

2. [Гогоцький С.]. Философский лексикон / [С. Гогоцький]. – К. : В Университетской типографии, 1857. – Т. 1: А. Б. В. – II с. + 579 с. + IV с. – (На титульному аркуші є “С. Г.” – криптонім автора).

3. Зеньковский В. В. Основы христианской философии / В. В. Зеньковский. – М. : Канон+, 1997. – 560 с. – (История христианской мысли в памятниках).

4. Іларіон Архієп. Блаженна людина, що любить народ свій! Слово на 29 січня, на пам'ять народних героїв / Архієп. Іларіон. – Холм : Свята Данилова Гора, 1943. – 23 с. – (Служити народові – то служити Богові!).

5. Іларіон Митр. Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. моногр. / Іларіон Митр. – К. : АТ “Обереги”, 1992. – 424 с.

6. [Новицький Орест]. Об упреках, делаемых философии в практическом и теоретическом отношениях их сил и важности. Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Университета Св. Владимира 15 июля 1837 года Ординарным Профессором Философии Орестом Новицким / [Орест Новицький]. – К. : В Университетской Типографии, 1838. – 50 с.

7. [Сліпий Йосиф]. Твори Кир Йосифа Верховного Архієпископа і Кардинала / [Йосиф Сліпий] ; зібрани о. Іван Хома, о. Іван Музичка ; Український Католицький Університет ім. Св. Климентія Папи. – Рим : [Б. в.], 1981. – Т. 12. – 336 с.

8. Шлемкевич М. Душа і пісня // Українська душа : [збірник] / Микола Шлемкевич, д-р; ред. М. Шлемкевич ; мовна ред.: Р. Купчинський ; надпис і знак: С. Гординський. – Нью-Йорк ; Торонто: Ключі, 1956. –С. 44–54. – (Серія “Проблеми” ; кн. 1).

Стасюк Іван Михайлович

*к.і.н., доцент кафедри історії України та етнокомунікації
Національного університету «Львівська політехніка»*

КОЛІР В ІКОНІ

Національно-культурне відродження України, що розпочалось у період розпаду СРСР та здобуття незалежності у 1991 р., започаткувало якісно новий етап у духовному розвитку та релігійному житті українського суспільства. Після багатьох десятиліть цькування, переслідувань й заборон церкви та релігійної діяльності радянською владою, її намагань виховати людину в дусі атеїзму, розуміння релігії як «опіуму для народу» врешті-решт настали часи свободи віросповідання та релігійного життя, відбудови зруйнованих та побудови нових храмів.

Як релігійна інституція та центр духовного життя людини церква сьогодні немислима без традиційних атрибутів, які використовуються під час проведення релігійних богослужінь та інших відправ. Одним із таких необхідних не лише церкві, а й віруючій людині елементів духовного буття є

ікона. Термін «ікона» походить від давньогрецького слова εἰκών, що в перекладі звучить як «образ» та «зображення». Сучасне трактування ікони пов'язує її насамперед із священним зображенням, що є предметом культу та вшанування. Зрозуміти її глибокий зміст найперше допомагає вивчення історії розвитку іконографії та малярського стилю, текстів Святого Письма, гімнографії та іншої релігійної літератури, занурення в культурну спадщину минулих поколінь тощо. Символи, барви як невід'ємні елементи в іконі, допомагають проникнути в її богословський вимір та побачити ікону як Об'явлення Бога [3].

Звісно, проблема колористики іконопису піднімалась та досліджувалась як у минулому, так і на сучасному етапі. До цієї теми зверталися і звертаються відомі й не зовсім відомі мислителі та науковці. Однак не можна стверджувати однозначно, що ця проблема вже достатньо вивчена, тому вона і далі залишається актуальною.

Ікона, як живописне, рідше рельєфне зображення богів, святих та інших надприродних істот не одразу була сприйнята і визнана віруючими. Відтак, ікономалярство, іконопис, як зображення Ісуса Христа, Богородиці та інших образів Старого і Нового Заповітів, персонажів церковної історії на дошці, полотні, металі має свою цікаву історію становлення та розвитку. Виникнення ікономалярства дослідники датують кінцем I ст., найперші ікони церковна історія приписує пензлеві євангеліста Луки. Конкретні ж сюжети ікон та основні правила їх зображення були закріплені у актах VII Вселенського Собору [5].

