх конструкцій, конструкцію іконостасу, умеблювання. Сягаючи кількох ярусів, іконостаси переважно декоруються глибокою різьбою з відповідною позолотою. Поважною причиною будови дерев'яних храмів була заборона спорудження мурованих.

Поліхромія внутрішнього храмового об'єму виконує сакральну роль, деталізує, унаочнює біблійські та євангельські іконографії текстів. Представлені розписи в східнохристиянських інтер'єрах попередніх століть на Поділлі залишаються нечисленними, і лише кінець ХХ ст. демонструє загальний ентузіазм до вивчення, наслідування та творчої інтерпретації великого насліддя оздоблення східнохристиянських інтер'єрів подільських храмів.

До соціально-історичних чинників впливу на формування предметно-просторового середовища можна також віднести різноманітну соціальну приналежність пастви. Прості селяни, а також купці й шляхта — кожна соціальна верства мала власні естетичні уподобання, які відображалися в архітектурі інтер'єру та декоративному оздобленні храмів. Економічний стан регіону, який впливав на фінансування будівництва, а також авторитетність патронажної духовної особи в особі настоятеля

храму також безумовно впливали на рівень мистецтва оздоблення інтер'єрів подільських церков кінця XVIII- XIX ст.

Серед зовнішніх чинників одними з основних виступають містобудівний та природно-кліматичний, архітектурного проєктування та будівництва храму, розміщення церкви у певному місці населеного пункту, орієнтація за сторонами світу.

Культурна спадщина та традиції від початків Русі й Галицько-Волинського князівства, сформували особливі, що названі візантійськими, традиції іконопису, які у більш пізні роки, опосередковано, відіграли значну роль у формуванні Подільського іконописного стилю.

Соціально-культурний контекст подільського духовного життя історично включив доволі значне число патронів, достойників-жертводавців, серед яких були представники і заможного духовенства, ктиторів, які посилено сприяли замовленню та фінансуванню іконописних творів для церковної громади, впливаючи на рівень мистецької якості та кількість ікон. До цього часу відноситься і прецедент замовлення і виконання приватного портрету як певного роду революції стилю.

Храмова архітектура залежала значною мірою від розташування і віддаленості об'єкта, від воєводських і столичних центрів, політичних кордонів, типу державного управління, історично-релігійних і соціально-побутових традицій, культурно-мистецького професійного середовища, наявності або відсутності конфесійного сусідства, архітектурних та географічних обставин, що передували місцю становлення релігійної громади, естетичним прагненням вірян.

Чинниками впливу на формування інтер'єрів та оздоблення храмових будівель являються і місцеві культурологічні і етнографічні чинники. Кожному з окремих регіонів притаманні культурні, архітектурно-будівельні пріоритети, що безпосередньо відображалось на стилістиці і техніках

оздоблення будівель та їх внутрішніх просторів. Поділля як місце згаданого перехрестя культур зазнало культурно-естетичного впливу в силу суспільно-історичних обставин, що склалися в ті часи, з боку Польщі, Румунії та царської Росії.

Таким чином, іконографічний ряд, вибір сюжетів для зображення персон, достойників, святих та інших духовних авторитетів екзистенційно відображають культурні та релігійні особливості.

Мистецькі традиції художнього різьблення, іконописного малярства, декоративного оздоблення інтер'єрів храмів формувалися під впливом етнографічних чинників та визначалися персональними ремісничими та малярськими засобами та прийомами, що використовувалися у Подільському регіоні.

Іконопис і поліхромія, художнє різьблення в церковному інтер'єрі розвивалися у недостатньо розвинутому професійному середовищі регіону та слабких зв'язків із сусідніми українськими землями, які також мали східнохристиянську релігійну орієнтацію.

Яскравими прикладами мистецького оздоблення інтер'єрних просторів подільських церков кінця XVIII - початку XX століття, окрім згаданої церкви св. Параскевії у м. Могильові-Подільському виступають храми: Покровської церква с. Каташин, Хмельницька обл., Славутський р-н, с. Старий Кривин Воскресенська ц. 1763 р., інтер'єр церковного купола ц. Різдва Пресвятої Богородиці с. Лісовичі Таращанського повіту, у дослідженнях П. Жолтовського «Монументальний живопис на Україні XVII - XVIII ст.» (1988 р.), Г. Павлуцького «Дерев'яні і кам'яні храми» (1905 р.), М. Жарких «Пам'ятки архітектури Дністра та Стрия» (1998 р.).

Дослідження довело, що основним чинником формування іконопису в подільських храмах виступає зібрання християнських постулатів віри та релігійних законів, що сприяло створенню образного ряду святих отців-достойників, мучеників, монашої братії та блаженних. Як було

зазначено в попередньому розділі, найвизначнішою постаттю іконописних сюжетів залишається Христос Спаситель, Пантократор, Іскупитель, серед сонму три-Єдиного Бога, та дві інші іпостасі — Бог-Отець та Бог-Святий Дух.

Наступною за значенням фігурою у церковному малярстві є Матір Спасителя — Богородиця, Діва Марія, Знамення, Одигітрія, далі слідують послідовники Спасителя — 12 святих апостолів. Серед послідовників, апостолів східнохристиянської церкви, апостол Павло означений як найавторитетніший з точки зору епістолярної діяльності та теологічного жанру, реформатор.

Сучасна практика використання іконографій, зокрема місцевих ктиторів та достойників, є доволі розповсюдженою, особливо зважаючи на матеріальні пожертви згадуваних осіб. Зрештою, уся вона узвичаєна на визнанні, адаптації перед духовними авторитетами, передбачає певний період визнання святого, іконописне зображення, місцеве визнання згідно канонічного церковного права. Вівтарна частина зі священною Євхаристією, куди спрямовуються усі погляди церкви вірних, молитовні устремління починає бути центральним місцем, що заслуговує на пильну увагу проєктантів і художників.

Сучасна архітектура і дизайн церковних інтер'єрів враховують історичні та класичні особливості, водночас залишаючись в межах сучасних тенденцій та духовних потреб вірян.

Протягом тривалого періоду була сформована характерна основна концепція церковного інтер'єру. Були використані традиційні для того часу архітектурні елементи, такі як дерев'яні або кам'яні інтер'єрні конструкції, ікони, фрески, типологія розписів, аркові склепінчасті конструкції, апсиди з конхами.

Із зазначеного, основними аспектами, які впливають на композицію, формування предметного середовища храмового інтер'єру, виступає

архітектурна форма, структура храмового інтер'єру, розміри, розташування вівтарної частини, престолу, визначення розподілу предметів за місцем в контексті просторової композиції.

Наступною складовою, що впливає на формування предметного середовища храмового інтер'єру, виступає іконографічна символіка, образи святих, сцени з життя Спасителя, Богородиці, що сприймається як іконографічна константа, у відповідності до теологічних вимог.

Пропорції в храмовому дизайні служать чинником співвідношення величин, що відповідають античним обчисленням ідеалу архітектурних форм, що підкреслюють гармонію і божественний порядок. Передбачуване співвідношення світла і тіні створює відчуття естетичної повноти монументальних форм.

Врахування соціальних, культурологічних та регіональних чинників дозволяє краще розуміти еволюцію іконописного мистецтва у храмах Поділля та його важливу роль у формуванні та відтворенні духовної та культурної спадщини Подільського регіону.

Головним композиційним чинником, що впливає на формування предметного середовища та мистецького оздоблення східнохристиянських храмів Поділля, є домінантна ідея храмового простору, який формується навколо іконостасу церкви, що визначає просторову структуру інтер'єру, розподілену на вівтар та наву, візуальну домінанту як багоярусна структура з іконами, задаючи ритму усього простору, через сакральний зміст — через розміщення іконографій за ієрархією — від земного до небесного, транслуючи ідею храму як образу цілісного всесвіту. Як приклад — церква Покладення Риз Пресвятої Богородиці с. Тютків, Тербовлянщини Тернопільської обл., з іконостасом, виконаним у стилі бароко (Автор О. Стеткевич). У декілька ярусів, різьблений та позолочений, масштабний іконостас визначає композицію храмового

простору, утворює композиційну структуру внутрішнього простору як єдиного сакрального середовища.

Отже, підсумуємо, що соціальні, регіональні та культурологічні чинники вплинули на композиційну організацію оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII - XXI ст.

Серед іншого, необхідно також означити серед соціальних чинників роль місцевих громад і соціального статусу замовників та меценатів, що визначав естетичні уподобання в оздобленні інтер'єрів, традиції та естетичні пріоритети громади у виборі засобів оздоблення, об'єктивний культурний вплив архітектурних стилів, культурну ситуацію релігійного життя громад, політичні зміни та заборони під час правління радянської влади та політика атеїзму, відродження церкви в Україні після отримання незалежності.

Важливими були також і регіональні особливості: художні традиції школи іконопису та різьблення, регіональні матеріали та техніки, адаптація під місцеву стилістику і традиції, регіональна географія, вплив сусідніх культур, культурологічні чинники, вплив бароко на декоративну складову храмових інтер'єрів, вплив модерну та іншої стилістики.

Якщо говорити про умови сьогодення, то це нові форми і матеріали декорування, додаткові аспекти освіти та художніх традицій, які справляють вплив на формування декору.

2.3. Підходи та методи формування іконостасів та поліхромій в інтер'єрному просторі українського храму

Поділля географічно перебуває на шляху між Чорним і Балтійським морем, де Кам'янець був одним з пунктів, де проходили комунікації з півднем. Поширення візантійського монофізичного світосприйняття відбувається одночасно з модернізацією слов'янської писемності, під

орудою монаших місій, з протекції Константинопольського патріарха Фотія, через територію Болгарії, Богемії та Моравії, братами-монахами Кирилом і Мефодієм.

Спрощений варіант грецької адаптованої «кирилиці», разом з грецькою семантикою популяризує через служителів, монахів, іконописців, переписувачів, нове явище — іконографію.

Разом з міграцією на Поділля зодчих з півдня, протягом наступних століть прибували технології забудови єзуїтами, домініканцями, кармелітами, францисканцями, тринітаріями, греко-католиками. Місто посідає Магдебурзьке право, що сприяє активному храмовому будівництву в межах міста та на околицях воєводства.

Поділля лежить на шляху між Заходом і Сходом, християнським і мусульманським світом, попередній аналіз архітектури показує відповідне переплетення стилістичних мотивів.

Не в останню чергу, саме кліматичні, географічні та культурно-історичні чинники визначали форму та стиль сакральної архітектури.

На території Західного Поділля спостерігається системна поява архітектурних ордерів, таких як рококо, що народилося у Франції і ширилися через місії монаших латинських орденів, дякуючи своїй яскравості форм, несподіваності, ставши згодом сповненим власної виразності і незвичності. Попри його світську частину, портрети, групові портрети, парадні, меморіальні, іконописці включаються у незвичну, захопливу роботу. В іконографії поселяється натуральний простір і об'єм. Він стає натурнішою, звичнішою [2, с. 967].

Стан збереження детального опису храмів XIX століття, дослідження пластики й композиції іконостасів та поліхромій в храмах Поділля включає в себе науково-практичні підходи та методи, спрямовані на виявлення художніх, історичних, реставраційних та культурологічних аспектів

характеристик цих об'єктів протодизайну і мистецтва, що, в свою чергу, дає можливість визначити принципи їх формування в інтер'єрному середовищі церков культурно-географічної території Поділля.

В роботі досліджувалися форми естетичного самовираження засобами сучасного дизайнерського оздоблення традиційних форм.

Архітектурний аналіз, саме у частині аналізу архітектурних форм та вивчення архітектурних особливостей храмів, їхньої композиції спрямований на розуміння контексту архітектурної форми та середовища іконопису.

Сьогодні це можна означити як взаємодію з інтер'єром, з архітектурним середовищем, як культурну взаємодію, або безпосередньо вплив архітектурних рішень, внутрішнього та зовнішнього простору храмів та його відображення на сучасного індивіда, поціновувача, культурну особистість, громадянина.

Окремим аспектом дослідження є аналіз впливу храмової культури Поділля та мистецької атрибутики на сприйняття та розвиток українського суспільства. Його взаємодія з суспільством передбачає культурно-естетичний вплив на формування світогляду, естетичного смаку, розуміння свого місця у контексті світової культурної спадщини.

Повертаючись до раніше згадуваного Кам'янецького храму св. Йосафата (тринітаріїв) в стилі рококо, автор статті про композиційне вирішення місцевих іконостасів О. Бакович підкреслює розмаїту структуру декору рококо, якій притаманний розгалужений перелік різновидів і улаштувань церковних іконостасів.

Наприклад, в одному з храмів помічений іконостас з доволі характерними формами іконописних зображень в поєднанні з доволі пластичним декором і використанням несподіваної скульптурної пластики. Як означає автор, саме на теренах Поділля такий іконостас являв собою

унікальну форму, проте часто зустрічається у інших місцях на території України [2, с. 233].

До важливих ознак досконалості об'єкту дослідження, відносимо показник співпропорційності і симетричності. Необхідною компонентою ознак досконалості у храмах, інтер'єрах, споруджених іконостасних загородках, є фактор співвідношень окремих частин, величин, довжин, пропорцій та композиційних означень в дизайні сакрального об'єму, що забезпечує візуальну цілісність згідно усталених античних правил.

Традиційні техніки виконання старих темперних технологій живопису, таких як фреска, застосовуються й досьогодні на поверхнях внутрішнього простору у якості темперного малярства. Композиційний зв'язок між простором і храмовим середовищем поєднує архітектуру і культурні традиції.

Планування внутрішнього простору храму, розміри, форми створюють психологічну атмосферу, моделюючи спрямування поглядів вірян. Східнохристиянські храми орієнтовані вівтарем до сходу сонця як символу Воскресіння Спасителя, що також має вплив на освітлення храмового простору протягом дня. Розташування і зміст іконографій несуть богословську складову, створюючи відповідну психологічну атмосферу і символічне значення.

Естетична організація простору храму враховує проведення літургічних заходів, мобільність священнослужителів, переміщення численних груп мирян, їх культурний контекст у традиціях композиційних рішень на усталених традиціях конфесії, культурного середовища.

Архітектурні стилі змінювалися протягом століть, що відображалось і на композиційній організації храмового простору. У традиційній дерев'яній церкві ярусність і купольність відображають космологічні уявлення, щоразу органічно вписуючись в природний подільській

ландшафт. Золочення інших декоративних елементів підкреслює святість простору.

Семантика та стилістика кольорів, які мають декоративне призначення, вписана в методику композиційних рішень, аналіз візуальних елементів. Сюди відносяться точка, лінія, пляма, форма, колір, текстура, простір, конфігурація площин, тло, що розглядаються як особливий тип дослідження активних елементів, їх аналіз, взаємодія, вплив і сприйняття.

Композиційні принципи складаються у гармонійне поєднання елементів композиції на основі симетрії і рівноваги, ритму у якості повторюваних елементів і інтервалів, контрасту — у видах кольорових тональних співвідношень. Внутрішній простір об'єкту передбачає організацію функцію і взаємодію, масштаб, пропорції, фактурність матеріалів, візуальне, тактильне сприйняття.

Розподіл світла в об'ємі підкреслює форми для створення глибини композиції, при цьому витримана функціональність і ергономіка, використання простору прихожанами. Для дизайну сакрального простору притаманні перспектива і сприйняття об'ємних форм у просторі з різних точок зору, тривимірні зображення і маршрути руху, сприйняття та взаємодія з простором.

Кожен елемент іконостасу здатен нести в собі власне символічне значення, що відображає релігійні деталі та особливості, незважаючи на застосування, опанування, адаптацію та інтеграцію сучасних матеріалів та технологій, можливості сучасних різнозгущених акрилових фарб, різноспектральні види освітлення, для створення нових візуальних ефектів. Власне, використання інноваційних форм і конструкцій, які відповідають сучасним естетичним вимогам, дає свої несподівані виразні результати.

Сучасний підхід зобов'язаний залишитися максимально виразним і промовистим з точки зору попередніх століть. Естетичний підхід у

створенні гармонійного простору як і іконостас та поліхромія, гармонійно взаємодіють з архітектурою храму.

Характерними є також ознаки, при яких будь-які новації чи зміни транслиувались на усю культурну східно-християнську площину.

Як зазначає В. Лозірський, можна погодитись з окремими фрагментарними відмінностями внутрішнього оздоблення, особливостями авторської вдачі, особистими деталями навичок окремого автора-маляра-іконописця, проте їх вирізняє з-поміж інших пріоритетність декоративістської візантійської стилістики, коли стає менш важливим етнічна приналежність маляра, стінопису, розписаного русинами чи поляками, німцями чи французами, коли кожен вважав за визначальне дотримуватися канонічної відповідності у створенні сюжетів. Крім того, найкращі твори мистецтва, які можна знайти в іконостасах, «потрапили до церкви через авторське виконання» їх спільною ознакою в іконостасах греко-католицьких храмів, поціновувачі порівнюватимуть їх з найкращими зразками [126, с. 145].

Термін «грекокатолицизм» ніколи не був чимось насадженим, штучно привнесеним на Поділля, оскільки питомо являвся частиною русинської, давньої литвинської культури, до котрої відносимо й церковні процеси з «берестейським» контекстом, сама сакральність поняття — через мученика Йосафата Кунцевича, формує західну іпостась східнохристиянської традиції. Протидію викликає будь-яка співпраця східних християн з Римом, вдало робурхувана північно-східними агітаторами.

Через носіїв «спольщеного» православ'я, уніати все ж іноді сприймалися нечисленними православними як частина католицької культури. В силу зв'язків з заходом, плекали та привносили правила культурної організації храмового простору через втілення стильових та

мистецьких ідей у конструюванні, опорядкуванні, мистецтві, архітектурі та прикладній практиці, хоровій пісенній культурі, церковному порядку.

Культурне перетікання здійснювалося непомітно, через культурно-естетичний вплив. Будучи місцем зустрічі десятків етнічних груп, внутрішній мобільності Поділля завдячує інтенсивній соціально-етнічній дифузії через культурну експансію півдня, торгові зв'язки та розгалужену мережу річкових комунікацій між Бугом (Богом) та Дністром.

Вплив унійних традицій на Поділлі відчутний і сьогодні, українські церкви залишалися традиційної форми, зокрема представленою дерев'яною архітектурою.

Культурні впливи вплив регіональних традицій та стилів, взаємодія з іншими культурами стають взірцем для наслідування або копіювання, можуть варіюватися в залежності від розташування, ландшафту під місце храму, можуть призвести до несподіваних дизайнерських рішень.

Сучасні принципи, підходи та методи формують не лише естетичний вигляд храму, але й сакральність його атмосфери. Створення плеяди християнської образів, сюжетних зображень розвивалася на протязі багатьох століть, під час яких творці християнських зображальних канонів ґрунтувались на кращих зразках античної та римської культури. Вочевидь, вони стали виключенням та дозволом фігуративних зображень, художникам, що намагались творити нові образи в межах сучасної естетики образного ряду, на відміну від інших релігій, де було виключені фігуративні зображення.

Сприйняття східнохристиянської архітектури Поділля через її мистецьку цінність, розуміння культурних взаємодій, що її сформували, та усвідомлення її історичного значення дозволяє повною мірою оцінити її внесок у культурну спадщину Поділля та всієї України. Це не лише застигли у матеріалі свідчення минулого, а й живі джерела натхнення та

національної ідентичності, які потребують бережливого ставлення на Поділлі. Це матиме відображення у формуванні національної ідентичності, у якості популяризації архітектурної спадщини Поділля як складової культурної спадщини. Її самобутність підкреслює різноманітність, сприяючи зміцненню національної свідомості.

Впродовж століть східнохристиянська архітектура Поділля слугувала джерелом натхнення для художників, іконописців, музикантів, письменників. Її сакральність знаходила відображення в їхніх творах, збагачуючи культурний ландшафт України, виступаючи прикладом міжконфесійної взаємодії з елементами візантійської, романської, готичної, а згодом і барокової архітектури, коли історично вимушено співіснують християнські конфесії.

Монастирі та церкви часто ставали центрами культурного та освітнього життя на Поділлі, сприяючи поширенню знань та формуванню національної ідентичності.

Послідовне вивчення, класифікація іконопису, декоративних елементів, використання подібних декоративних елементів у розписах поліхромій інтер'єрів та різьблених іконостасів призводить до системного вивчення не лише фаховими дослідниками, але й проєктантами цивільних інтер'єрів, колекціонерами та істориками мистецтва.

Так, наприклад, можна назвати схему загальних принципів, що застосовують при створенні візуальних, естетичних і функціональних завдань дизайну сакрального простору.