До популяризації ікони та вироблення певних іконографічних канонів чи не найбільше доклали зусиль візантійські мислителі Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Іоан Дамаскін та Федір Студит. Біблійне твердження про створення людини «за образом і подобою» Бога, взяте за основу, дало їм можливість обґрунтувати тезу про символічність зображень божества і святих в антропоморфних образах, оскільки тілесний вигляд людини трактувався ними як матеріальний вираз божественної духовності. [5].

Згаданий вище християнський мислитель Псевдо-Діонісій Ареопагіт у своєму трактаті на релігійну тематику «Корпус Ареопагітикум» чи не вперше теоретично осмислив проблематику кольору, чітко пов'язуючи світлоносні кольори із світлом, що посилається від Бога. На його переконання найголовніший колір - золотий, що є «осіяним середовищем небесного царства, ознакою самого Бога», білий – найбільш світлоносний, чистий колір, пурпуровий колір, характерний для Царя і Владики неба і землі, червоний – двозначний колір [2].

Якщо спочатку, у VI ст. теоретичні напрацювання Псевдо-Діонісія Ареопагіта не викликали особливого інтересу та мало вплинули на практичне ікономалювання, то згодом, уже в після іконоборську добу ситуація суттєво змінилася. «Корпус Ареопагітикум» став більш детально не лише вивчатися, а

й використовуватися іконописцями. Саме так було, наприклад, у Київській Русі [6, с.25].

Упродовж наступних віків митці ретельно дотримувалися принципів традиційного іконопису. Одним із них є, власне, символіка кольорів. За допомогою різноманітних відтінків, кожен з яких має своє власне значення, іконописець дістає можливість посилити змістовність образу, сказавши трохи більше, ніж дозволять зробити засоби живопису. Символіка кольорів є обумовленою та позбавленою самовілля [5].

Характеризуючи колір ікони слід підкреслити його умовність. Він не належить предмету – його поверхні і формі. Основне завдання кольору – «відкрити світ духовної суті у фізичному просторі; виразити саму ідею людини, інтенсивність внутрішнього життя, осяяння Божественним світлом» [5].

Детальний аналіз іконописних зображень свідчить про використання різнобарвної кольорової гами. Це було не випадково, адже кожен колір щось символізував В існуючій ієрархії барв найвищою вважалася золота, або жовта барва, що символізувала небесне царство. Як влучно висловився на початку ХХ ст. дослідник іконопису Є.Трубецький «якими б не були чудовими інші небесні кольори, все ж таки золото полуденного сонця – із кольорів колір й із чудес чудо. Всі інші барви знаходяться щодо нього в певному підпорядкуванні й ніби утворюють навколо нього «чин»... Така в нашому іконописі ієрархія навколо «сонця, що не заходить». Нема такого кольору райдуги, який не знаходив би собі місця у зображенні потойбічної Божої слави. Лише один з усіх кольорів – золотий, сонячний означає центр Божого життя, а всі інші – його оточення. Один Бог, що сіяє «наче сонце», є джерелом царського світла. Інші кольори, що Його оточують, виражають собою природу тих прославлених небесних і земних звірят, які утворюють собою Його живий, нерукотворний храм» [9].

Отже, особливе місце у малярстві храмів золотаво-жовтого кольору було не випадковим. Золотаве тло ікон і мозаїк, німби навколо голів святих, золотавий одяг, деталі й золоті атрибути зображених осіб (чаші, свічники, лампади) цілком однозначно мали символізувати середовище небесного царства, чистоту та святість зображених на іконі постатей.

Надзвичайно важлива роль в мистецтві іконопису відводилась пурпуровому кольору, що являє собою сполучення червоного з синім, блакитним або фіолетовим, залежно від того відтінку пурпуру, якого хоче досягти митець. Його використання було пов'язане насамперед із зображеннями осіб божественного або ж царського походження. Так, пурпурового кольору хітон (довга сорочка без рукавів) на Христі власне символізував Його божественне, царське походження, а гіматій (верхній одяг із прямокутної тканини, котрий одягався поверх хітона) мав блакитний колір, бо Христос став земною людиною. Кольорові барви одягу Богородиці мали трохи

інше, зворотне значення – пурпуровим зображали мафорій (верхній жіночий одяг), а хітон був блакитним чи зеленим [6, с.25].