Сьогодні, у XXI столітті, навіть давні пам'ятки вимагають застосування сучасних принципів експлуатації. Разом з візуальною естетикою, автор проєкту змушений враховувати функціональність і практичність храмів. Привабливість загального авторського задуму в просторі об'єму, візуально-артистична досконалість досягаються через вдале поєднання фактури, кольору, форми, текстури.

Розташування елементів повинно створювати композиційний контраст, композиційну почерговість — ритм, утворюючи композиційний баланс. Наприклад, в інтер'єрі греко-католицького собору у Вінниці при розміщенні та оздобленні іконостасу застосовувалися засоби композиційного оздоблення іконостасу, що вимагають врахування символіки і архітектури храму. Яруси отримали вертикаль у зоні Царських врат, і саме вони є центром композиції. Крім власне розміщення ікон, архітектура іконостасу розділяє його на яруси, створюючи ритм композиції. Золоте декорування на тлах ікон і золочення декоративного оздоблення символізує божественне світло і присутність Бога. Стилїстика відображає відповідний мистецький період.

Композиційні прийоми відображають повторення колон, прямих арок, різьблених деталей, створення композиційного ритму. Карнизи та колони розчленовують іконостас, створюючи горизонтальний вертикальний ритм. Доречне освітлення доповнює естетичну привабливість ікон, надаючи масштабного сакрального звучання. Геометрична різьба домінує як основний спосіб оздоблення іконостасу, стилізованим рослинними орнаментом. Тло ікон враховує ефект зворотної перспективи, демонструючи іконостас з глибоким символічним змістом.

І загальна композиція, і окремі фрагменти цієї композиції повинні відповідати декільком базовим композиційним принципам. Перший з яких — наочність, наступний — досконала пропорція як окремих елементів, так і цілого. Декоративна пластичність, візуальна естетика.

Декоративну композицію можна розподілити на декілька умовно об'ємних форм: плоска, або вертикальна композиція, відносно об'ємна композиція у формі об'ємного пластичного вирішення, глибинна, або перспективна композиція. Усі три розподіляються по візуальних дистанціях. З означених типів плоска композиція формується на єдиній площині, об'ємна визначається декількома точками огляду, перспективна

відповідно формує глибинну інтер'єрну композицію. Цей загальний аналіз дозволяє вивчати взаємовплив та взаємодію сакрального мистецького образу, методом адресного культурного впливу іконографій архітектурного середовища храмів.

2.4. Сучасні тенденції живописного та пластичного опорядження інтер'єрів українських церков

Малярство та різьблення в інтер'єрах церков Поділля являються складовими загальної художньої культурної традиції регіону. Означені мистецькі тенденції відображають багатий художній спадок Поділля, особливості сучасних зображальних та декоративних композицій малярства й різьби.

В інтер'єрному середовищі подільських церков розрізняють наступні способи формування іконостасів та настінних розписів: осучаснений варіант, вирішений у цілком модерній формі, як це відбулось в українських парафіях на (об'єктах більшістю адаптованих з інших конфесій, або адаптованих з технічних приміщень) Ольштина, Гурова Ієлавецького, Бранєва, Ліцбарка Вармінського і Доброго Міста.

Через значно більший об'єм сучасної храмової архітектури сьогодні автори-іконописці отримали можливість здійснювати масштабні внутрішні проєкти. Зросли площі внутрішніх об'ємів, висота підкупольного простору, конфігурація, опорядкування, форма новітніх архітектурних поверхонь, що дає нові творчі можливості, одержуючи певну тенденцію до створення композицій, що охоплюють значні площі та склепіння храмів.

Розписи часто несуть наративне спрямування, ілюстративність, попри лінеарність, академічну, анатомічну довершеність, біблійні сюжети або життя святих, особливо шанованих на Поділлі постають у довершених, класичних формах.

У поєднання розписів з архітектурою сучасні автори прагнуть до гармонійного поєднання живопису з архітектурними формами через ритм елементів, склепінь, віконних отворів, підкреслюючи архітектуру, створюють цілісність художнього образу.

Поділля ще сьогодні у повній мірі не зважилось на модерний тип сучасних іконостасів. Сучасні архітектори, дизайнери та художники, які в останні десятиліття працювали в інтер'єрах храмів Поділля, продовжують дотримуватися традиційних підходів до створення композицій іконостасів та розписів в сакральному середовищі.

Втім, авторські задуми вдалося реалізувати лише фрагментарно. До числа авторських пропозицій, які зроблені в стилістиці неовізантизму, можна віднести наступні: не до кінця реалізовану концепцію облаштування та іконостас собору о.о. Василіан у Вінниці, проект облаштування інтер'єру церкви свв. апп. Петра і Павла у Кам'янці. Проте традиційний тип ще незавершеного проєкту внутрішнього облаштування собору о.о. Василіан у Вінниці здійснено лише наполовину –встановлення іконостасу у половину проєктної висоти.

Спостерігається прагнення у відродженні традиційних подільських художніх іконописних традицій, повернення до автентичних атрибутів.

Так, з 1993-го року було здійснено спробу відродити діяльність, як колись у 20-х роках XX ст. художньо-промислової школи імені Володимира Гагенмейстера, з сучасним відділенням іконописців. Діяльність колишньої 1922-го р. школи припинено більшовиками, викладачів, включно з директором, невдовзі розстріляно поряд, у підвалах костелу домініканок. Викладачі нововідчиненої школи і майбутні художники-іконописці намагались знайти баланс між канонічними вимогами та сучасним художнім баченням, створюючи власний концепт, синтез традицій та сучасного іконографічного звучання.

На рівні з використанням якісних традиційних пігментних матеріалів, помітне зростання усвідомлення важливості використання і сучасних натуральних довговічних художніх матеріалів.

Художній образ в оформленні інтер'єру храму враховує і розробляється з ергономічними вимогами, архітектурними особливостями громади конкретного храму, його історії та місцевих традицій, автори зважають на індивідуальний підхід до кожного об'єкту.

Сучасні тенденції живописного та пластичного опорядження інтер'єрів подільських храмів поєднують в собі давні традиції з новими художніми особливостями, інтеграцію сучасних мистецьких практик, створюючи оригінальні та глибокі мистецькі твори, які відображають як духовну, так і культурну спадщину цього регіону.

Не випадково, що однією з перших друкарень на Поділлі — була друкарня Василя Костянтина Острозького у Костянтинові (тепер Старокостянтинів Хмельницької області).

Сучасним проєктом явився греко-католицький патріарший Собор Воскресіння Христового архітектора Миколи Левчука у Києві на Дарниці, інтер'єри, котрого виконано у стилі конструктивізм з елементами бруталізму, один з дипломних проєктів випускниці Київського національного університету будівництва і архітектури О. Садовенко.

У цьому контексті варто загадати модерний конструктивістський проєкт Б. Боберського, виконаного для греко-католицької парафії св. Йосафата у Круклянках 1996 р.

Різновиди декоративного наповнення подільських храмів вирішуються флоральним декором, крім цього, це використання декоративних мотивів, таких як рослинні орнаменти, архітектурні деталі, ангели, хрести та інші символи, за словами Гілмана Роджера, об'ємний, або намальований орнамент, або оздоблення на ліпнині, панно, на початку ХХ ст. стає реалістично довершеним, таким самим учасником, таким же

наповненням, як і фігуративне малярство. Фрагменти памет, аканта, винограду, букети, квіти гірлянди пронизують всю поверхню, надаючи контраст поверхням, надаючи витонченості масштабу.

Сучасні тенденції іконописного та пластичного опорядження інтер'єрів східнохристиянських храмів Поділля в останні тридцять років дивують своєю розмаїтістю та синтезом традиційних, разом з сучасними, підходів. Регіон є носієм багатой історії та культурної спадщини, де можна спостерігати еволюцію храмового мистецтва, поєднуючи давні традиції з новими тенденціями.

В деякі сучасні тенденції у живописному та пластичному опорядженні подільських східнохристиянських інтер'єрів храмів, попри збереження певних традиційних канонів, сучасність вносить свої корективи та нові регіональні акценти, що виражаються в різноманітті і багатстві візуальної мови.

Дизайнери та майстри пластичного мистецтва поєднують традиційну українську символіку та декоративну пластику з сучасними матеріалами та техніками, створюючи унікальні та яскраві композиції. Акцент спрямований на сполучення традицій минулого з сьогоденням і створення особливої історичної гами мистецтва регіону.

Можна означити, що сьогодні символізм кольору немає абсолютно чіткого символізму кольорів як усталеної норми. Трапляється, коли він має кілька значень, трапляється — протилежних.

Означена семантика залежить від символіки самого об'єкта. Значно важливішою є поєднання кольорів, їх сучасна синергія, відбиваючись у символічному значенні й емоційному впливі творів церковного мистецтва [22, с. 244].

У питаннях відродження традиційної іконописної техніки, традиційний іконопис східнохристиянської церкви завжди мав провідне естетичне та фундаментальне значення через прагнення відродження

старовинних методів створення ікон, що виконуються з використанням традиційних матеріалів, таких як золота декоративна фактура, оксамит, гаптовані фактури, шовк, темперна техніка іконопису на натуральному дереві.

Поділля з початку 90-х років XX ст., разом з іншими регіонами активно відроджують традиційні методи, поєднуючи з новими осучасненими інтерпретаціями святих та біблійних сцен.

Неовізантійські традиції панують нарівні з локальними характерними особливостями, серед яких основною залишається візантійська іконографічна традиція, відчувається прагнення до відтворення більш сучасних, ліричних образів, характерних для української іконописної школи. Це проявляється у колориті, лініях та трактуванні ликів святих.

Зростає інтерес до автентичних матеріалів та технік з використання натуральних пігментів та технік, таких як яєчна темпера, фрескова поліхромія. Трапляється подекуди мозаїка зі смальти. Це не лише відповідає історичній традиції, але й забезпечує довговічність та особливу історичну декоративну естетику.

Сучасні іконографи-художники наважуються на певну стилізацію іконографічних образів, зберігаючи їхню богословську складову, при цьому екстраполюючи елементи сучасної іконографічної мови через уніфікацію, авторське узагальнення, незвичайні ракурси, чи застосування архаїчної символіки.

Передбачення моделі проєкту влаштування, технічні можливості інсоляції постають з врахуванням інтенсивності, місця та архітектурних особливостей природного та штучного освітлення стає важливим аспектом живописної складової.

Світло означає та підкреслює фрагменти розписів, увиразнює сакральність звучання матеріалу та золотої фактури, створюючи піднесену атмосферу, підсилює екуменістичну складову переживання та співучасті.

Використання світлових ефектів стає не тільки цивілізаційною нормою, але й технічною необхідністю.

Непоодинокими стають випадки використання світлодіодного освітлення, яке дозволяє підкреслювати окремі фрагменти фресок та ікон, створюючи камерну атмосферу святковості, проте у автора, на відміну від апологетів, існує власна упереджена думка про певну надуманість, ненатуральне звучання штучного діодного освітлення, окрім фрагментарних випадків лампадного застосування червоного спектру, і не в останню чергу ще й з причини пожежної безпеки.

Трапляються доволі часто у сучасній храмовій практиці, випадки технічного облаштування так необхідного сьогодні кліматизаційної апаратури нагріву, охолодження, котрі адаптуються під авторську мистецьку концепцію, усі вони без виключення передбачають використання новітніх матеріалів, необхідність влаштування інженерних комунікацій, що часто трапляються у історичних пам'ятках, окремого облаштування підігріву підлоги, одночасно з обладнанням солей. Інтерпретація традиційних форм відбувається через сучасні матеріали таких як нержавіюча сталь, бронза, бетон, фактурне та кольорове скло, пластики, у поєднанні з традиційними елементами дерев'яних іконостасів та різьбленням.

В результаті створюються несподівані поєднання сучасних і класичних матеріалів, що дозволяє створювати інтер'єри з новим художнім звучанням, проте зберігаючи духовну глибину та символічну значущість.

Проте, варто уникати сумнівного еклектичного сусідства, максимально виявляючи традиційні форми.

Подекуди, храми Поділля зазнають певні зміни в контексті адаптації до сучасних умов і потреб. Це включає в себе більш функціональне використання простору, що, зважаючи на інформаційний чинник, сьогодні являється необхідним технологічним аспектом інтер'єру.

Варто назвати встановлення акустичних систем, хоча донедавна це потребувало всього лиш протиревербераційних заглиблень, зберігало архітектурну та художню автентичність храму, забезпечуючи якісне звучання під час богослужінь.

Важливою особливістю храмового мистецтва на Поділлі є вплив народного мистецтва з використанням народностильових мотивів. Вишивки, ткацтва, розписи на кераміці, почасти агресивної декоративної складової підлоги, часом, перенисиченого своїм фактом наявності, коврового, популярного у провінційних святинях, покриття, інші народні елементи інтерпретуються через призму християнської символіки — згадувана активна народна декоративна вишивка, котра в конкурентному сусідстві з іконописом завжди агресивно домінує.

Попри тенденціям до збереження та адаптації народних традицій, створюються неповторні сакральні об'єми, де органічно переплітаються елементи місцевої культури та релігійної мови. Традиційний елемент, який продовжує розвиватися - різьблений з дерева іконостас. Як давні, так і сучасні майстри використовують як класичні мотиви, рослинні орнаменти, найчастіше - виноградну лозу, геометричний декорування.

Трапляються й нові інтерпретації, що зберігають при цьому канонічну структуру. Найчастіше використовується різьба по дереву, липі, дубові, горіху з подальшим позолоченням чи тонуванням. Ковані елементи, ковані решітки, світильники, панікадила, полікадила, огорожі, що додають інтер'єру храму особливого колориту та витонченої декоративності. Сучасне ковальство часто поєднує традиційні техніки з сучасним дизайном, надаючи унікальності декоративному опорядженню.

Перераховані тенденції не є універсальними включно для усіх храмів Поділля. Кожного разу це поєднання різних підходів та методів, для відображень авторського бачення авторів і парафії. Зрештою, загальна тенденція у тягlostі іконографічних традицій, використання традиційних

матеріалів і гармонійне поєднання традиційного і сучасного залишається домінуючою.

Інтер'єри сучасних храмів Поділля можна означити спільними тенденціями до певної провінційної еклектики на прикладах поєднання традиційних мистецьких стилів, напрямків на ґрунті місцевих локальних традицій.

Це зумовлено не лише функціональними потребами та матеріальними можливостями замовників, але й тісним взаємовпливом мистецтва сусідніх культурних ареалів, історичними особливостями регіону та естетичними смаками виконавців та парафіян. Такі комплекси часто містять неоднорідності у поєднанні народних традицій з зовнішніми впливами як у формотворчому, так і в декоративному вирішенні предметів і декору храму.

Серед сучасних зразків живопис і декоративної пластики в інтер'єрах храмів Поділля спрямовані на поєднання українсько-візантійських канонів зі стилізованими мотивами інших культурно-стилістичної традиції, зокрема романо-готичної та барокової.

Трапляються композиції з запозиченнями декоративних символів орнаменту й скульптури, природні мотиви, певна лінеарність у стінописі, що властиві модерну, а також рельєфний декор та профілювання дерев'яних елементів.

У дерев'яній пластиці спостерігається активне використання комбінованих технік — різьблення, інкрустування, цифрового копіювання. Традиційне ткацтво та вишивка знову стає популярними для оздоблення тетраподів, аналоя, рушників, обрамлень і завіс.

Оздоблення інтер'єру тісно пов'язане з локальними звичаями та впровадженням сучасних канонічних вимог ідентичності та адаптації традиційних канонів.

Візуальні нарративи розписів та скульптур відображають історичну, етнічну та духову ідентичність парафії, проте часто переосмислюються відповідно до сучасної іконографічної традиції, зокрема через актуалізацію місцевих святих, історичних сюжетів Поділля.

Сучасне оформлення храмів — це впровадження нових технологій при збереженні місцевих традицій і адаптація до сучасних функціональних потреб релігійної громади.

Загальні тенденції відродження традицій в оздобленні східнохристиянських храмів із зростанням інтересу до духовних практик можуть спостерігати навернення до традиційних українських мотивів та орнаментів, що використовувалися в оздобленні храмів протягом століть.

В окремих випадках можуть з'являтися роботи сучасних українських художників, що поєднують традиційні християнські мотиви сучасного мистецтва з нетрадиційними формами та методами виконання.

Сучасне прагнення у використанні всіх наявних практичних вигод — функціональність та доступність для людей з віковими обмеженнями.

Більшість художників та дизайнерів орієнтуються на традиційні східнохристиянські мотиви та кольорові гами. Неовізантійська стилістика залишається однією з найпопулярніших тенденцій, яка включає в собі традиційні декоративні техніки, мозаїки, фрески та орнаментування.

Сучасні проєктанти і дизайнери намагаються комбінувати різні стилі та техніки, створюючи унікальні та неповторні інтер'єри.

У всьому цьому підході важливо зберегти відповідність канонам східно християнського віровчення, але водночас і враховувати сучасні тенденції в мистецтві та дизайні, щоб створити гармонійний та виразний інтер'єр. Історичні інтер'єри храмів стають більш музейними, з акцентом на історичну та культурну значущість творів мистецтва.

Необхідно врахувати фактор відродження традиційної іконографії через українські церкви і традиційну іконографію, через повернення до

іконописних канонів з урахуванням модернізованих художніх елементів, поєднання елементів національної ідентичності з елементами власного авторського стилю, інтегрованих у сучасну стилістику прийомів.

Можливо передбачити творчі експерименти з мінімалістичними формами, застосовуючи безмежну палітру кольорів, враховуючи певний аскетичний принцип і водночас інтеграцію сучасних матеріалів та технологій для іконопису.

Таким чином, виникає творча інтеграція та інтерпретація декоративних деталей, нові форми виразності у сучасному дизайні, сучасні системи освітлення як елементу дизайну інтер'єру.

Водночас зберігається наголос на містичність і святість простору, використання кольору в освітленні включно з насиченими відтінками до спокійних пастельних гам, які підкреслюють сакральну атмосферу храму. Отже, разом з експериментами з храмовим простором виникають нові функціональні можливості для сучасного дизайну сакрального простору (рис. 2.6).

Висновки за Розділом 2:

1. В роботі досліджено і виявлено типологічні особливості східнохристиянських храмів Поділля з основним акцентом на стилістиці та просторовій характеристиці, а також прослідковано еволюцію та трансформацію архаїчних форм оздоблення. Проведено порівняльний аналіз композиційних особливостей східно-християнських храмів Поділля з храмовими будівлями в інших регіонах.

Розділ II. Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

2.4. Сучасні тенденції живописного та пластичного опорядження інтер'єрів українських церков



Центральна нава в костелі Провидіння Божого у Варшаві. (Весела).



Рисунок 2.6. Особливості живописного опорядження інтер'єрів українського храму.

2. Використовуючи мистецтвознавчий підхід, проведено іконографічний аналіз сюжетів, подано стилістичні особливості, здійснено аналіз матеріалів та технік декоративного оздоблення іконостасів в інтер'єрах храмів. В роботі проаналізовано етнографічний контекст формування інтер'єрного дизайну храмів Поділля, що включає дослідження традиції храмової діяльності, її вплив на композиційні особливості предметно-просторового середовища.

5. Дослідження предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля визначило підходи та методи створення об'ємно-просторової композиції інтер'єрів, що включає іконостаси, настінні розписи та художнє оздоблення.

Мистецтво оздоблення інтер'єрів українських храмів східнохристиянського укладу XVIII — поч. XX ст. характеризувалося характерними особливостями та використанням окремих підходів, а саме: регламентацією сюжетів іконографій, їх розмірів, способів розміщення у просторі храму, забезпечення їх композиційної єдності.

Іконостас представлено як головний елемент простору храму відповідно до композиційних ознак, домінантою в середовищі інтер'єру, на яку спрямована основна увага глядача, навколо якого розміщуються решта декоративно-іконографічних форм. Іконостас організовує простір храму, акцентуючи увагу на головних та другорядних елементах композиції інтер'єру.

6. В дослідженні означено вплив соціокультурного і природно-географічного чинників на предметно-просторове середовище східно християнських храмів Поділля. Досліджено соціальні, регіональні та культурологічні чинники композиційного оздоблення інтер'єрів бл. 60-ти українських храмів XVIII — XXI ст.

Дослідження ряду чинників дало можливість визначити церкву як центр громадського життя, що поєднує релігійну і соціальну функції, коли

українські міщани активно фінансували її оздоблення, таким чином проявляючи конфесійну приналежність.

Встановлено, що риси давньої козацької традиції прослідковуються в архітектурі та інтер'єрах храмів до сьогодні, демонструючи комбінацію елементів українського та європейського стилів, зі збереженням давньої народної ортодоксальної традиції.

В роботі представлено результати авторських натурних досліджень, аналіз планувань, об'ємів та форм інтер'єрів в аспекті хронології послідовних змін предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля.

7. Виконано аналіз сучасної практики дизайну інтер'єрів та оздоблення ряду храмів України і зарубіжжя з виявленням перспективних тенденцій розвитку предметно-просторового середовища та його оздоблення.

До подібних тенденцій можна віднести наступне: ікона зберігає центральне місце в інтер'єрі; іконостас, залишаючись композиційним центром, виконує функцію зонування простору храму; іконостас виступає місцем акцентованої демонстрації духовних, матеріальних, естетичних та екуменічних спрямувань громади; в силу значного поширення свободи віросповідань зростає рівень виконавської майстерності при створенні храмових іконостасів та розписів.

На основі дослідження сформовано описову та графічно-аналітичну модель простору типового східнохристиянського храму, з метою виявлення традиційних та сучасних характеристик його інтер'єру, обладнання та оздоблення, а також визначення принципів композиційного формоутворення іконостасів та іконописів в інтер'єрі (рис. 2.7).

Розділ II. Методологічні основи дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

Висновки до розділу II.

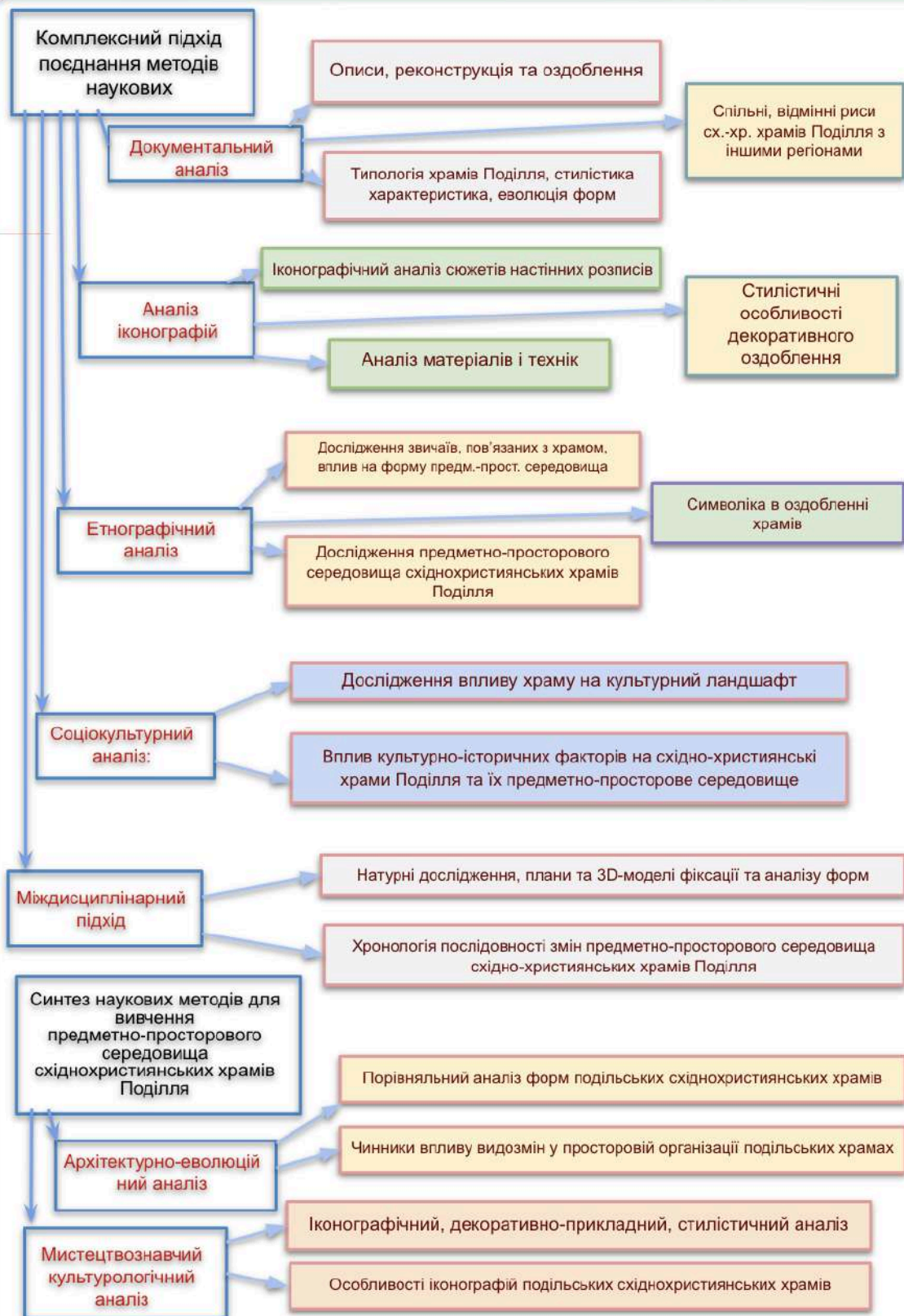


Рисунок 2.7. Методологія дослідження предметно-просторового середовища храмів Поділля

РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ, ЗАСОБИ І ПРИЙОМИ СТВОРЕННЯ ІКОНОПИСІВ ТА ІКОНОСТАСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ

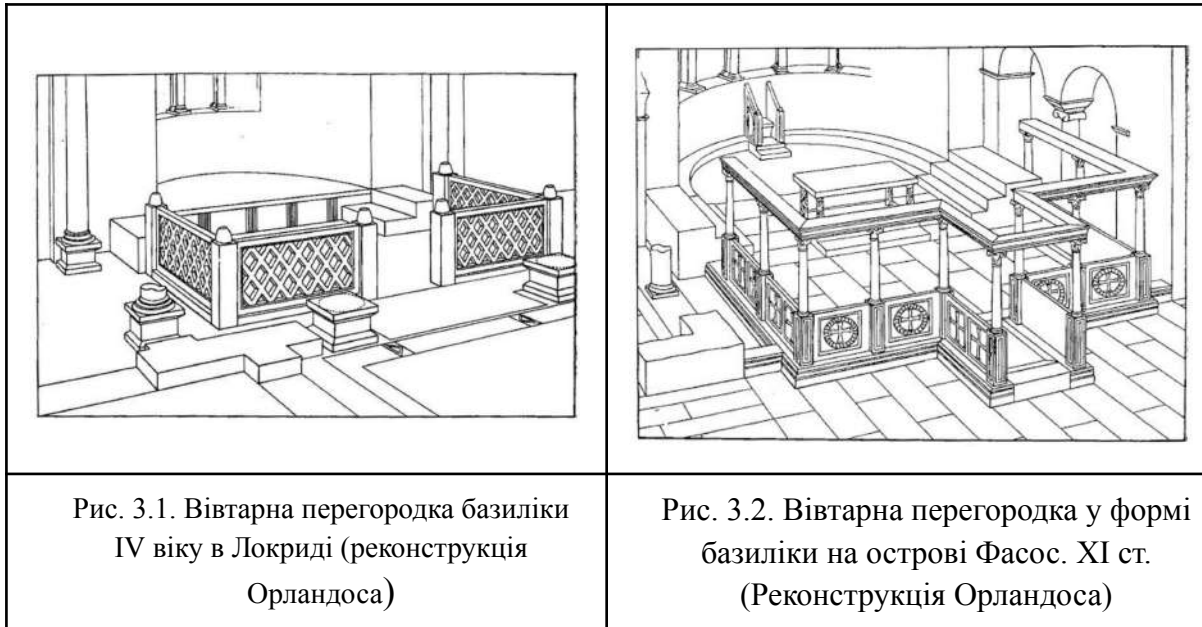
3.1. Принципи побудови живописних та пластичних композицій в інтер'єрі

Вівтар у церквах на території Поділля часів домонгольської доби був повністю відкритий для мирян, іконостас був взагалі відсутній. Євхаристія залишалася відкритою для усіх присутніх, таїнство проглядалося тільки за постатями священників (рис. 3.1.). Виявилась потреба на короткий час загороджувати престол завісою (грецькою - *катапетаσμα*), яку було влаштовано з чотирьох сторін між стовпами ківоріїв. Для більшої зручності, придуманий був інший спосіб завішувати престол. Замість чотирьох сторін, навішувати одну завісу перед вівтарем перепonoю на місці теперішнього іконостасу, так що нею закривався не сам престол, а увесь вівтарний об'єм. У грецькій традиції вівтарні завіси багато оздоблювалися, зазвичай були ткані та вишиті золотом [117].

На поверхнях колон, стін розписів не практикували. Пізніше колони, а далі й стіни почали прикрашалися прото-живописними зображеннями. Самі ікони знаходилися у вівтарі, на апсиді, яка була видимою вірним крізь вівтарну арку. Над вівтарною перепonoю у арці апсиди з'явилася перша ікона, до якої пізніше поруч додалися інші.

Поверх влаштовано наступний ряд ікон, далі над другим рядом з'являється третій. З часом через вівтарну арку ікони з'являються на колонах, стінах, зверху донизу, так що перед вівтарем утворюється єдина стіна, з якої формується сучасний іконостас. Щит, з певною кількістю влаштованих на ньому ікон з'являється на архітраві над вівтарем, поверх

горизонтальної форми, покладеної поперек колон, над вівтарною стіною (рис. 3.2.).



Принципи гармонізації дизайнерського рішення, принципи візуальної єдності в організації дизайну сакрального простору східнохристиянських храмів Поділля базуються на гармонії цілісного образу.

Іконостас візуально об'єднує єдиний сакральний простір, створюючи вертикаль для спрямування взору наверх. Іконостасні іконографії пов'язані між собою стилістично, створюють єдину з фресками і поліхроміями на тлі мерехтіння лампад і панікадил, атмосферу одухотвореної єдності. Підкупольний простір увиразнюється естетикою монументальності, ієрархічності, тоді як іконографії вівтаря підкреслюють сакральність дійства, доступного священнослужителям кульмінації літургійного дійства – Євхаристії.

Основою будь-якого твору мистецтва є композиція, що надає йому єдності та цілісності. Цілісність композиції передбачає єдність її елементів, які проявляються у якості гармонійного поєднання. Повторюваність

загального у його частинах служить цілям об'єднання частин у ціле з ознаками подібності.

Для визначення гармонійності об'єкта характеризується ознаками, що повторюються в інших елементах композиції, якими можуть бути повторюваність ліній, спільність кольорових вирішень, фактурна подібність, повторюваність складових чи форм.

Повторюваність властивостей загального в окремих частинах залишається провідним принципом для забезпечення цілісності і гармонії. Цей принцип реалізується через введення спільних ознак у елементи композиції для створення єдності сприйняття.

Гармонізація дизайнерського рішення повторюваності властивостей цілого в його частинах східнохристиянського храму серед іншого, може ґрунтуватися на принципах символізму.

Кожна деталь несе власне сакральне значення, разом з системою повторюваностей створює відчуття цілісності, підсилюється в різних частинах храмового простору, підкреслює зв'язок між земним і небесним.

Ієрархічна структура і повторюваність декору від центрального купола до низу через апсиди і нефи спадає у ієрархічну послідовність через арки, пілястри, вікна, створюючи ритм. Вектор погляду спрямований нагору до центрального купола.

Композиційна підпорядкованість головних, другорядних, додаткових і нейтральних елементів у храмовій іконографії — це продумана система розміщення, що забезпечує ієрархію сенсів, художню цілісність і богословську глибину сакрального простору. Підпорядкованість у храмовій іконографії досягається засобами архітектонічного укладу і може підпорядковуватися не лише канонам, але й художній виразності, створюючи логічно організовану структуру.

Символіка і іконографія релігійних постулатів візуалізовує абстрактні, висловлені усно, у поетичній формі біблійські притчі,

доповнюючи та візуалізуючи образний ряд декоративними художніми та асоціативними засобами.

Пояснення символічних символів великою мірою ірраціональне. Характеристика подібного роду явищ може являти собою тільки суб'єктивну оцінку якості, певну класифікацію різновидів як основу релігійного самовираження, опосередковано дозволяючи представити візуальними засобами візуалізації нематеріальні явища.

У подальшому, система символів трансформується у складніші, численніші системи з іншими асоціативними взаємозв'язками. Вивчення особливостей іконографії, власне українських ікон, зокрема типів, поз, гравюр та композиційних елементів розглядається дослідниками як конфігурація у системі національного сонму четьї-міней, які складаються під впливом культурно-історичних обставин.

Власне, ідеографічно — національним, українським, іконописне мистецтво стає після утвердження сонму морально-духовних авторитетів, як визнання непохитності терміну у якості категорійної форми.

Принцип символічності у храмовій іконографії представлений через протиставлення земного і небесного простору, що несе символічне значення. Зазвичай в іконографіях виділяються два протилежні світи: земний, зображений у багатому натуральному вальорі, і небесний, представлений через золото, небесну гаму і відповідну атрибутику.

Застосування символічних деталей додає композиції додаткових змістів, а іконографічні зображення передбачають зображення символічного зображення неба з ангелами і архангелами (рис. 3.3).

Композиційна відповідність у храмовій іконографії виявляється у чіткій ієрархічній організації елементів, що утворюють єдиний ансамбль, структуру храмових іконографій через демонстрацію відповідності між складовими частинами. Центральні елементи Царських врат, ікон Спасителя і Богородиці відповідають принципам симетрії і рівноваги.

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

3.1. Принципи побудови живописних та пластичних композицій в інтер'єрі

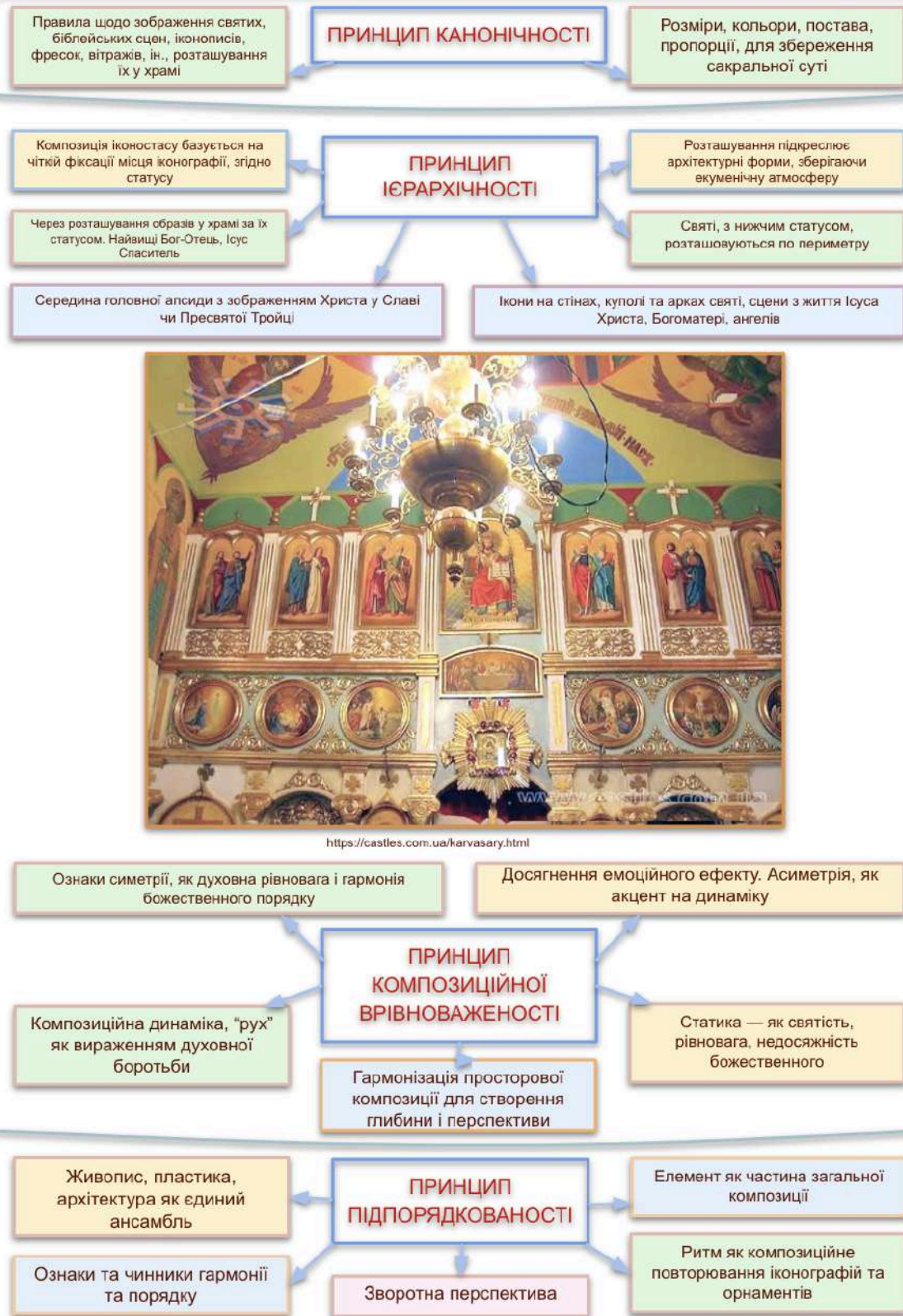


Рисунок 3.3. Принципи побудови живописних та пластичних композицій в інтер'єрі східнохристиянського храму

Бокові частини іконостасу, дияконські врата створюють баланс, елементів, розміщених симетрично від центральної осі, у відповідності до богословського значення і композиційної схеми.

Принцип пропорційності — організації іконографічного простору проявляється на рівнях загальних архітектурних мас іконостасу, співвідношень розмірів ікон різних ярусів, коли намісні ікони більші за розміром ніж ікони верхніх ярусів.

Ритмічність у храмовій іконографії забезпечує візуальну гармонію та підкреслює богословський зміст. Вертикальний ритм створюється чергуванням колон, пілястр та ікон. Горизонтальний ритм формується ярусами іконостасу, карнизами, створює ритмічно організовану систему, що гармонійно вписується в архітектурний простір храму.

Врівноваженість частин цілого, рівновага різних фрагментів загальної картини щодо осей композиції може бути досягнута через симетрію, ритм, пропорції та взаємозв'язок образів у загальній концепції храмового розпису.

Візантійська іконографія використовувала типову осьову композицію, де допоміжні сцени групувалися навколо Спасителя. Відповідно, симетрична рівновага може створювати динаміку.

Принцип композиційної врівноваженості в іконографії має своє чітко визначене місце в композиції. Видима краса ікон полягає в чіткій ієрархічній рівновазі кольору, тону та ліній. Ця рівновага продумана до найменших деталей, що дозволяє створити гармонійний священний образ.

У доіконоборчий період формування іконографічного канону фігура тяжіла до візуального виокремлення, при цьому просторові зображення змінювалися, тривимірність поступилась пласким зображенням, що стало важливим кроком у формуванні канонічної системи композиції, де симетрія та асиметрія використовуються як художні засоби для передачі богословського змісту.

Різні типи іконографічних зображень мають власні канони, власне вирішення композиційної рівноваги, що реалізується через розташування фігур відносно центральної осі. Композиційна врівноваженість досягається через формальне, стильове та колористичне вирішення.

Принцип *підпорядкованості* проявляється у синтезі ознак, як повторюваність властивостей загального в цілому, у ієрархічній структурі просторового середовища храму. Через композиційну підпорядкованість головних, другорядних, додаткових і нейтральних елементів, принцип пропорційності, врівноваженість частин цілого, рівновага різних фрагментів загальної картини щодо осей композиції — базова у єдності візуальної організації об'єкта у храмовій іконографії.

Символи, колірні коди, пози і жести фігур повторюються з ікони в ікону для підкреслення єдності богословського змісту, що забезпечує впізнаваність і глибину сприйняття сакральних сюжетів. Архітектурно-пластична організація українських іконостасів виступає як цілісний візуальний текст і символічна структура, синтез ознак досягається через строгу ієрархію рядів ікон.

Синтез формальних і композиційних ознак не лише забезпечує цілісність і впорядкованість храмового простору, але й надає храмовій іконографії вражаючу глибину змісту, де кожен елемент є необхідною частиною багаторівневої композиційної ієрархії, єдності візуальної організації об'єкта у храмовій іконографії, що робить мистецтво іконопису унікально впорядкованою системою сакральних образів.

З практичного погляду, історично-релігійний феномен християнства пройшов через тривалий період формування і трансформацій. Саме масштабом філософських форм визначалась масштабність столичних європейських святинь, саме такими з точки зору конструкцій та розвинутих ордерів диспонує християнство.

Зрештою, сама стилістика, що постала у вигляді романського стилю, готики, до часів відродження, бароко-рококо, неокласики та модерну — прийшла з будівництва християнських храмів, пропонованих християнською Європою.