Використання пурпурового кольору було характерним не лише для зображення основних постатей християнства – Христа та Богородиці, але й для увіковічення земних володарів, які виконали Божу волю й охрестили цілі народи та країни. До таких, наприклад, належали візантійський імператор Константин чи великий князь київський Володимир. Зображення цих постатей пурпуровим або близьким до нього темно-червоним, брунатним (суміш червоного з коричневим) кольором символізували царське походження та вияв особливої ласки Божої до цих осіб [6, с.25].

Червоний колір мав два протилежних значення. З одного боку, це колір божественної енергії, життєдайної сили й перемоги. В такому значенні він застосовувався в образах святих вояків, наприклад, Юрія змієборця, Теодора Стратилата, Івана Воїна, Дмитра Солунського та інших. З другого боку, в червоних строях зображалися ті святі мученики (чоловіки і жінки), які пролили свою кров за вірність Христові. Втім, і самого Ісуса Христа багато майстрів змальовували в червонному (багровому), а не в пурпуровому хітоні, підкреслюючи щирю правдивість його втілення й пролиття крові заради порятунку роду людського. [6,с.25].

Інші барви теж мають символічне значення, бо всі вони є світлоносіями: ідучи слідом за золотим, становлять чітку колористичну лексику ікони. Чим ближче барви до золотого, тим вагоміша їхня роль у іконі й тим місткішим є символ. Білий, як підкреслює В.В. Бичков, на відміну від новоєвропейського живопису, був рівноправним кольором, символом божественного світла, чистоти і відчуженості. На іконах і розписах багато святих і праведних зображені в білому одязі, тіло новонародженого Христа в композиції «Різдво Христове» і тіло Христа в «Положення в труну» також обгорнуте білою тканиною. Чорний колір протилежний білому: він символізує кінець, смерть. В іконописі тільки при зображенні глибин печери - символу могили, пекла - використовувалася чорна фарба. [8, с.80].

Синій колір несе в собі символіку небесної тверді, як вона сприймається із землі; коли треба зобразити небо, майстер ікони найчастіше використовує насичений синій колір – так звану умбру. Блакитний і зелений кольори в іконі, мозаїці чи фресці відтворюють усе земне, однак не в негативному, а швидше позитивному значенні. Давні люди не літали к космос, але, очевидно, інтуїтивно здогадувалися, що з космосу наша планета виглядає блакитною. А килими луків, лук і лісів дали їм зелену барву, котра радує око навіть тих, хто байдужий до краси [6, с.25].

Таким чином, візантійське іконописне мистецтво чітко засвідчує багатство кольорової палітри, використовуваної митцями для написання своїх творів. Хоча намальовані ікони на перший погляд можуть здаватися занадто

яскравими та красивими, проте насправді кожен із кольорів має своє значення і місце. Про важливість символіки кольору також свідчать й інші правила, наприклад заборони змішування кольорових барв, аби вони завжди були чистими.

Апробовані у візантійському мистецтві символіка кольорів, багатство палітри та глибокий образний зміст стали основою сакрального вираження в Київській Русі. Давньоруський іконопис, – на думку дослідника М.Алпатова, – це велике і складне мистецтво. Щоб його зрозуміти, недостатньо лише милуватися чистими, яскравими фарбами ікон. У спадщину давньоруські майстри отримали тональний живопис візантійців з дещо приглушеними, іноді вишукано-тьмяними тонами, які виражали покайний настрій. Певне неприйняття такої колористики призвело до намагань відшукати та утвердити дещо своє. Старовинні документи подають перелік улюблених фарб, використовуваних давньоруськими майстрами, серед яких вохра, кіновар, бака, багор, голубець, смарагд та інші. Насправді ж гама кольорів давньоруського живопису кількісно більша. Поряд із чистими, відкритими кольорами є ще й багато проміжних, різноманітної світлосили та насиченості. Серед них деякі відтінки червоного або лілового, самі по собі дуже гарні, іноді безіменні відтінки, які неможливо трактувати словом, проте які може вловити тільки око людини, фарби, які світяться, сіяють, виблискують, дзвенять, співають і усім цим приносять велику радість [1, с.56].