З основних принципів, кожен елемент внутрішньої храмової композиції має власне послідовне сакраментальне значення, форма та розташування ікон відображають певні релігійні концепції.

Навряд чи були б споруджені вікна під фантастичним куполом величезної Святої Софії у Константинополі, священні мозаїчні образи на поверхні найбільшої у той, і довго пізніше, бані собору, якби не було відповідного захоплення ідеями, постулатами, істинами християнства. [129, с. 184]

Початок східнохристиянських практик починався зі скінійних храмів, у складнодоступних місцинах по берегах Дністра.

Таким сакральним місцем є Бакота (рис. 3.4.), «бажане, прекрасне місце» (давньоруськ.) скельний монастир поблизу Старої Ушиці, досліджуване професором В. Антоновичем наприкінці XIX ст. Автор описує біля 20-ти скельних заглиблень, два десятки поховань. Головна 10-ти метрова печера означена в дослідженнях як така, що вкрита фресковою поліхромією, була основним приміщенням скельної Михайлівської церкви [76] .

У ключових позиціях східнохристиянський храм часто підкреслює вертикальність простору, що за визначенням символізує піднесення до Бога, що досягається високими вертикальними об'ємами і формами бань. Природне світло, котре наповнює інтер'єр, відіграє власну сакральну роль у створенні відповідної атмосфери. Вікна, як правило, особливої форми, трапляється — з кольоровими вітражами — наповнюють простір природним світлом, що акцентується на потенціалі храмового малярства.



Рис. 3.4. Зовнішній вигляд церкви монастиря Бакоти
Ушицького пов. Подільської губ. Ц. зруйнована.
Дерев'яна. Залишився іконостас та дві бокових стіни.
Зберігся малий купол, покритий гонтом.

Центром всієї інтер'єрної композиції в дизайні храму є основна вівтарна поліхромія, що концентрує на собі увагу, оскільки саме навколо неї організовано решту частини авторського концепту оздоблення сакруму. І поліхромія і декоративне оздоблення і архітектура та функціональна сучасна складова дизайну зобов'язані композиційно узгоджуватися між собою, організовуючи органічне модерне ціле.

Необхідним вважається врахування динаміки сучасної інтер'єрної композиції, яка досягається через повторення, симетрію форм, кольорів чи фактур, що створювали б певний ритм, а вони в свою чергу обумовлювали би створення комплексно привабливого, мистецького насиченого дизайну внутрішнього об'єму, який надихав би на молитовний настрій.

Мистецтвознавець А.В.Мелон на одній зі своїх численних лекцій у Collège de France (Collège Royal, або Collège Impérial, вищому навчальному заклад Франції), дає власні означення східнохристиянських святинь:

палеохристиянської іконографії, багато в чому зобов'язані романтичній ідеї натхненного творця, що сама природа християнства як релігії одкровення пов'язує його і його образи з Книгою, яка містить всю його доктрину. [122, с. 45]

Іконостас як складний художній ансамбль доносить вірним глибоке богословське значення. У сакрумі східнохристиянського храму підпорядковане художньо-композиційним принципу ієрархічності, де Триєдиний Бог — це центр, святі достойники — посередники з людьми. Верхній ярус іконостасу містить небесних патронів, дольні містять святих та достойників. Центр з Царською брамою, як символ шляху у Царство Небесне.

Порядок Божественного небесного світу передається через довершену композицію іконостасу, базуючись на принципі симетрії і загальної гармонії. Вертикальна вісь проходить через Царські Двері, іконографію Спаса нерукотворного, Тайну Вечерю.

Ритм як тип повторюваності елементів ікон, арок, колон, як структура іконостасу, лежить в основі композиційної форми, створюючи єдиний художній простір, об'єднуючи вівтарну частину храму з простором решти інтер'єру, творить невід'ємну частину східнохристиянської культури, допомагаючи створити атмосферу духовного піднесення.

Отже, в дослідженні визначено ряд художньо-композиційних принципів створення іконостасів та іконописів в інтер'єрі храму, а саме:

1) канонічність іконографії, до якої належать: правила щодо зображення святих, біблійських сцен, іконописів, фресок, вітражів, та ін.; розташування їх у храмі; розрахунок розміру, кольору, постав, пропорцій для збереження сакральної суті;

2) ієрархія композицій, взаємодія малярства іконостасу і архітектури, що враховує: композицію іконостасу в об'ємі храму, що базується на строгому каноні; місці, згідно статусу; розташуванні, підкреслюючи

архітектурні форми; збереженні екуменічної атмосфери через розташування образів у храмі за їх вищістю Бог-Отець, Ісус Спаситель, небесні Сили, пророки, апостоли, святі, за статусом, розташовуються по периметру храму; центральна апсида з зображенням Христа у Славі чи Пресвятої Трійці; ікони на стінах, сцени з життя Ісуса Христа, Богоматері, достойників;

3) симетрія та асиметрія, як принцип, використовується: у симетричних формах у композиціях, як емоційна рівновага і гармонія божественного порядку; для досягнення емоційного акценту застосовується асиметрія, де необхідно продемонструвати динаміку;

4) В означенні форми, руху просторової композиції необхідно врахувати: композиційну динаміку, «рух», вираженням духовного пошуку; статику — як стан святості, рівноваги, неосяжності божественного; ефекту зворотної перспективи для створення умовної глибини і панорамності;

5) ансамблевість і композиційні принципи: поліхромії, розписи, пластика, архітектурні та декоративні елементи як єдиний ансамбль, коли важливий кожен елемент, займаючи власне місце у загальній композиції як чинник гармонії та порядку; ритм як композиційне повторювання іконографічних складових та орнаментів.

3.2. Комплексна методика створення іконописів та формування пластики іконостасів в інтер'єрах церков

До означеної методики створення іконописів в дизайні об'єму східнохристиянського інтер'єру алгоритм дій проектування іконостасу передбачає послідовність, яка предметно починається з попереднього накопичення і аналізу інформації. Умови, побажання, визначають об'єм задачі, супутні обставини і проектні вимоги.

Передбачається врахування контексту з вивченням аналогів та прототипів, теоретичних матеріалів з відповідної тематики. Забезпечується огляд будівлі та інтер'єру методом натурного обстеження. Проводяться фотофіксація, замальовки, враховується опис ймовірної проблематики завдання.

Отримані варіанти вирішення поставлених проєктно-художніх завдань передбачають включення евристичних методів додаткового вирішення завдання.

Формується дизайн-концепція предметно-просторового храмового середовища евристичним, графо-аналітичним, графічним методами моделювання, передбачаються додаткові проєктні варіанти.

Передпроектний аналіз передбачає визначення персональної частини церковного переліку іконографій для малярства з врахуванням культурно-мистецької, історично-богословської, складової композицій, що передбачає виявлення обставин формування загальної концепції проєкту.

Етап концептуального погодження на стадії завершення супроводжується дослідженням. Результатом передпроектного аналізу, стає дизайн-концепція — ідеальна модель об'єкту, що створюється.

Етапність формування об'єкту дизайну іконостасу в просторі інтер'єру визначається в момент накопичення попередньої інформації. Стилїстика як об'єктивна реальність підказується масштабом, пропорціями та архітектурним контекстом об'єкту, навичками у галузі богослов'я, іконопису, архітектури та ремесла.

Враховуються архітектурні особливості приміщення, його розміри та освітлення. Визначається іконографічна програма іконостасу, відповідно до канонів східнохристиянської церкви, визначення іконографій, які будуть розміщені в іконостасі, з урахуванням місцевих традицій та шанованих святих. Проводиться дослідження мистецьких прецедентів та аналогій іконостасів, їхні стилі та особливості.

Створюється кілька варіантів ескізів іконостасу, враховуючи розміри приміщення та іконографічну складову. Згідно концепції визначається кількість ярусів іконостасу та їхнє розташування. Ведеться розробка детального креслення іконостасу з урахуванням розмірів і розміщення кожного елемента. Визначаються матеріали, з яких буде виготовлено іконостас.

Стилістика іконостасу, його визначення планується відповідно архітектурі стилю храм,у враховуючи напрацювання згідно традицій місцевої іконописної школи. Результатом передпроектного аналізу стає дизайн-концепція - ідеальна модель об'єкту, що створюється.

Проектний аналіз завершується створенням цілісної композиції у предметно-просторовому середовищі, його образу та атмосфери. Далі передбачено стадію робочого проєкту, для втілення в робочі креслення.

Створення гармонійного композиційного рішення, в якому синтезуються функціонально-планувальні архітектурні пропозиції, об'ємно-просторове рішення, а також колір, освітлення, фактури матеріалів, оздоблення корелюються зі стилістикою та технічною частиною. За результатами народжується відповідна синергія простору інтер'єру храму, коли спільне композиційне рішення є повноцінним, гармонійним, врівноваженим, естетичним.

Виготовлення проєкту каркасу іконостасу з врахуванням конструктивних основ солеї відбувається в визначеній послідовності. Проектна робота над іконами для іконостасу передбачає відповідно до канонів іконопису залучення дипломованих консультантів. Дотримання канонів східнохристиянської церкви та традицій іконопису передбачає врахування архітектурних особливостей приміщення. Проектний алгоритм є доволі загальним та може коригуватися згідно конкретних обставин.

Стилістика ікон та монументальної поліхромії у храмах відображає розмаїтий спектр художніх традицій та впливів античної римської

реалістичної фігуративної традиції через спадкоємність візантійської, київської та народної української мистецької спадщини.

Основні риси стилістики мистецьких форм оздоблення інтер'єрів церков на Поділлі включають іконопис у візантійській манері виконання. Традиційний візантійський канон у трактовці святих достойників, апостолів та біблійних пророків, дослідницька практика розглядає канон як сукупність естетичних, теологічних та культурологічних обмежень.

Дотримання усталених канонів, з акцентом на умовну реалістичність та декоративність образів святих у іконописних зображеннях виявлено у монументальному розписі стін як засіб для моделювання масштабних форм середовища. Ярусна структура іконостасів, що склалася в українських церквах протягом століть, підказує найбільш природний спосіб влаштування іконописних сюжетів.

Усталено, що на підкупольній поверхні означалися символи Нового Заповіту, небесних сил, через алегорію, представлено трифігурну композицію з двох людських постатей і символу голуба, або Христа Пантократора. Далі розміщено апостолів, серед перших, які є авторами Нового Тестаменту: наймолодший, найближчий до Спасителя, автор окрім свого, Євангеліє, автора розділу Апокаліпсису з Нового Заповіту, Іоан Богослов, наступний Марко, Лука, Матвій. Нижчим ярусом розміщуються зображення місцевих святих і достойників. На великих площах стін можна було побачити євангельські сцени, на західному порталі розміщували текстуальні композиції, хоча, традиційно, західний притвор відведено під сцени пекельного сюжету.

Технічне забезпечення матеріалами сучасними техніками іконопису передбачає використання полімерної темпері, котрій віддають перевагу більшість майстрів іконописців, виконуючи іконографічну поліхромію на традиційному левкасному, і масштабної форми на акриловому ґрунті.

Техніка виконання малярства, передбачає технологію покрокового пошарового виконання лисувальним принципом послідовність виконання, гризайльної підкладки, виконаної умброю тонально насиченої консистенції, щоразу послідовно застосовуючи світліший тон, проводиться моделювання форми. Золота текстура, що не являється кольором, вживається доволі широко.

Судячи з описів Г. Палами, візантійського святого II-го століття, східного богослова, він називав колір ікон радістю, що відгукується у іконографічній композиції, ритмом у лініях, правдою у формах, гармонією і радістю в кольорах.

Олійне малярство застосовується з врахуванням більш тривалого періоду полімеризації органіки. Олійне малярство має також декілька суттєвих технічних вад, пов'язаних з певним ступенем затемнення органіки в силу природних процесів старіння природних полімерів, використовуваних як клеюча субстанція для пігментів.

До наступного фактора потемніння масштабних поліхромій відноситься використання стеаринових свічок з осадженням продуктів горіння на поверхнях зображень.

Енкаустика у традиційній формі не використовується з температурних технічних причин.

Ікони несуть глибоке символічне значення, що відображає духовні істини. Образотворчі символи — це зафіксовані у чуттєво сприйнятливій формі уявлення про певні об'єкти символізації.

Образотворчі символи можна розділити на графічні та пластичні. До фонових символів ми відносимо колір, світло (освітлення), зооморфні символи. У релігіях і в релігійному мистецтві практично всіх континентів є випадки вшанування богів у вигляді тварин чи наділення божеств атрибутами тварин. Поява антропоморфних символів є результатом еволюції релігійної свідомості. Спрямованість християнської ідеології на

духовне зростання відкидає зв'язок Христа і святих з тваринами, які представляють низькі риси людської натури [40, с. 81 - 85].

Структура іконостасу за словами П. Жолтовського у його монографії «Український живопис XVII-XVIII століть» і розміщення ікон утверджуються в певному порядку. Іконостас відіграє подвійну функцію: з однієї сторони, іконографічна програма була виразом чітко окресленої символічно-догматичної концепції, з іншої, на відміну від стінопису, іконостас мав характер молитовно-адораційний.

Приступаючи до іконостасу, ставали перед лицем відображеного на іконі Христа, Богородиці та святих в поставі особистої молитви. Функції таких «молитовних» ікон виконували намісні ікони, з так званим портретним характером. Празниковий ряд могли розміщуватись на епістілоні, де центральною іконою було Моління. В основі ряду Моління є триморфон — Ісус Христос Вседержитель на троні, обабіч нього по праву руку — Богородиця, по ліву — Іван Предтеча. Інші ікони могли бути з семи постатей.

В пророчому ряду зображені Мойсей, Аарон, Давид, Соломон, Гедеон, Єзекиїл, Ісайя, Йона, Захарія і інші.

Домінує у найпростішому варіанті сцена «Розп'яття з предстоящими» Богородиці, Христа й апостола Івана. Пределли іконостасу були двох видів — орнаментальні або сюжетні.

У найдавнішому, повністю збереженому П'ятницькому іконостасі, представлено орнаментальні предели, вони розташовувалися під намісними іконами. Страсний ряд в іконостасі з'явилися під впливом, монументальних, багатих на іконографію ікон Страстей, розміщувалися у церкві на північній стіні. У центрі траплялася ікона «Спас Нерукотворний». Продовження традиції розташування цієї ікони в українських іконостасах — над Царськими Вратами [36].

Декоративна різьба може включати барельєфи та інші види об'ємного різьблення. За оцінками М. Драгана, форми Царської Брами у шість медальйонів округлої, хоча й трапляється — грушевидний тип контуру медальйонів з переплетеними виноградною галузкою, діляться на чотири типи за конструкцією та формою з виноградними гронами обабіч медальйонів, з виноградними гронами в кутках між закрутами, з вільним укладом грон та різного їх кількості, або з самою галузкою без грон.

Трапляється, що декоративне оздоблення на навершях Царських Врат наскрізне. Іконографічні зображення найчастіше погрудні, або півфігурні. Бувають також випадки різьблених зображень, як в церкві с. Зінькова, а іноді у медальйонах трапляються голівки ангелів, як в с. Ступосяни. [30, с. 119].

Зі слів автора М. Драгана, усі частини іконостаса зазнали впливу рококо. «Дияконські двері, які раніше були звичайними мальованими іконами, в часи рококо також почали оздоблювати різьбленням», «набуває поширення тема Ієсеевого дерева з пластичним зображенням людської постаті». Наступною характерною ознакою з'являються «Абстрактні і фантазійні мотиви рокайлів, (що) виступають у найрізноманітніших комбінаціях з решіткою. Поряд з тим досить поширеним є і реалістичне трактування мотивів і форм, що іноді менжує з натуралізмом» [30, с. 161, 180]

Порівняно з традиційним візантійським внутрішнім об'ємом храмового простору, коли «будівля типової базиліки має мету чітко окреслити зал з розташованим уздовж основної горизонтальної осі залишається приміщенням для конгрегаційних цілей, зарезервованого для цілей хрещення, меморіалу та похорону, залишається типовою й сьогодні». [124, с. 6] Форма подільського східнохристиянського храму залишає ознаки схожості основних атрибутів, окрім південної та північної галерей з симетричною колонадою, вздовж них.

Є. Малиновський до предмету підготовки форм та власної різьбярської та архітектурної пластики також вказує на ретельне обрання стилістики для відповідності з храмовим іконографічним звучанням, нагадує про порядок та відповідність масштабу задуму з розмірами як окремих іконографій, так і з влаштуванням порядку і ярусів, рядності.

Облаштування сакральних інтер'єрів в межах польсько-українських суміжних етнічних територій слід розглядати як процес повернення східної іконографії, що був започаткований у Польщі Є. Новосельським.

Тільки завдячуючи таким талановитим іконописцям, неовізантизму, як модерному поглядові на візантійську архаїку, у неповторній іконографічній манері виконання, осучаснені іконописні малярства методично з'являються в римо-католицьких церквах у Варшаві-Єльонках, Весолій, Кракові-Азорах, Тихах, церкві у Білому Борі, у Міхалово, Варшаві-Волі чи Більську Підляському, у Вроцлаві, Гурові-Єлавецькому, Пшемкові, Кентшині та Любліні.

Належним місцем перебування творів Є. Новосельського в межах, не тільки виключно, українських парафій є модерне зображення, виконане на замовлення римокатолицьких парафій «поліхромії у Варшаві-Єльонках, церкви, іконографічні поліхромії мальовані на цементній цегляній стіні. Поряд з виразною і дражливою фактурністю інтер'єру храму через відкриту цегляну кладку.

На здивування поціновувачів сусідніх конфесій, автор вписав власне ім'я, зі слів Ю. Малиновського як пост-євангельський, вестерн, готичну церкву Гурово Єлавецькому, де Новосельський створив (згадуваний раніше) унікальний іконографічний ансамбль, виконавши іконостас дуже витончено і стримано із великим хрестом на вершині. До числа перахованих зразків належить згадати іконописний хрест святого Франциска (італійська форма Розп'яття з іконостасу), з іконографіями авторської модерної форми, виконаними на поверхні стін з готичної цегли.

Францисканський хрест став великим, символічним, духовним наверненням Сходу і Заходу [126, с. 152, 158].

Пластика абсолютної більшості декоративних форм подільських іконостасів, розміщених в якості оздоблення, на загал, відповідає бароковій естетиці форми, котра досі залишається популярною у багатьох сучасних інтерпретаціях декоративного оздоблення, архітектурного декору, пластики об'ємної золоченої, посрібленої різьби періоду бароко. «Стиль бароко був найприроднішим розвитком, будучи реакцією на все, що було раніше, ширшого вираження ідей і більш складного ефекту. Тепер він відкривається нам як інтелектуальний стиль набагато свідомішим, ніж ті, що йому передували» [120, с. 104].

Історичні витоки стилю чотирьохсотлітньої давнини — період, на думку Г. Роджера, коли ренесансні мотиви мистецького спрямування повертаються у зворотній бік. Місце реформації, гуманізму і епохи європейського Відродження займає контрреформація, що певною мірою досягає результатів у декотрих країнах римокатолицької приналежності, особливо, що стосується досягнень монахів ордену єзуїтів.

Більшістю, саме їх зусиллями, Європа, з точки зору нової естетики — впроваджено стиль бароко з апеляцією до почуттів. Бароко, повністю засноване на церковній архітектурі, процвітало у ній увібравши її вибухові почуття і веселощі.

Панування європейської буржуазії спонукає її до матеріалізації можливостей у будівництві і релігійному адмініструванні, посідаючи матеріальні ресурси здійснити естетичні устремління. Амбіцією стало будувати по-багатому.

Предметно-просторове східнохристиянське храмове сакральне середовище як особлива ділянка досліджень простору та візуальної системи знаків, вальору, предметного наповнення, форм літургійних предметів, літургійних книг, топології храмових приміщень, дверних

порталів, особливостей храмових вікон, включає також галузь вивчення сенсорних відчуттів, які людина проявляє у храмі. Слід сюди додати і вивчення відмінностей температури світла.

Декоративне наповнення сакрального простору як останнього «шару» храмового середовища, включає розробку, адаптацію, стилістичні погодження, у відповідності до ієрархії призначення і поділяється на рівні сучасного моделювання оздоблення. Поділ на т. зв. «шари» в сенсі «оболонок» архітектури будівлі, внутрішнього сакрального простору, обмежується обставинами конструкції сакрального простору.

Пам'ятка кінця XVIII ст. Тринітарський костел Кам'янця, переданий рішенням Хмельницької обл. ради у 1993-го року парафії св. Йосафата, являється одним з небагатьох пам'ятників рококо в Україні. Дослідник, публіцист Гілман Роджер описує європейське рококо як знамените рококо, назване так завдяки ребристим краям маленьких картушів і гострим маленьким черепашкам.

З часом до них підмішуються маленькі гілочки виноградної лози та листя з крихітними квітами, що пронизують їх наскрізь. Зрештою, названий рокайлевий стиль став предтечею нових декоративних форм. Це був стиль як відтінок натуралізму, що став модним у літературі та мистецтві до середини XX століття.

Також Г. Роджер вважає, що форма зовнішнього контуру, що зустрічається у плафонах інтер'єрного оздоблення потрібно завдячувати формам пальметти на мотив галузки.

В межах традиційної форми рококо інтер'єру храму тринітаріїв являє собою сучасну адаптовану стилістично автентичну форму. «Розроблений примхою та вільною фантазією», простір храму стає неповторно незвичайним через розвинутість, витриману стилістику та ефекти несподіваної асиметричності, являє веселу, витончену, сучасну французьку, виразну, але абстрактну форму [120, с. 93, 103, 155]. Головні

засоби і прийоми комплексного композиційного формування інтер'єрів храмів Поділля з включенням пластики іконостасів та колористики іконописів представлено на рисунку 3.5.

3.3. Засоби і прийоми колористики й формоутворення елементів оздоблення в храмовому просторі

Обрання кольорової палітри храму на пряму залежить від задачі, в котрій викладено завдання з реставрації, реновації, або модерного сучасного оздоблення. Зазвичай використовуються натуральні, природні кольори, такі як фактурний золотий, світловохристий, червоноохристий, крапак червоний, бежевий й інші глибокі відтінки, що прийнятні у тематичному вальорі природного червоного, як жаристий, багрянний, алізариний, кармін, карміновий, капуциновий, амарантовий, «царський» пурпуровий, тигіндиг рожевий, що створюють відчуття несподіваного візуального багатства.

Ікони чи фрески у формі поліхромних зображень відтворюються усталеною палітрою, що очевидно, сьогодні помітно може бути модернізованою штучними пігментами, виготовленими за сучасними технологіями, опрацьовані компютерним оптичним моделюванням кристалів.

Окрім творчого підходу у виборі композиції сакральних сюжетів колір храмового іконопису має своє символічне значення. Асоціативно золотий символізує божественність, проте, необхідно зазначити, що і ця фактурна колірна фракція, виробляється для мозаїки мануфактурою «Orzoni» (Італія), пропонує смальту більше десяти відтінків золота, без врахування фактурних варіацій.

Технологія високотемпературного випікання смальти не оминає й палітри зелених та синіх кольорів — небесність, представлену у варіантах

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

3.2. Комплексна методика створення іконописів та формування пластики іконостасів в інтер'єрах церков.

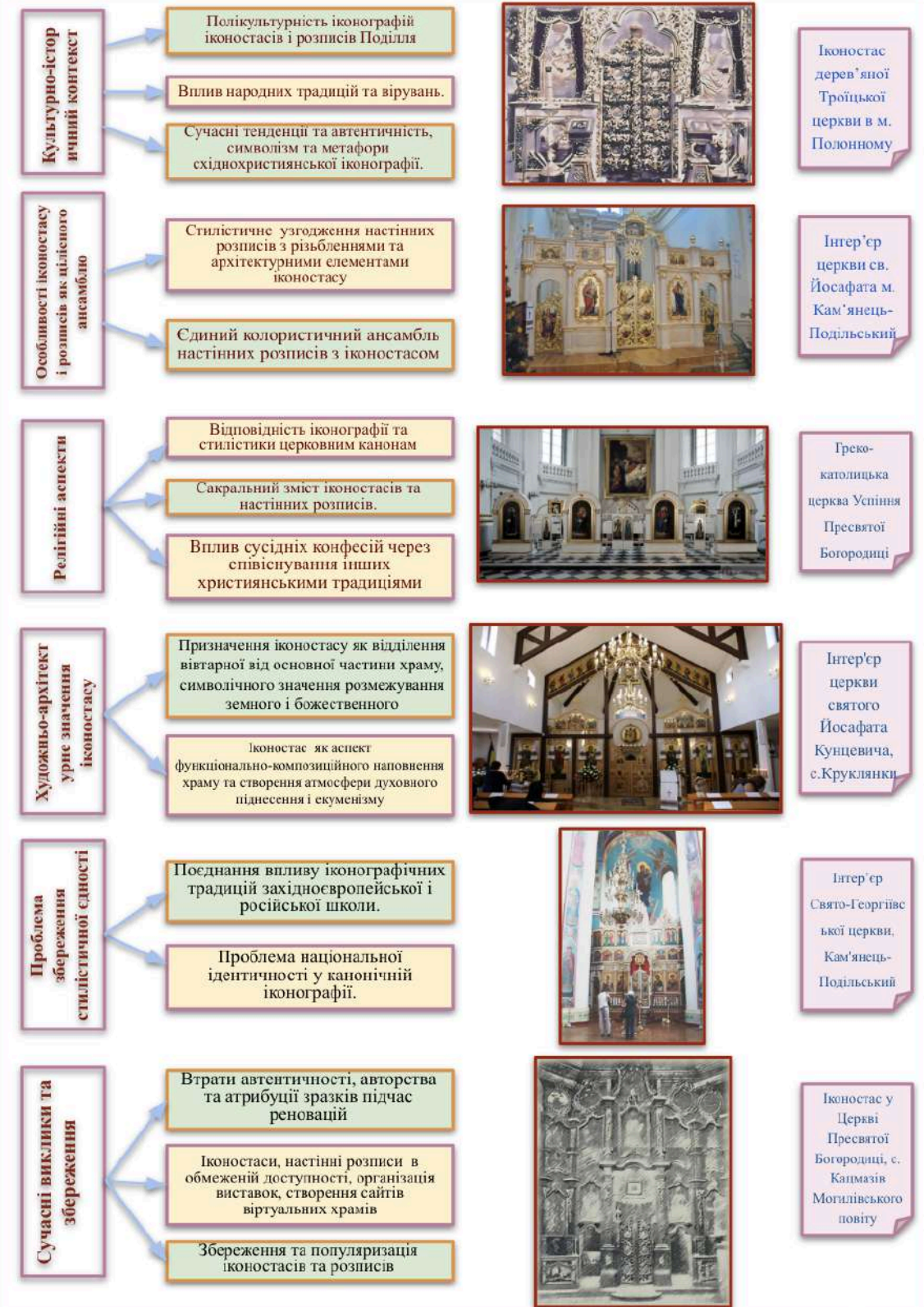


Рисунок 3.5. Комплексне дослідження та етапи проєктування іконостасів та іконописів східнохристиянських храмів Поділля

василькового, індиго, сапфірного, кобальту, ультрамарину, аметистового, блакиті.

У східнохристиянському храмовому просторі колір нарівні з формою відіграють ключову роль у створенні сакральної духовної атмосфери. Вивчаючи прийоми колористики та формоутворення декоративних елементів у східнохристиянських храмах, ми здатні глибше зрозуміти культурно-історичне та релігійне значення цих ірраціональних категорій.

Одним із основних джерел кольорових співвідношень для східнохристиянських храмів є поліхромія та мозаїка, як найтриваліший тип застосування. Мозаїка широко застосовується як і в ранньохристиянському мистецтві та архітектурі, так зокрема у Візантії.

Фреска як вагоме джерело кольорових композицій сягає раннього християнського періоду і особливо поширена у сучасних поліхромних традиціях. На додаток — іконопис як концентроване джерело кольору у східнохристиянських храмах, ікони як невід’ємна частина східнохристиянського богослужіння та благочестя.

За формоутворенням декоративних елементів східнохристиянські храми як правило, наповнюють поліхромією складну архітектуру храму, додають візуальний ефект у просторі храму. Подібним чином декоративне наповнення являє собою невід’ємну частину східнохристиянського оздоблення, створюючи сакральну атмосферу, відображаючи багату культурну та релігійну традицію.

Опорядження іконостасних іконографій займають ключове місце. Поліхромія, передаючи левову частку художньо-естетичного опорядження настінного об’єму, наповнює іконографічними матеріалами інтепретацій священних текстів.

Рослинні мотиви в різьбі іконостасів стали складовою художнього оформлення церковних споруд та предметів культового призначення. Ці

мотиви мають глибокий символічний та естетичний зміст, який відображає духовний світ та космогонію.

Орнамент, як і будь яка художня прикладна діяльність, є частиною знакової системи споріднених етнічних груп. Конкретні знаки, що входять до орнаментальних ремісничих практик, визначеного значення відповідають рівню естетичного розвитку художньо-абстрактних спроможностей тісної комунікації.

Орнамент виступає культурно-знаковою категорією спроможностей культурного зростання. [58, с. 20].

Вплив художніх майстерень Києво-Печерської та Почаївської Лаври на формування стилістики сакральних зображень в храмах Поділля XVIII — XX ст. протягом XIX ст. був найпомітнішим, що впливає з іконографії ікон, що зберігаються у основній експозиції і запасниках Кам'янець-Подільського історичного музею.

Києво-Печерська та Почаївська Лаври незаперечно залишаються осередками найпомітнішого культурного та художнього спадку східного українського християнства. Їхні майстерні та іконописні школи відігравали значну роль у формуванні стилістики іконографічних зображень, що вплинула на храмове мистецтво Поділля та усієї України, виробивши свої власні практики іконопису, які передавалися учням та наступним поколінням іконописців. Вказані традиції включали особливий підхід до зображення святих, апостолів та інших святих.

Щодо іконографічних форм зображень, Євсевій Кесарійський Памфіла єпископ Кесарії Палестинської, сестрі константинопольського імператора Костянтина Великого — Констанції на прохання надіслати їй ікону Ісуса, задав їй запитання чи розуміє вона яким повинен бути образ Христа? Чи, справді, мальований варіант може носити його дійсні риси? Як того, хто жертвує себе для нас, перебуваючи одночасно у плоті смертного і воскреслого.

У східнохристиянській практиці уявлення про Бога є з точки зору богословської філософії — ґрунтується на ідеї, що через наші обмежені людські здібності ми не в змозі пізнати Бога, він трансцендентний, поза нашим розумінням і духовним досвідом. Саме тому, ми можемо аналізувати власні уявлення про Бога лише через те, чим він насправді постає в нашій творчій уяві.

Вважається, що Христос, як одна з триєдиної іпостасі є в людському образі є «невимовним» Богом, перш ніж на іконі зобразити його, відтворюючи Його у звичному вигляді, спочатку зображували Його символічно, наприклад: у вигляді доброго пастиря, що несе на своїх плечах загублену вівцю, або оточеного ягнятами, або Самого у вигляді ягняти, Того, хто спокутує; у вигляді риби, що використовується у вигляді монограми й сьогодні.

Отже, християни від найдавніших часів вирішують непросту філософську ділему про те, як художніми засобами для кола адептів візуалізувати Євангельський текст, адже для звичайного ока замало абстрактних означень.

Необхідний синтез реалістичності та ясності, стилізації, водночас адаптованої для потреб сакральної інтер'єрної довершено композиції. Зображення Христа, для потреб християнських релігійних храмових практик потрібно у формі узвичаєного людського образу.

Астерій Амасійський (поч. V ст.) не радить зображати Спасителя на речах побутового чи повсякденного призначення. Первосвященник Василій Великий радить замість Хреста використовувати тільки його символи: царський престол, завитка сувою зі священними текстами, символу самого хреста. Проте зазвичай маємо, як у випадку папи Сикста III (четвертий за порядком), котрий один перших замовив ікону з золота із зображенням на ній Спасителя та 12 апостолів.

Богородиця, матір Спасителя Образ Богородиці на тлах відображає Матір Божу, яка з прадавніх часів вважається посередницею між Богом та людьми.

Достойники та святі зображуються у вигляді святих апостолів, архангелів та інших святих відображають їхню заступницьку роль перед Всевишнім та вірними.

Події Біблійного значення включають у себе дохристиянські події безпосередньо пов'язані з життям, боротьбою, перепетіями становлення політичного та релігійного всесвіту єврейського та сусідніх до нього народів.

Символічні кольори починаються з золотого, котрий символізує небесну божественність, світло, вічність та духовну дійсність. Червоний символізує любов, страждання та відданість. Блакитний символізує небесну гармонію та духовну святість. Білий символізує чистоту, святість та спасіння.

Важливу роль відіграють рослинні та геометричні орнаменти. Виноград символізує Христову кров та принесення жертви. Хрест-хризантема символізує Христове Воскресіння та вічне життя.

Бйорн Вулбрідж описує, що культивування природніх, рослинних та деревоподібних символів походить з часів раннього неоліту. Ці обставини підтверджуються історичними матеріалами давнього Китаю і античної Греції про те, що жертівники, яким приносили пожертви, встановлювались у безпосередній близькості до коріння, крони дерева, оскільки вважалось, що це підкреслює божественну сутність намірів.

Сюди можна віднести і описаний у Старому Заповіті т. зв. Едемський Сад. «Дерево є невід'ємним компонентом раю в шумерській, перській, індуїстській, китайській та японській культурах» [118, с. 15].

Геральдичні та національні символи, і тризуб, і національний герб України (рис. 3.6.) можуть використовуватися як символ, як алегорія нематеріальних категорій — духовності та незалежності.



Рис. 3.6. Св. князь Володимир з національною символікою

Птахи, квіти, зірки у різних ситуаціях можуть символізувати небесну чистоту та духовне розмаїття.

Такі символи та алегорії на тлах та іконостасах допомагали вірянам зосереджуватися на своїх роздумах, духовному розвитку та питаннях екуменізму. Ці образи та символи залишаються візуально-декоративними для таємничого та релігійного обряду, який відбувся у церкві.

Геометричні орнаменти у церковній архітектурі та декораціях відіграють фрагментарну роль у створенні художнього зображення та символічного вираження. Ці орнаменти носять умовно символічний характер та можуть відображати додаткову орнаментику, умовну абстрактну гармонію та інші оздоблювальні аспекти.

Хрест у геометричних орнаментах є основним, фундаментальним символом християнства, що нагадує про жертвність Христа Спасителя.

Хрест як Воскресіння у зображенні Христа, Сина Господнього, який воскрес з мертвих, є важливою алегорією вічного життя та спасіння.

Геометричні орнаменти в церковній архітектурі та декораціях сприяють створенню атмосфери естетики, довершеного стилю та врешті, духовності, надають особливий художній вираз церковним об'єктам. Кожен символ набуває свого глибокого сакрального змісту та сприяє поглибленню віри та розумінню сакральності духовного світу.

Варіанти декору тла ікон, їх символіка, являються частиною іконопису та мають свою символіку та атрибутику, що відображають релігійні та духовні аспекти віри. Тут представлено декілька типових варіантів декору тла ікон та їхню символіку.

Орнаментальні зображення символізують космічну гармонію, порядок та вічність. Можуть вказувати на розважливий аспект віри та духовний лад у всесвіті. Застосовуються для оформлення тла, рамок та елементів образів святих. «Орнаментальні мотиви і форми іконостасної різьби, архітектоніка іконостасів в церквах значно швидше і радикальніше, ніж архітектурні форми, змінювали своє обличчя. Іконостаси дуже широко й активно сприймали форми західноєвропейської декоративної скульптури, хоч і це сприймання супроводилось творчим пристосуванням запозиченого до місцевого» [93, С. 493].

Декор тла ікон відображає різноманітні аспекти християнства та сприяє заглибленню у духовний світ і символіку релігійних образів. Кожен елемент сприймається у контексті віри та духовних переконань.

Аналіз опорядкування та художнього наповнення подільського храмового простору спрямована на відповідну специфіку оформлення внутрішнього простору інтер'єру з метою створення вдалого планування та естетичної привабливості для присутніх вірян, що одночасно поєднує в собі художній дизайн для створення гармонійного і функціонального середовища, який відповідає потребам та бажанням вірян.

Сучасний дизайн інтер'єру традиційного східнохристиянського храмового простору відображає поєднання історичних традицій церкви з сучасними тенденціями у дизайні. На відміну від традиційного оздоблення, сучасний дизайн відзначається ясністю, незаповненістю відкритих форм та ліній, відображає певну стриманість та елегантність у наслідуванні традиційного рустикального православного стилю.

Допускається акцентація на фактурі дерева, інших природних матеріалів, що можуть бути використані у створенні відповідної психологічної атмосфери храму. Допускається використання сучасних елементів декору.

Гармонійність зображень святих із декором ікон та стінописів головний принцип у створенні єдиного художнього простору у сакральному церковному інтер'єрі вимагає ретельного підходу до аналізу композиції стінописів, кольорового плану, стилю та символіки іконопису.

Основні аспекти гармонійного сполучення зображень святих і декору ґрунтуються на розумінні стилістичних закономірностей. Гармонія зображень святих зобов'язана містити адаптовані до контекстуального значення іконостасу та стінопису, до загального стилю сакрального об'єкту ґрунтується на основі стилістичних складових. Розмір та масштаб зображень святих має відповідати розміру, співвідношення масштабів, архітектури іконостасу та інтер'єру.

Розміщення зображень святих та декору повинно бути взаємно збалансованим та сприяти гармонійному вигляду інтер'єру, визначати композиційну гармонію.

Іконографії святих повинні дотримуватися усталених канонічних іконографічних правил, забезпечуючи їхню інтерпретацію через відповідні канони та збереження іконографічних сюжетів. Органічні складові зображення та декорування зображень дозволяють створити цілісну

естетичну атмосферу в інтер'єрі сакрального приміщення, де кожен елемент зобов'язаний нести свою роль у створенні загальної композиції.

Такі роботи часто визначають творчу креативність і можливість органічного komponування найнесподіваніших композиційних рішень. Постійна різноманітність винаходу та оригінальність дизайну поєднується з постійною увагою до використання та структурної форми. [121, с. 93, 95]

Український іконописний стиль формується через вплив іконографічних художніх традицій зображення на іконах і стінописах. Використання відповідно до часу створення традиційних архітектурних елементів з регіональними ознаками Поділля варто віднести також до національних типів орнаментики та декорування інтер'єрів церков.

Варто зазначити про фрагменти та відгомін готики у архітектурі сакральних об'єктів Поділля, українського бароко та рококо, складові ренесансного стилю, барокові стилістичні елементи, характерні застосуванням великої кількості сусального золота у іконографії, почасти у розписах.

Готичні, ренесансні та барокові мотиви проникали як культурно-релігійний факт в сакральне середовище, відображаються через складну конфігурацію культурної взаємодії, яких зазнало Поділля. Трансформація у сучасному дизайні сакрального середовища містить готичні мотиви стрільчастих арок, високі вежі у храмах Поділля надають певної величі, вертикальної спрямованості вгору. Дизайн готичних форм інтер'єрів пізнається через профільність та форму склепінь.

Ренесансні мотиви симетрії, пропорції, застосування ордерної системи читаються через планування та фрагменти фасадів перебудованих подільських інтер'єрів сакральних споруд, сприймаються через декор і гармонійність.

Бароко привнесло в сакральний простір динамічність і декоративну урочість. Криволінійні форми, складні композиції та багатий декор стали

характерними рисами бароко. Дизайн предметно-просторового барокових відголосків у сакральному середовищі безпосередньо відчувається через різьблені іконостаси, позолоту та співвідношення кольорів.

Зокрема, щодо барвистості та деталізації, подільські мотиви об'єднують у собі вже згаданий квітковий мотив, певні реалістичні почаївські мотиви та часте використання темніших барв, ніж інші складові орнаменту та «доличних» частин іконографії.

В частині українського бароко та рококо у вигляді декоративних розписів, та орнаментів, Гілман Роджерс описуючи бароко у контексті Поділля, свідчить про те, що справжня інтерпретація бароко — це стиль, що стосується інтер'єрів, полягає не в його простих деталях орнаменту чи його «нестримній дозволеності». Принцип бароко — це принцип дизайну, складний, явився дитиною церкви і садового дизайну, будучи служницею конкурсу і театру. [120, с. 89]

Через мистецтво Поділля відображено візуальну спадщину, що об'єднує різні художні течії та культурні впливи. Це створює особливу стилістичну різноманітність і художню специфіку регіону.

Висновки за розділом III

1. Основні принципи, прийоми й засоби створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля передбачають суму чинників, які включають канонічні умови створення іконографій, об'єктивні чинники організації композиційного об'єму, утримання в межах стилістики іконографій, забезпечення вимог богословського змісту, традицій іконопису, утримання в межах відповідної іконографічної символіки, врахування відповідного іконографічного контексту, композиційна колористика, східнохристиянська атрибутика.

Включено у загальний композиційний ансамбль іконостас як невід'ємну частину інтер'єру храму, з врахуванням архітектурних

особливостей. Іконографічна ієрархія передбачає відповідне влаштування іконостасу як форми відображення небесної ієрархії через вертикальний та горизонтальний порядок розміщення ікон, композиційне влаштування центру іконостасу, периферії.