Отже, іконописці надавали кольору справді особливого значення. Нерідко він промовляв глядачам про суть та ідейну основу картини. Давньоруські художники добре опанували мову кольорів і вміли нею тонко послуговуватись для вираження тих чи інших почуттів. Так, відповідним сполученням кольорів в поширеному образі стародавнього живопису – діви Марії з немовлям на руках, - вони намагались пробудити у глядачів різні емоції – від ніжності, ласки, зворушливості до величі, гідності, що так яскраво виражені в образі Марії-Оранти з Софії Київської [7, с.45].

Висока майстерність давньоруських іконописців притаманна й іконі «Благовіщення», де зображено одну з найголовніших подій євангельської історії – повідомлення через архангела Гавриїла «благої вісті» Марії про народження у неї Божого сина. Анонімному авторові ікони вдалося створити образ воістину неземної краси. Колорит ікони благородний і водночас вишуканий. Барви одягу Діви Марії, яка традиційно вдягнена у синій хітон та пурпуровий мафорій, більш земні, насичені. На противагу їм відтінки жовтої, брунатної, червоної, зеленої барв, якими написаний ангел, легкі, прозорі та світлоносні. Об'єднує їх золотаве тло, яке підкреслює божественний зміст зображуваної події [4].

Таким чином, колір як засіб виразності відіграє справді важливу роль в іконописі, допомагаючи відобразити за допомогою різноманітних фарб основні

біблійні сюжети. Без нього, напевно, було б дуже важко виразно уявити собі постаті Ісуса Христа, Діви Марії, апостолів, євангелистів, інших святих та сцен релігійного буття. При цьому, значення кожного кольору чітко визначене.

Список використаних джерел та літератури:

1. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1978. – 332 с.
2. Гармонія божественної краси і духовної гармонії [Електронний ресурс] . – Режим доступу: <http://www.kda.org.ua/statti/832-harmoniiia.html>.
3. Жукліна І. Символіка кольору в українському іконописі [Електронний ресурс] . – Режим доступу: <http://dyvensvit.org/articles/2290.html>.
4. Іконопис [Електронний ресурс] . – Режим доступу: http://oipopp.ed-sp.net/dcr/1858/1858_3.doc.
5. Релігійна символіка православних ікон [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://naub.oa.edu.ua/2013/relihijna-symvolika-pravoslavnyh-ikon>.
6. Степовик Д. Історія української культури Х-XX ст. Вид. друге, стереот. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
7. Степовик Д. В. Скарби України: Наук. – худож. кн.: Для серед. та ст. шк. віку / Худож. оформл. Д.О. Заруби. – К.: Веселка, 1990. – 192 с.
8. Страхова Н.П. Русская культура X-XVII веков: Учебное пособие. – Волгоград: Издательство ВолГУ, 2001. – 216 с.
9. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://azbyka.ru/tserkov/ikona/trubeckoi_ymozrenie_10g-all.shtml

Мельник Віра Михайлівна

*к.і.н., викладач кафедри українознавства
Львівського національного медичного університету
імені Данила Галицького*

Мельник Роман Петрович

*к.і.н., старший викладач кафедри ІУЕК
Національного університету «Львівська Політехніка»*

ЗРУЙНОВАНІ ДЕРЕВ'ЯНІ ХРАМИ СКОЛІВЩИНИ (XVI-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIXСТ.)

Вивчення сакрального мистецтва Сколівщини, де був виплеканий бойківський тип церкви, де на кожному кроці можуть бути виняткові наукові відкриття, які постійно цікавлять професіоналів та шанувальників історії рідного краю, до сьогодні залишається актуальним. Сакральне мистецтво Сколівщини надзвичайно багате: це і дерев'яні церкви, дзвіниці, ікони, у яких відображено розвиток сакрального мистецтва від найдавніших часів і до