Прийоми та засоби передбачають техніку виконання, вертикальну симетрію, ритм, пропорції окремих складових, врахування іконографічного ефекту зворотної перспективи у сакральному просторі.

2. Колористика іконографій, коли в іконописі палітра моделюється з натуральних традиційних пігментів, передбачає домінуючі яскраві відкриті плями насичених локальних кольорів.

Різьблення і золочення включають об'ємні прорізи, або рослинні, квіткові, або відносно плоскі геометричні мотиви. Застосовується золочення окремих фрагментів, техніка твореного золота для світла асисти, в оздобленні іконографій срібленням, золоченням поталлю, сусальним золотом, різьблення у стилістиці місцевих технік і традицій, з врахуванням народної творчості, декоративності та символізму.

3. Іконографіям храмів Поділля, як і кожному культурному регіональному явищу, притаманні власні принципи, особливості, прийоми та засоби, що сформувалися під впливом історії, культури та обрядових традицій регіону.

Загальна традиційність і спадкоємність наслідуються через дотримання канонів східнохристиянського іконопису, які включають чітку систему вимог у зображенні святих, біблійних сцен і символів. Художники й архітектори ідеалізують художні форми минулого, що визначає естетичну орієнтацію сучасних художників і повторення різних мистецьких досвідів.

4. Період середини XIX - XX століття охоплює класичний стиль в малярстві та різьбі храмів Поділля, який характеризується поверненням та використанням античних мотивів та ідеалів гармонії і спрощенням деталей. Елементи храмової архітектури та розміщення ікон відповідали

принципам абсолютної симетрії. Існувало прагнення до відтворення ідеальних пропорцій та форм, що відображали античні ідеали гармонії та краси.

Класицизм відрізняється суворістю та простотою форм, уникаючи зайвих деталей та надмірності в декораціях. Частий в застосуванні стиль в малярстві та різьбі храмів Поділля відзначався раціональністю, пропорційністю та ідеалізацією, спрямованими на створення гармонійного та естетично вишуканого образу храмового інтер'єру.

5. Іконографія має на меті не лише естетичне задоволення, але і духовне просвітлення, відображаючи божественне у повсякденному житті, але й духовно-естетичні принципи.

Кожен елемент ікони має своє значення, що допомагає віруючим зрозуміти глибші моральні та духовні істини. Використання золота для фону та деталей символізує божественне світло.

З означених матеріалів, найперше — дерево з котрого виготовлені більшість декоративні конструкцій, панелей, обрано основу для різьбленого декорування подільських храмів, особливо самих — дерев'яних.

До числа іконографічних прийомів і стандартів можна віднести спеціальні шаблони та ескізи, що допомагають дотримуватися канонів. Схема і структура іконостасів складається з трьох основних частин: царських врат, де зображено головні святі, та бічних ікон, що зображують святих покровителів. Декорування і малярство включає складну різьбу та живопис, які підкреслюють важливість ікон та створюють атмосферу святості, поєднуючи у собі традиції та духовність, відображаючи своєрідність культури регіону (рис. 3.7, 3.8, 3.9).

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

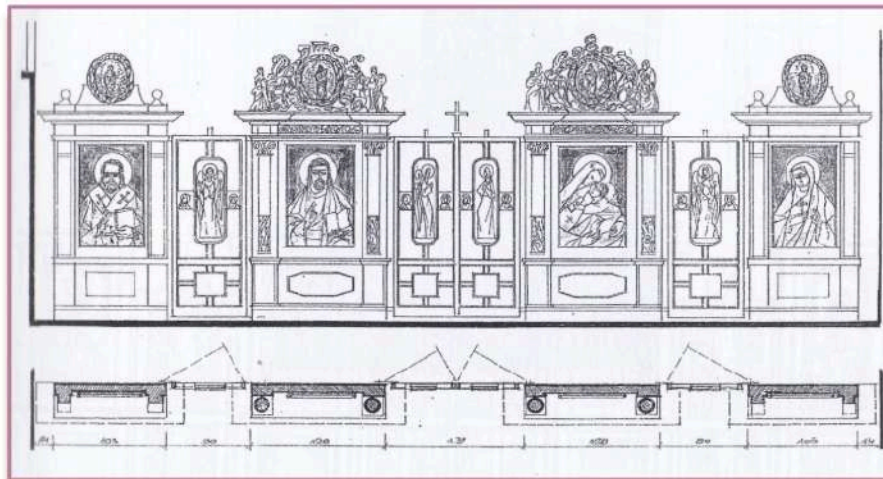
3.3. Засоби і прийоми колористики й формоутворення елементів оздоблення в храмовому просторі

Іконостас як провідник у
сакральний світ
божественної ієрархії

**Гносеологічний контекст
формування іконостасів**

Канонічна іконографія
священних текстів Євангелія

Симетрія, ярусність,
ієрархія як відображення
гармонії



м. Бранєво. Іконостас ц. Святої Трійці (варіант I.)

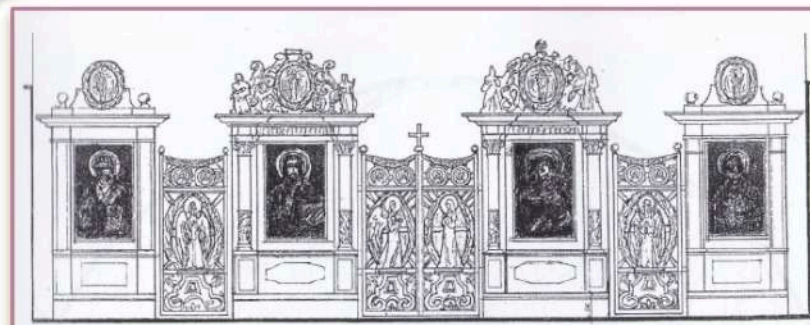
Гармонія через
досконалість і
монументальність
пропорцій іконостасу
в об'ємі храму.

Композиційність

Композиція іконостасу через
богословську ієрархію

Баланс через
комбінацію розмірів
ікон, золота і
кольору.

Декоративність.



м. Бранєво. Іконостас ц. Святої Трійці (варіант II.)

Досконалість виконання і
стилістики різьблення.

Текстурний контраст через фактурність дерева, золочення.

Колористичний стилізовий
вальор.

Рисунок 3.7. Засоби і прийоми формування іконостасів та іконописів в просторі храму

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

Висновки до розділу III



Рисунок 3.8. Принципи створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

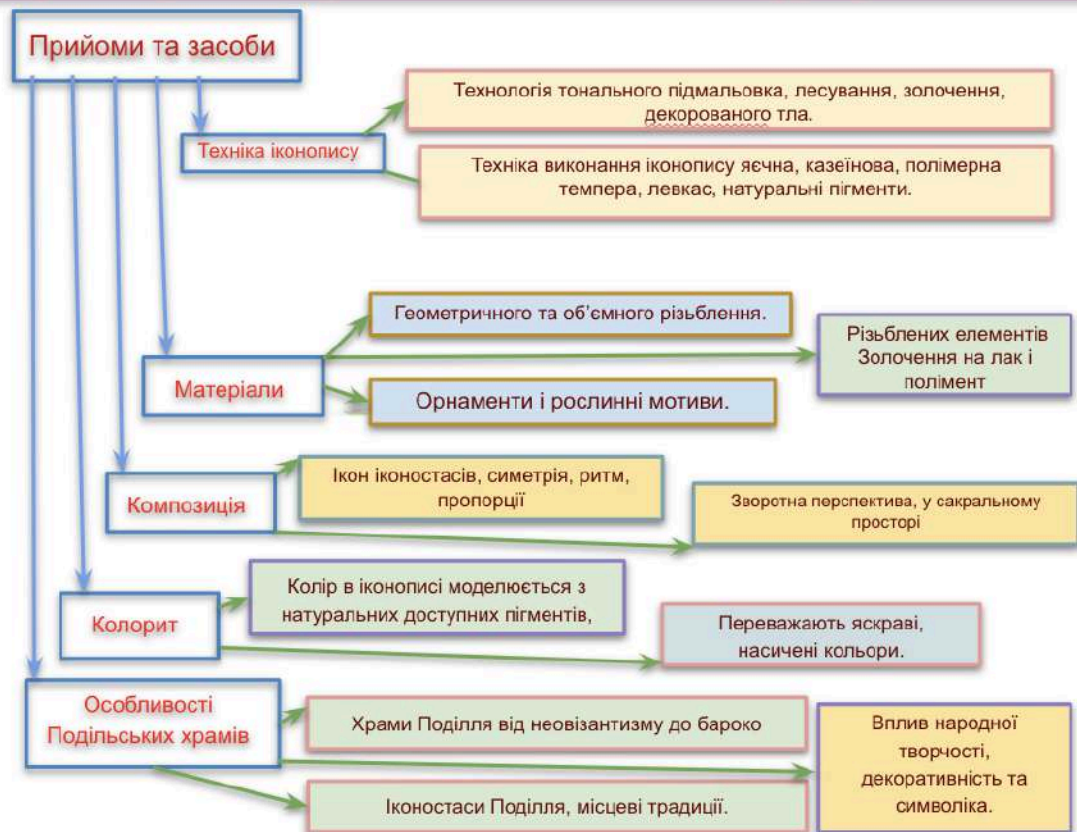


Рисунок 3.9. Характерні засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні вивчалось формування складових предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля першої пол. XVIII — поч. XX століття, з точки зору сучасних тенденцій європейського формоутворення.

Проведено аналіз предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля. Науково обґрунтовано складові предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля, автентичні явища подільської храмової архітектури:

1. За результатами встановлено принципи взаємозв'язку предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля першої пол. XVIII — поч. XX століття. Піддано ретельному розгляду та аналізу чинники і етапи культурного розвитку сакрального середовища та означено вектори сучасних тенденцій культурно-історичної спадщини, що увиразнює естетичні принципи формоутворення. Автором дисертаційного дослідження було проаналізовано та визначено основні релігійно-історичні передумови, які вплинули на формоутворення сакрального об'єму.

2. Аргументовано доведено художньо-мистецьку тяглість формування орнаментів, оздоблення, визначено та узагальнено прийоми декорування формування предметно-просторового середовища східнохристиянських храмів Поділля, здатність сакральних інтер'єрів східнохристиянських храмів Поділля відтворювати цілісну композицію, історичну тяглість, гармонійні співвідношення, особливості стилістику архітектурно-композиційних, декоративних рішень Поділля. Сучасні вимоги щодо ергономіки та екології.

3. Помічено особливості періодизації предметно-просторових форм взаємозв'язків предметно-просторового середовища східнохристиянських

храмів Поділля згідно стилістичних та композиційно-художніх ознак сакрального інтер'єру першої пол. XIX - поч. XX століття.

Встановлено взаємозв'язок розвитку сакрально-просторового середовища з обставинами архітектурного середовища та наявністю стилістичних зв'язків між окремими складовими сакрального простору, ставши вагомим чинником, що вплинув на становлення національної декоративно-оздоблювальної традиції на теренах Подільської України. Автор аргументовано обґрунтував, що простір східнохристиянських храмів Подільської України є загальноєвропейським культурно-історичним явищем національного масштабу.

4. Проаналізовано основні принципи формування предметно-просторового храмового середовища Подільської України:

- ландшафтно-географічний принцип (храми завжди займали провідне домінуюче центральне місце в будь-якому поселенні);

- принцип раціонального тридільного декількарусного планування храмових об'ємів (внутрішня частина храму надзвичайно раціонально вміщала усі необхідні складові для відправлення духовно-релігійних потреб);

- принцип багатофункціонального громадського використання храмових будівель. (крім раціонального розташування усіх складових функціонування для духовних потреб храму простір храму використовувався і для соціально-громадських потреб);

4) принцип естетичної мистецької спадкоємності (застосування історичних європейських форм прийомів організації формування декоративного предметно-просторового середовища. Використання кращих прийомів засобів майстрами сусідніх земель Галичини та Волині);

5) принцип багатофункціональності і питань мілітаризації (окремі храми на місцях форпостів Виконували функції оборонних споруд);

б) естетично гармонійний принцип (передбачає узгодження предмету просторових, функціональних, естетичних, місцевих традиційних форм будівельних практиках оформлення східнохристиянських рамових інтер'єрів. Врахування взаємозв'язків елементів декору будівельних оздоблювальних деталей які характеризують смаки окремих груп вірян релігійних та естетичних переконань);

5. Означено основні типи оздоблювальних орнаментів для оформлення інтер'єрів храмових сакральних будівель. Визначено основні прийоми декорування оздоблення формування фактур поверхонь пластики декоративних деталей.

Наведено вичерпні приклади означення декоративних елементів за характером та формами використання за об'ємом, масштабом, призначенням, характером взаємодії, деталями узгодження та композиції. декор малих форм (окремі аналої, іконописні зображення на окремих іконах,), декор середніх форм (ікони іконостасу, ікони на ківотах), декор монументальних форм (декорування поліхромій, декорування вертикальних настільних орнаментів, рококових плафонів, капітелей карнизів та інших деталей інтер'єру.)

Запропоновано загальну класифікацію декоративних форм композиційних принципів оздоблення окремих фрагментів і великих архітектурних інтер'єрних переділів і форм, оптичних, світлових, візуальних та функціональних співвідношень (форми, конструкції вікон, ніш, консольних та карнизних виступів).

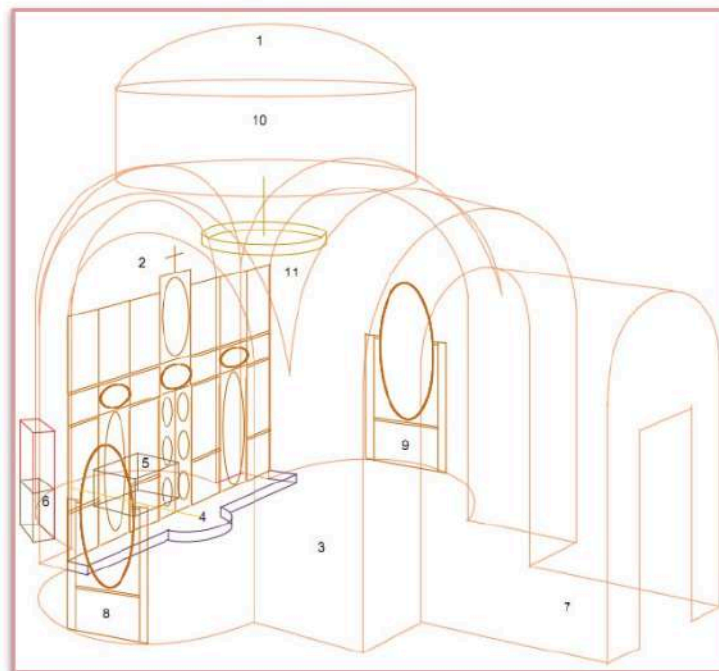
6. Означено та запропоновано принципи методичного аналізу у дослідженнях сакральних храмів з використанням натуралістичних, аналітичних, функціональних композиційно-художніх означень предметно-просторового середовища сакральних храмів Поділля.

Запропоновано принципи вирішення композиції декорування планування взаємодії між елементами сакрального простору

східнохристиянських храмів Поділля історичних періодів XVIII — XIX, початку XX століття та сучасних храмових споруд у порівнянні з естетичними, мистецькими та композиційними досягненнями етнічних українців центральної Європи (Рис. 3.10, 3.11, 3.12).

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

Впровадження художньо-композиційних принципів формування предметно-просторового храмового середовища



1. Купольна поверхня;
2. Східний вітарна апсида;
3. Об'єм храму вірних;
4. Приступка, солея;
5. Престол;
6. Жертовник;
7. Об'єм нартесу;
8. Об'єм північної апсиди Спасителя;
9. Об'єм південної апсиди Богородиці;
10. Підкупольний об'єм;
11. Ареал підкупольний вітрал.

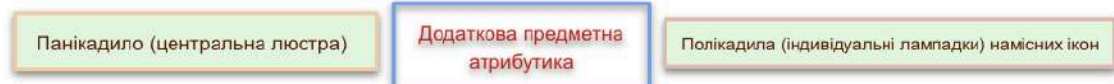
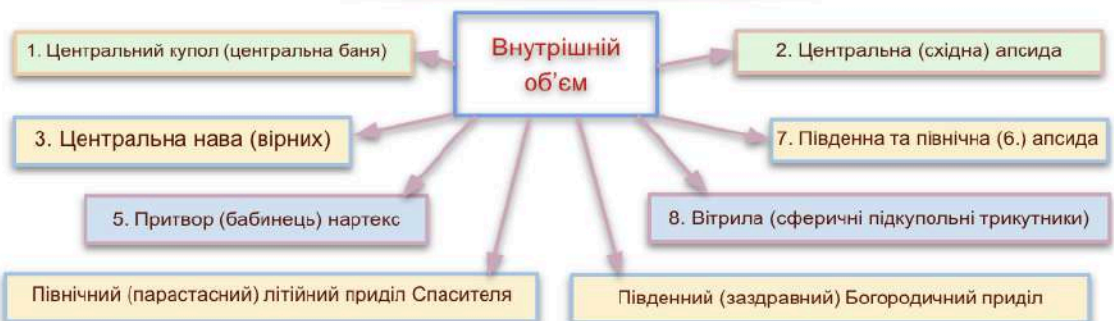
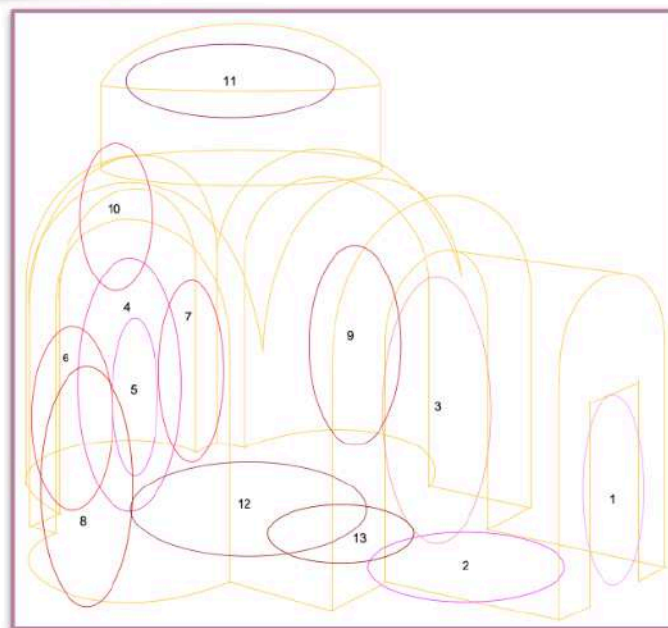
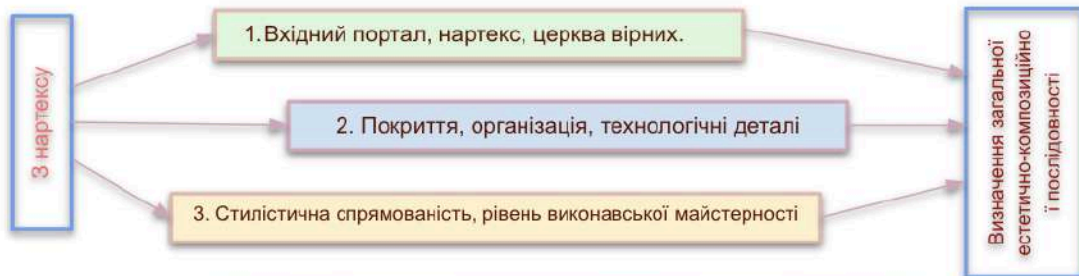


Рисунок 3.10. Предметна наповнення храму в сучасному інтер'єрі Подільської східнохристиянської церкви

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

Загальна класифікація декоративних форм в композиції храмового інтер'єру



1. Портал нартексу;
2. Покриття нартексу;
3. Портал храму вірних;
4. Ареал Райської брами, іконографії Спасителя, Богородиці, Тайної Вечері;
5. Ареал композицій Райської брами;
6. Ареал св. Миколая, північних дияконських воріт;
7. Ареал намісної ікони і південних дияконських воріт;
8. Ареал заупокійного аналою;
9. Ареал заздравного аналою;
10. Ареал східної конхи і розп'яття іконостасу;
11. Простір Пантократора, Новазавітної Трійці;
12. Покриття церкви вірних;
13. Сполучна зона покриття нартексу і церкви вірних;



Рисунок 3.11. Послідовність візуального сприйняття об'єктів у просторі інтер'єру східнохристиянського храму.

Розділ III. Принципи, засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля

Художньо-композиційні характеристики сприйняття предметно-просторового храмового середовища

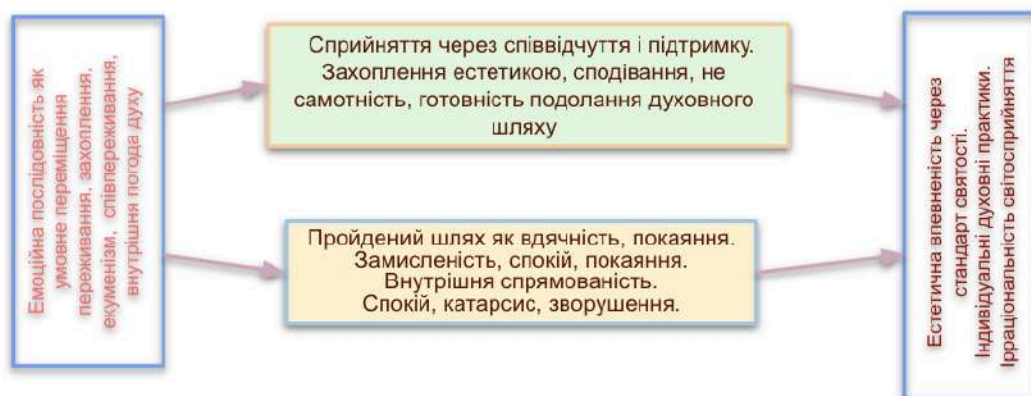
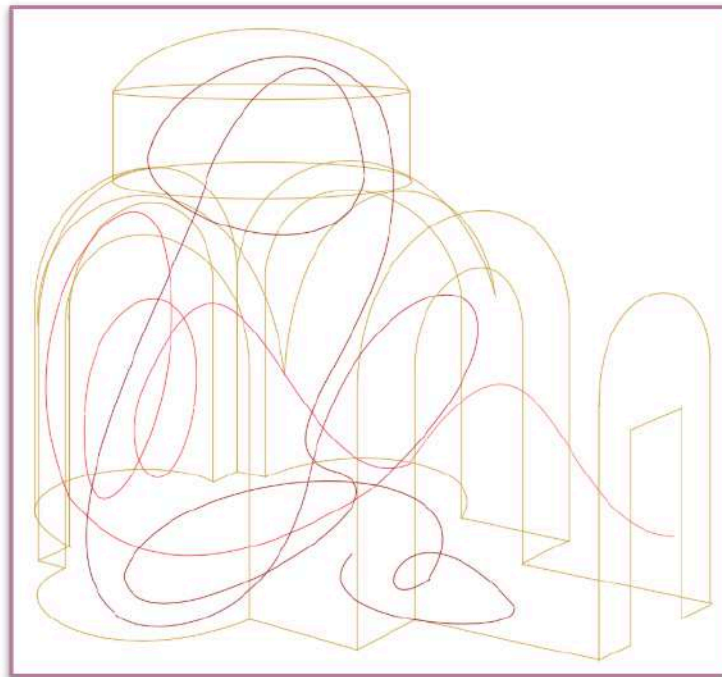
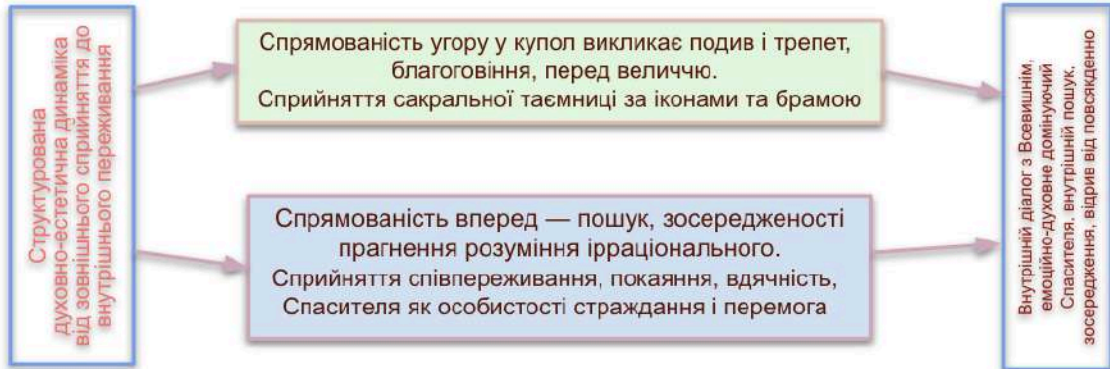


Рисунок 3.12. Емоційна забарвленість та сприйняття предметного середовища храму. Орієнтовні напрями спрямування зору глядачів в інтер'єрах східнохристиянського храму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакович О. Композиційне вирішення іконостасів другої половини XVIII ст. церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка (Підгаєцький рн) та св. Миколая с. Кальне (Козівський рн) Тернопільської області. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. 233 с. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2013_9_22.
2. Бакович О. Маляр іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну, св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської обл. *Народознавчі зошити*, 2014. № 5 (119). С. 967, 969
3. Бакович О. Ансамблевість як принцип формування інтер'єру храму на Західному Поділлі (друга половина XVIII ст.) *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. С. 114 — 121.
3. 51. Бевз Микола. Ред. д. арх., проф.. Колективна монографія. Комплексні наукові дослідження в реставрації пам'яток архітектури. Львів, НУ «Львівська політехніка», вид-во Растр-7, 2022. 346 с.1.
4. Блажейовський Д. Українські релігійні вишивки: Збірки 1 — 12. Львів-Рим, 1973-2007. 94 с.
6. Бевз М. В. Катедра Пресвятої Богородиці XIII ст. в Холмі (архітектурно-археологічні та історико-архітектурні аспекти). М. В. Бевз, Ю. В. Лукомський, В. М. Петрик, В. В. Бевз. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Архітектура*. - 2019. 186 с..
7. Біблія: Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту: В українському перекладі з паралельними місцями та додатками: Переклад Патріарха Київського та всієї Руси-України Філарета Денисенка, К., 2004. 1415 с.
8. Боднар В. У Вінниці ще 100 років тому було шість дерев'яних церков.
Режим доступу:

<https://vlasno.info/spetsproekti/2/tourism/item/11186-u-vinnytsi-shche-100-roki-v-tomu-bulo-shist-derev-ianykh-tserkov>

9. Брайчевський М. Утвердження християнства на Русі. М. Ю. Брайчевський ред. М. В. Попович; АН УРСР, Ін-т археології. Київ. Наукова думка. 1988. 259 с.

10. Вальторта М. Богочоловік: Життя і страсті Господа нашого Ісуса Христа: Том II. Перший рік прилюдного життя Ісуса. Пер. з нім. Безручка Я., Львів. Місіонер, 2001. 388 с.

11. Великий А. З літопису християнської України: Церковно-історичні лекції з Ватикану. В 9-ти т. Кн. 3. Рим, 1968-1972. 280 с.

12. Власовський І., Нарис історії Української Православної Церкви. В 4-х т, 5-ти кн. Київ. 1998. Т. 4, ч. 1 . 1998. 384 с.

13. Галишич Р. Я. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя. Львів. Сполом. 2002. 336 с.

14. Гаврилюк Т.В. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів Феноменологія релігій про простір і час Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАНУ, Київ. 2017. Режим доступу:

<https://newacropolis.org.ua/theses/sakralnyi-prostir-i-chas-iak-poserednyk-prirodnoho-ta-nadprirodnoho-svitiv-1500792587>

15. Галишич, Р. Я. Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX ст. Дис... канд. мистецтвознавства. 17.00.06. Галишич Руслан Ярославович ; Львівська академія мистецтв. Л., 2002. 287 с. Режим доступу: <https://studcon.org/monumentalno-dekoratyvne-mystectvo-ukrayinskyh-cerkov-zarubizhzhya-hh-stolittya?ysclid=mapq5zytgc945646956>

16. Галуха Л. Використання Росією українського конфесійного питання у політичних відносинах з Річчю Посполитою. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*. Випуск 26, 2015. 295 с. Режим доступу:

<https://drive.google.com/file/d/12MovoLOy0vjR7UvIX9L-IqdoM74hSUPJ/view?usp=sharing>

17. Герій О. О. Орнамент Софії Київської (генеза, типологія, художньо-функціональні особливості). Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Герій Оксана Омелянівна. Львівська академія мистецтв. Л., 2003. 19 с.

18. Герус Л. М. кер. проєкту, наук. ред. Церковне мистецтво України: у 3 т. НАН України, Ін-т народознавства; кол. авт. Відп. ред. С. П. Павлюк; Харків. Фоліо, 2018. Т. 1. Архітектура. *Монументальне мистецтво*. 952 с.; Т. 2. *Образотворче мистецтво*. 2021. 771 с.; Т. 3. *Декоративне мистецтво*. 2021. 967 с.

19. Гірник О. (2015). Богословський авангард. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/33888>

20. Головащенко С. Історія християнства. Курс лекцій. Київ, 1999. 352 с.

21. Гончар П., Українська народна ікона. Каталог виставки з фондів музею Івана Гончара. Київ, 1999. 28 с.

22. Горбань Р. А. автор-укладач. Внутрішнє облаштування храму (спецкурс з релігієзнавства). Навчально-наочний посібник, Київ. 2019. 338 с.

23. Гординський С. Українська ікона XII-XVI століть — Філядельфія, США, 1973. 212 с.

24. Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. *Науковий конгрес 1000-ліття хрещення Русі-України. Мюнхен, 1989 р.*, С. 678 — 695.
25. Грушевський М.С. Твори: У 50 т. Редкол. П.Сохань, Я.Дашкевич, І.Гирич та ін. Голов. ред. І.Сохань. Львів. Світ. 2002. Т. 14. Серія *Рецензії та огляди (1888-1897)*. 2008. 432 с.
26. Гульдман В.К. Памятники старины в Подолии: (материалы для составления археол. карты Подол. губернии). Каменец-Подольский, 1901. 471 с.
27. Горбач О. Рукописна церковнослов'янська «Риторика» з 2-ї половини 18 в. монастирської бібліотеки в Нямц у Румунії (1971) 320 с.
28. Горбач О. Зібрані статті IV. Історія граматики на Україні. Реторика. Мюнхен. 1993. 442 с..
29. Драбчук І. Чудотворні ікони Прикарпаття. Історичні образки, Івано-Франківськ, 2003. 48 с.
30. Драган М. Українська декоративна різьба XVI — XVIII століть. Наукова думка, Київ. 1970. 204 с.
31. Етимологічний словник української мови. У 7-ми т. Редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. К. : Наук. думка, 1983. Т. 5 : Р–Т. Уклад. : Р. В. Болдирєв та ін. 2006. 704 с.
32. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII століть, Київ, 1978. 327 с.
33. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні, Київ, 1982. 283 с.
34. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII століттях, Київ. 1983. 180 с.
35. Залізняк Л. Походження українського народу. Магістеріум. Випуск 45. *Археологічні студії*. Київ. 1996. С. 5 — 13. Режим доступу:

https://shron1.chtyvo.org.ua/Zalizniak/Rannoserednovichna_versiia_pokhodzhennia_ukraintsiv.pdf?

36. Зілінко Р. Формування і структура українського іконостаса. Режим доступу:

https://risu.ua/formuvannya-i-struktura-ukrayinskogo-ikonostasa_n104067

37. Зузяк С.Ю. Особливості іконопису Поділля. *Матеріали XLVI науково-технічної конференції підрозділів Вінницького національного технічного університету* (НТКП ВНТУ–2017) : збірник доповідей. Вінниця : ВНТУ, 2017. С. 80 — 81. Режим доступу: https://drive.google.com/file/d/1juDB3RXTmWGcttn4L-DXsskw5r49QqZ1/view?usp=drive_link

38. Клімашевський А. В. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII — поч. XX ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Режим доступу:

http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21D BN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=DOC/2001/01kavpps.zip

39. Косів В. Український дизайн Українського Календаря як візуалізація національної ідентичності українців Польщі. *Studia Ucrainica Varsoviensia IV. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo*. Львівська національна академія мистецтв. С. 393-411. Режим доступу: <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ceon.element-d327e413-e643-3a40-8cab-c3e12b3cefce/c/pdf-01.3001.0010.6143.pdf>

40. Кувичка С.О. Види релігійних символів. *Грані. №4 |72| липень — серпень. 2010. с. 81-85.* Режим доступу: https://www.libr.dp.ua/text/grani2010_4_19.pdf

41. Липинський В. Релігія і Церква в історії України. З Друкарні „АМЕРИКИ” 817 N. Franklin Street, Philadelphia, Pa. PRINTED IN U. S. A.

1925. Режим доступу:

https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BB%D1%96%D2%91%D1%96%D1%8F_%D1%96_%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%B2_%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8

42. Ісіченко І. Історія Христової Церкви в Україні, Харків, 2003. 473 с.

43. Катехизис Петра Могили. Переклад. з давньоукраїнської. Київ-Париж, 1996. 288 с.

44. Кемпбелл Дж. Герой з тисячею лиць. Перекл. з англ, Київ, 1992. 368 с.

45. Козак Р. Петропавлівська церква. Режим доступу: https://k-p.net.ua/istoriya_kamyantca/cerkvu/6041-petropavlvska-cerkva-xvist.html

46. Кот С. Волинська ікона XVI-XVIII століть. Каталог та альбом. 467 с.

47. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони, Львів, 2002. 184 с.

47. Крушинська О. Лозова. Шаргородський р-н. Вінницької обл. Режим доступу: <http://derev.org.ua/vinn/lozova1.htm>

48. Лепахін В. Ікона та іконічність. Перекл. з рос, Львів, 2001. 287 с.

49. Лесів Т. В. Іконопис Галичини кінця XIX — початку XXI століття: Художній образ і теоретичний дискурс. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів. 2019. Режим доступу:

<https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2021/lesiv/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%9>

6%D1%8F_%20%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B2%20%D0%A2.pdf

50. Логвин Г. Н. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/istkult/ikult13.htm>

51. Корнієнко М. Ікони Шевченкового краю., Київ, 2000. 232 с.

52. Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. Видавництво «Мистецтво», Київ. 1968. 464 с.

53. Логвин Г. Н. Український середньовічний живопис. Украинская средневековая живопись. Альбом. Григорій Никонович Логвин, Лада Міляєва, Віра Іларіонівна Свенціцька. Ред. тексту Л. І. Масловська, М. Ф. Кагарлицький, Олена Подшибіткіна. Київ: Мистецтво, 1976. 27 с.: СХ (110) л. іл.

54. Макаров А. Світло українського бароко, Київ, 1994. 285 с.

55. Мельник В.О. Сакральні пам'ятки Хмельниччини. Довід.-бібліогр. вид. Упр. культури, національностей, релігій та туризму Хмельниц. облдержадмін; Хмельниц. ОУНБ. уклад. В. Мельник. Хмельницький. ФОП Стрихар А.М., 2018. 68 с. Режим доступу: <http://ft-ounb.ounb.km.ua:8080/bitstream/123456789/56/6/2018sakralni.pdf>

56. Музичка І. Християнство в житті особи і народу. Вибрані твори. Упорядник А. Колодний. Київ. 1999. 387 с. <https://archive.org/details/khrystianstvovz0000muzy/page/2/mode/1up?q=%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%86%D1%96&view=theater>

57. Музичка І. Родина перша школа. Нью-Йорк. 1974 р. 22 с.

58. Нікішенко Ю. І. Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах ХІХ — початку ХХ ст.) : Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2004. Режим доступу: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3127>

59. Ноуен Г. Споглядаючи красу Господа. Молитва перед іконами: Перекл. з англ, Львів, 1995. 208 с.
60. Овчаров Д., Ваклинова М. Ранновизантийски паметници от България. IV — VII век. София, 1978. 74 с.
61. Олійник М. Огляд історії українського іконопису. Режим доступу: https://risu.ua/oglyad-istoriji-ukrajinskogo-ikonopisu_n64504
62. Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. 2020. 625 с. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Olianina_Svitlana/Ukrainskyi_ikonostas_XVII_XVIII_st_semantyka_plastychnoho_obrazu.pdf
63. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки.: У 2-х т. Київ-Харків. 1930, Львів, 1996. 364 с.
64. Огієнко Іларіон, митрополит. Українська Церква: *Нариси з історії Української Православної Церкви*: У 2-х т., — Вінніпег, 1982. 387 с.
65. Острогорський Г. Історія Візантії. Перекл. з нім, Львів, 2002. 608 с.
66. Павлишин М. Канон та іконостас, Київ. Режим доступу: [1997.https://vpered.wordpress.com/2015/12/21/pavlyshyn-canon/](https://vpered.wordpress.com/2015/12/21/pavlyshyn-canon/)
67. Перець О. О. «Принципи художньої організації предметно-просторового середовища (на прикладі полтавського історико-етнокультурного регіону)» Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 2017. 230 с. Режим доступу: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_O_O_Perec.pdf
68. Петров Н. Альбом визначних пам'яток Церковно-археологічного музею при імператорській Київській духовній академії. Випуск 1. Київ, 1912. С. 32-37 Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Stavniuk_Oksana/MI_Petrov_v_orhanizatsii_kolekt

sii_Tserkovno-arkheolohichnoho_muzeiu_pry_Kyivskii_dukhovnii_akademii.pdf?

69. Пещанський В., Свенціцький І. Іконописна техніка та її джерела, Львів. 59 с.

70. Піддубна Н. Г. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури (доктора філософії). Композиційні принципи Застосування мозаїчних творів в архітектурі Львова кінця XIX початку XXI століття. Львів 2018. 324 с. Режим доступу: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2020/dissertation/1580/ciladysertaciyaPidubna.pdf>

71. Пламеницька О. Оборонні храми Поділля. Покровська церква-замок XIV-XIX століть. (с. Шарівка Ярмолинецького р-ну Хмельницької обл.) Режим доступу: <http://www.heritage.com.ua/PU/arhitektura/doslidzhenja/index.php?id=16>

72. Пламеницька О. Сакральна Архітектура Кам'янця на Поділлі: Монографія. Кам'янець–Подільський. Абетка, 2005. 388 с.

73. Повість врем'яних літ: Літопис за Іпатіївським списком. Перекл. з давньоукраїнської, Київ, 1990. 558 с.

74. Повстенко О. Катедра св.Софії в Києві, Нью-Йорк. 1954. 472 с.

75. Порохівський Гнат. Спогади полковника Гната Порохівського про табори полонених вояків-українців у Домб'є і Ланцуті (Польща, 1919 р.). С. 122-141. Режим доступу: <https://au.archives.gov.ua/index.php/au/article/view/78>

76. (Про приїзд Проф. Володимира Антоновича з археологом Бранденбургом до Бакоти) Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/40042>

77. Приймич М. Мистецькі процеси на Закарпатті кінця XVIII — початку XIX ст. Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. *Матеріали Міжнародної наукової конференції м. Львів, 6-7 грудня 2013 року.* Музей Українського Католицького Університету. 172—176. Режим

доступу:

<https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/ucu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/31/2017/08/nashi-vydannya.compressed.pdf>

78. Радомська В. Р. Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті XX століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 2021. 382 с. Режим доступу: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2021/dissertation/10091/disradomskav-r.pdf>

79. Різник М. Г. Письмо і шрифт. посібник. Київ: Вища школа, 1978. 710 с.

80. Ріцціотті Дж. Життя Ісуса Христа. Перекл. з італ. Рим. 1979. 710 с.

81. Рудюк Л. Тринітарський костел і художня спадщина Йозефа Прехтля. Пам'яткознавство: сучасні аспекти: матеріали всеукр. науково-практичної онлайнконференції з міжнародною участю, м. Кам'янець-Подільський, травня 2020 р. С. 42-48, Режим доступу: https://www.demo.niazkamenec.org.ua/news/file/Pamiatkoznavstvo_2020.pdf

82. Самбор Б. Святі землі української. Видавництво «Архангельський глас». Свято-Михайлівський Золотоверхий монастир. Київська Православна Богословська академія, Київ. 2009. Видано з благословення Святейшого Патріарха Київського і всієї Руси-України Рекомендовано до друку Вченою Радою Київської Православної Богословської Академії Української Православної Церкви Київського Патріархату. Протокол № 3 від 29 грудня 2008 року. 686 с.

83. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII століття, Київ, 1966. 174 с.

84. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI віків, Львів, 1928. 98 с.

85. Свенціцький І. Ікони Галицької України XV-XVI віків: Альбом, Львів, 1929. XVIII с.: 141 табл. 85. Сивий М. Я., Гулик С. В., Дем'янчук П. М. Районування території Поділля (Тернопільська, Хмельницька і Вінницька) за мінеральними ресурсами № 53 (2020): Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія. *Геологія. Географія. Екологія*. Харків. Режим доступу: <https://periodicals.karazin.ua/geoeco/article/download/17071/15757/> 286 с.

86. Сіцінський Ю. Нариси з історичної топографії міста Кам'янця-Подільського та його околиць. Упоряд. та підготовка до друку М. Мошак. Кам'янець на Поділлі. 1994. 60 с. с. 17

87. Слобідський С. Закон Божий: Підручник для сім'ї та школи, Київ, 2003. 654 с.

88. Соха В. Літопис Сатанівського монастиря. Сатанів: іст. нарис. Хмельницький, 1991. 173 с.

89. Степовик Д. Історія української ікони X — XX століть. Київ, 1996. Видання 2-ге, стереотипне, Київ. Либідь, 2004. 440 с.

90. Степовик Д. Іконологія й іконографія, Івано-Франківськ, 2003. Івано-Франківськ, 2004. 320 с.

91. Степовик Д. Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори, Київ, 2003. 160 с.

92. Степовик Д. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват, Київ, 2005. 304 с.

93. Таранушенко С. А. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Харківський приватний музей міської садиби, 2012. 652 с.

94. Таранушенко С. А. Український іконостас. ЗНТШ *Праці секції мистецтвознавства*. 1994. Тойнбі А. *Дослідження історії*. У 2-х т. перекл. з англ.— Київ, 1995. 227 с.

95. Тимків Б. М. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова, Івано-Франківськ. Нова Зоря, 2012. 316 с.

96. Труды Подольского Епархиального Историко-Статистического Комитета. Вып. 9, *Приходы и церкви Подольской епархии*. Под. ред. Е. Сецинского. Каменец-Подольск, 1901. Т. 9. 1226 с.

97. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали міжнар. наук. конф. (Львів, 4-5 трав. 1993 р.). Львів. акад. мистец., Укр. католиц. ун-т ім. Св. Климента Папи, Ін-т народознав. НАН України; редкол.: Е. Мисько (голова). Львів. Свічадо, 1994. 165 с.

98. Хіхляч Б.М. Архітектура уніатських храмів на Поділлі XVIII ст. за церковними візитами. *Архітектурна та містобудівна спадщина*. Розділ II. Праці Центру пам'яткознавства. Випуск 24. Київ. 2013. С. 87—101. с. 89. Режим доступу: https://drive.google.com/file/d/15RXti3uXaMSTrP6ZGx_DMkh0tgq-wRQV/view?usp=sharing

99. Ходак, І. 2023. Барокові іконостаси Східного Поділля: основні конструктивні типи. *Народна творчість та етнологія*. Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 4 (400), С. 52–60. с. 58. Режим доступу: <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2023/4/publications/52.pdf>

100. Чорний О. О. Культурно-естетичні мотиви в історії філософсько-естетичних ідей України. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Міленіум. № 1. Київ. 2013. 280 с. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/visnyk/Visnyk_1_13_.pdf

101. Шамардіна Н, Українська ікона XV — XVIII століть: Музей народної архітектури та побуту у Львові, Львів, 1994. 528 с.

102. Шептицький А. Свято Духовної Семінарії. (Слово Високопреосвященного митрополита Андрея Шептицького при посвяченні молитвениці). *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. 1994. Т. ССХХVII. 214 с.
103. Шміт Ф. Мистецтво давньої Руси-України, Харків, 1919. 99 с.
104. Шпідлік Т., Рупнік М. І. Про що розповідає ікона. Львів: Свічадо, 1999. 126 с.
105. Шуляк Є. О. Ікони Поділля кінця XIX століття: стилістичні та технологічні дослідження. *Культура і сучасність*. Альманах. 2020. № 2. С. 181—185
https://drive.google.com/file/d/12P9ITCiNuQFQbFIT8An4MyPDWtaZLKKl/view?usp=drive_link
106. Юрчишин Г.М. За редакцією. Проектування християнського храму. навч. посіб. Івано-Франківськ. ІФНТУНГ, 2015. 174 с.
107. Ярема В. Дивний світ ікон.— Львів, 1994. 116 с.
108. Ярема В. Патріарх Димитрій. Іконопис Західної України XII-XV століть, Львів, 2005. 508 с.
109. Яценко Л. Українська ікона кінця XVII — початку XX століття у зібранні Січеславського Дніпропетровського художнього музею, Дніпропетровськ, 1997. 120 с.
110. Балабанов К. Иконы от Македония. Београд-Скопие. 1969. 223 с.
111. Миркович Л. Иконографске студије. Нови Сад. Србија, 1974. 421 с.
112. Радойчич С. Старо српско сликарство.— Београд, 1966. 419 с.
113. Baggley J. Doors of Perception. Icons and Spiritual Significance. — London, Oxford, 1987. 182 p.
114. Temple R. Icons. A Search for Inner Meaning. — London, 1982. 143 p.

115. Beckwith J. Early Christian and Byzantine Art. — Sussex, Great Britain, 1979. 412 p.
116. Brenske H. Ikonen. — Munchen, 1999. 128 p.
117. Britannica. Режим доступа: <https://www.britannica.com/>
118. Byrne S. Woodbridge. (1990) Details: the architect's art. Publisher San Francisco. Chronicle Books. 196 p. Режим доступа: <https://archive.org/details/detailsarchitect0000wood/page/n107/mode/2up?q=Christian+church>
119. Duborgel B. L'icone art et pensee de l'invisible. — Saint-Etienne, France, 1991. 164 p.
120. Gilman R. (1924) Great styles of interior architecture, with their decoration and furniture. 265 p. Режим доступа: <https://archive.org/details/greatstylesofint0000gilm/page/36/mode/2up?q=paintings>
121. Goodyear, W. H. Roman and medieval art. (William Henry), 1846-1923 328 p. Режим доступа: <https://archive.org/details/romanmedievalart1906good>
122. Grabar A. Christian Iconography. A Study of Origins. Princeton University Press. USA. 1968. I. The First Steps. 442 p. Режим доступа: <https://archive.org/details/christianiconogr0000grab/page/n7/mode/2up>
123. Egoh Sandler. Les Icones byzantines de la Mere de Dieu. — Paris, 1992. 287 p.
124. MacDonald W. L. Early Christian & Byzantine architecture. George Braziller. New York. 1979. 132 p.
125. Malierova R. Momente Istorice Ale Meleagurilor Din Interfluviul Dunare, Prut Si Nistru. p. 336—346. Режим доступа: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/336-346.pdf
126. Malinowski J. Edited by. 2012. History of art history in central, eastern and South-Eastern Europe. vol. 1. 292 p.

127. Malraux A. La Metamorphose des Dieux. — Paris, 1957. 410 p.
Режим доступу: <https://archive.org/details/dli.ernet.53818>
128. Mathews T. F. The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art. Publication date 1993. 248 p.
129. Mellon A. W. 10 The Lecturess the fine Arts Delivered at the National Gallery of Art, Washington D. C. Christian Iconography: A Study of Its Origins. 432 p. Режим доступу: <https://dokumen.pub/christian-iconography-a-study-of-its-origins-9780691252094.html>
130. Pile J. & Gura J. 2014. A HISTORY OF Fourth Edition INTERIOR DESIGN. Wiley. 498 p.
131. Sendler E. The Icon. Image of the Invisible. Elements of Theology. Aesthetics and Technique. — Redondo Beach, California, USA, 1980. p. 94
132. Woodbridge B. S. (1990) Details: the architect's art. Publisher San Francisco. Chronicle Books. 196 p.
<https://archive.org/details/detailsarchitect0000wood/page/n107/mode/2up?q=Christian+church>

ДОДАТКИ

Додаток А . Джерела ілюстрацій

Джерела ілюстрацій до розділу 1

Рис. 1.1. Особливості формування іконостасів в інтер'єрі: аналіз, синтез, моделювання: Креслення та рисунки Б. Боберський, Штогрин А.М.

Рис. 1.2. Хронологія еволюції української школи художнього оздоблення іконостасів. Фото:

- URL: <https://www.imj.org.il/en/collections/536120-0>

- URL: <https://nasze-slowo.pl/zapovit-yuriya-novosilskogo/>

Рис. 1.3. Хронологія еволюції української школи художнього оздоблення іконостасів. Фото:

- URL: https://player.slideplayer.gr/90/14714030/slides/slide_14.jpg
- URL: https://figures.academia-assets.com/67383358/figure_001.jpg
- URL:

https://localhistory.org.ua/media/images/Ikonostas_Mikolaivskoi_tserkvi.max-1920x900.format-webp.webp

- URL:

<https://www.pslava.info/?Cmd=Thumb&URL=https%3A%2F%2Fwww.pslava.info%2Ffiles%2FPSlava%2FPSIls%2F1913Scerbakiv1%2F017-1.jpg>

- URL:

https://ukrpohliad.org/wp-content/uploads/2023/01/01_07_Novosilskyj-18-1024x772.jpg

Рис. 1.4. Хронологія еволюції української школи художнього оздоблення іконостасів. Фото:

- URL:

https://media.invisioncic.com/j283755/monthly_2023_06/DSC_2767.thumb.JPG.G.226d8572246fd65e432d0661b38c754a.JPG

- URL: https://figures.academia-assets.com/67383358/figure_001.jpg
- URL:

<https://frankivsk-future.com.ua/wp-content/uploads/sites/8/2020/06/kolodnenska-czerkva-svyatogo-mykolaya-chudotvorczya-xv-st.7.jpg>

- URL:

https://k-p.net.ua/uploads/posts/2020-07/1594077562_predtecha4.jpg

- URL: <https://lourdes.ugcc.fr/data/media/files/6/5/65-lourdes.pdf>

Рис. 1.5. Ікона "Страшний суд", фото (копія). 1909 р. . Фото:

- URL:

<https://museum.mcsc.gov.ua/collections/foto-kopiya-ikona-strashniy-sud>

Рис. 1.6. Ікона Юрія Змієборця з с. Станілів. Орієнтовно XIII ст.
Фото:

- URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Georges_de_Lydda.jpg

Рис. 1.7. Іконостас Софії Київської, 1747 р. Фото:

- URL:

https://ugcc.lviv.ua/wp-content/uploads/2023/04/342795328_115471441522339_3654364157515161022_n.jpg

Рис. 1.8. Іконостас у Манявському скиті. Автор Йов Конзелевич 1705 р.

- URL:

https://risu.ua/php_uploads/images/articles/ArticleImages_72245_rekonstr_ikonoostas_Maniava.jpg

Рис. 1.9. Іконостас церкви св. Йосипа Оквілл (Онтаріо, Канада) 2023 р. - URL:

<https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS45RDe1InhuJBdIIYbyzB3UYGJGK6JSIrbjX74mbwYBLL3uRhB>

Рис. 1.10. Церква с. Іванковець, Центральний купол. “Христос Пантократор” (А. Штогрин). Фото А. Штогрин.

Рис. 1.11. Основні художньо-композиційні закономірності створення іконостасів і настінних розписів в інтер'єрах храмів Поділля. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин, Фото А. Штогрин.

Рис. 1.12. Ікона св. Варвари, Вінниця ОЦНТ

- URL:

https://www.vocnt.org.ua/images/exhibitions/tematic/podilla_icona/ex15.jpg

Рис. 1.13. Троїцька церква. Кам'янець-Подільський.

- URL:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fugcc.kmp.km.ua%2Fmonastery%2Fmonastyr-presvyatoyi-trijczy%2F&psig=AOvVaw0XABZLpP3n0>

NkaDdpDamC-&ust=1750358532027000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCKDkrPvP-40DFQAAAAAdAAAAABAh]

Рис. 1.14. Іконостас Троїцької церкви в м. Полонному. (Г. Г. Павлуцький. Дерев'яні і кам'яні храми. К. 1905 р., альбом, № 28).

- URL:

<https://www.myslenedrevo.com.ua/files/MDr/sci/heritage/pavlucky/a28.jpg>

Рис. 1.15. Іконостас церкви с. Паланки Ямпільського повіту Подільської губернії, кінець XIX ст.

- URL:

https://ic.pics.livejournal.com/starovina/27331467/852563/852563_original.jpg

Рисунок 1.16. Троїцький оборонний монастир, м. Сатанів. Зазнав перебудов у 1744 році. - URL:

https://castles.com.ua/fileadmin/_processed_/csm___MG_1798_d201e1493c.png

Рис. 1.17. Формування композиції іконостасу в інтер'єрі храму. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рисунок 1.18. Дослідження формування композицій іконописів в інтер'єрі храму. Фото парафії УГКЦ м. Вінниці.

Рисунок 1.19. Основи формування композиції іконостасу та іконописів в інтер'єрі храму. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рисунок 1.20. Аналіз етапів формування композиції іконостасу та іконописів в інтер'єрі храму. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рис. 1.21. Церква св. Параскевії, м. Могилів-Подільський.

- URL:

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ3gioV6qH4LOOdRdkasmfATtKG4b0lQO_BEDC0AXSX7vC-7xcS

Рис. 1.22. Покровська церква, с. Карашин, 1778 р.

- URL:

https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSoVgG_Inr8oyRy4-_btRBTa3OHvec-yYAcMZ7xwLeq3D90xRwX

Рис. 1.23. Південні двері церкви святих апостолів Петра і Павла, м. Кам'янець-Подільський

Рис. 1.24. Іконостас церкви святого Йосафата м. Кам'янця-Подільського. Автори: Боберський Б., Штогрин А.

Джерела ілюстрацій до розділу 2

Рис. 2.1. Методи дослідження іконостасу в просторі храму. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рис. 2.2. Методологія дослідження структури іконостасу. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рис. 2.3. Методологія дослідження настінних розписів

Рис. 2.4. Приклад дослідження композиційного рішення настінних розписів. Фото А. Штогрин.

Рис. 2.5. Регіональні та культурологічні чинники композиційної організації оздоблення в інтер'єрах українських храмів XVIII – XXI ст.

- URL:

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQyxCOEmc1zH_5s0YQcfUryX5C_uhVuLDNmI7D8iAD8HnIMeDVN

Рис. 2.6. Особливості живописного опорядження інтер'єрів українського храму.

- URL:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRBqD9Uq4GgBjzX5COIWzRPUWI5niyriVLi28et07djrjV5TDDC>

Рис. 2.7. Методологія дослідження предметно-просторового

середовища храмів Поділля.

Джерела ілюстрацій до розділу 3

Рис. 3.1. Вівтарна перегородка базилики IV віку в Локриді (реконструкція Орландоса) - URL:
https://www.historyofchristianart.com/files/Parish_Churches_All_Rights_Reserved_222.pdf

Рис. 3.2. Вівтарна перегородка у формі базилики на острові Фасос. XI ст. (Реконструкція Орландоса) - URL:
http://www.andreas-bote.de/download/sab10Jahre_sheft.pdf

Рисунок 3.3. Принципи побудови живописних та пластичних композицій в інтер'єрі східнохристиянського храму - URL:
https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS7f8K_8nbDLTWw9pzCAxmZlcXUYx-UcVJm2a6LOiHvG7p7fjWK

Рис. 3.4. Зовнішній вигляд церкви монастиря Бакоти Ушицького пов. Подільської губ. Ц. зруйнована. Дерев'яна. Залишився іконостас та дві бокових стіни. Зберігся малий купол, покритий гонтом. - URL:
<https://museum.mcsc.gov.ua/collections/foto-vnutrishniy-vid-cerkvi-m-bakoti-uschickogo-povitu-59382>

рис. 3.5. Комплексне дослідження та етапи проектування іконостасів та іконописів східнохристиянських храмів Поділля. - URL:
<https://www.myslenedrevo.com.ua/files/MDr/sci/heritage/pavlucky/a28.jpg>
 - URL:

https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTQIBNXxqwhj4gPdaIbtWDKLNIIISP9n56yIJTCW_3-FYAqy0vtF

- URL: <https://synod.ugcc.ua/pub/images/522673cf0686a911.jpg>

- URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2b/%D0%92%D0%9F_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%9F%D0%BE%D0%B4_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%98%D0%BD%D1%82.jpg/250px-%D0%92%D0%9F_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%9F%D0%BE%D0%B4_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%98%D0%BD%D1%82.jpg

Рис. 3.6. Св. князь Володимир з національною символікою. - URL:

https://ua.ua.top/wp-content/uploads/2018/12/37710069_1858829007757844_1487972238375256064_n.jpg

Рис. 3.7. Засоби і прийоми формування іконостасів та іконописів в просторі храму. Креслення та рисунки Б. Боберський, А. Штогрин.

Рис. 3.8. Принципи створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля.

Рис. 3.9. Характерні засоби і прийоми створення іконописів та іконостасів в інтер'єрах храмів Поділля



АКТ ВПРОВАДЖЕННЯ
результатів науково-дослідної роботи
Штогриня Андрія Михайловича на тему:
«ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ
ІКОНОСТАСІВ ТА НАСТІННИХ РОЗПИСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ
ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ»

Результати наукового дослідження, проведеного Штогриним Андрієм Михайловичем у дисертаційній роботі на тему «ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ІКОНОСТАСІВ ТА НАСТІННИХ РОЗПИСІВ В ІНТЕР'ЄРАХ ХРАМІВ ПОДІЛЛЯ» на здобуття вченого ступеню доктора філософії зі спеціальності 022 “Дизайн”, мають практичне значення і були використані у діяльності приватного архітектора, ФОП Мартинюка Павла Євгеновича, при створенні будівлі храму на честь Святого Духа Православної Церкви України, масив «Дендропарковий» на землях Стуфчинецької сільської Ради Хмельницького р-ну Хмельницької обл.

Підхід, що був опрацьований у роботі Штогриня А.М., був застосований при проведенні аналізу просторів колективної взаємодії та у процесі проектування самої будівлі, її інтер'єрів та оздоблення з урахуванням особливостей сакрального дизайну і мистецтва. В процесі проектного дослідження об'єкту було впроваджено розроблені автором дисертації положення, а саме: вивчення історичних етапів розвитку архітектури та мистецтва оздобленні інтер'єрів храмів українського Поділля; встановлені принципи художньо-композиційної організації предметного наповнення інтер'єрного простору будівель храмів.

Керівник ФОП Мартинюк П.Є.

Павло Мартинюк

м.п.

11. 11. 2024 р.



Додаток В. Перелік храмів у статусі архітектурно-історичних
пам'яток.

Вінницька область:

с. Лозова, Шаргородський район, Покровська церква 1702 р.

Георгіївська церква на Старих Хуторах, Вінниця 1724 р.

Церква Воздвиження Чесного Хреста Господнього, Козинці 1730 р.

с. Телелинці, Жмеринський район, Михайлівська церква 1739 р.

с. Слобода-Шаргородська, Троїцька церква 1746 р.

Церква Святого Миколая, Вінниця 1746 р.

с. Прибузьке, Вінницький район, Успенська церква 1751 р.

сmt. Вороновиця (Ганщина), Вінницький р.-н, Михайлівська церква
1752 р.

с. Печера, Тульчинський район. Церква Різдва Пресвятої Богородиці
1764 р.

Михайлівська церква, с. Дашів 1764 р.

с. Матейків, Барський район, Михайлівська церква 1766 р.

с. Тропове, Могилів-Подільський район, Церква Іоанна Богослова
1767 р.

с. М'якохід, Бершадський район, Церква Іоанна Богослова 1767 р.

Свято-Успенська церква, Марківка 1767 р.

Церква Покрова Пресвятої Богородиці, Бернашівка 1767 р.

Успенська церква, с. Дашківці 1768 р.

с. Калинівка, Шаргородський район, Дмитріївська церква 1772 р.

Покровська церква, с. Каташин 1778 р.

Іванобогословська церква на Малих Хуторах, Вінниця 1783 р.

Церква Іоанна Богослова, Косаківка 1915 р.

Хмельницька область:

Успенська церква, Полонне 1612 р.

Михайлівська церква, с. Зіньків 1769 р.

Дмитрівська церква, с. Залуччя 1707 р.

Церква свв. Петра і Павла, Полонне 1775 р., не збереглася

Покровська церква, Полонне 1720 р.

м. Кам'янець-Подільський: Хрестовоздвиженська церква 1801 р.

Успенська церква, с. Личівка 1884 р.

Миколаївська церква, Городище 1914 р.

Церква Іоанна Богослова, Требухівці, бл. 200 р.

Тернопільська область:

Церква, перенесена у Музей народної архітектури та побуту України в Києві з с. Зелене, Гусятинський район 1810 р.

с. Сапогів, Борщівський р.-н, Миколаївська церква 1777 р.

с. Скорики, Підволочиський р.-н, ц. Іоанна Богослова, 1744 р., перенесена у Музей народної архітектури та побуту України в Києві;

м. Чортків: Церква Успіння 1635 р., ц. Вознесіння 1738 р.

с. Козина, Тернопільська область, Церква св. Параскеви 1730 р.