

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИВАТНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА АКАДЕМІЯ ІВАНА ЗОЛОТОУСТОГО»

Факультет богословських і гуманітарних наук

Кафедра богослов'я

УДК 726-523.4:27(477.83-21)(091)

ПАНІЮРА Юрій Андрійович

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ
ШЛЯХОМ ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ТА ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Магістерська робота на здобуття
освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр»
За спеціальністю 041 «Богослов'я»

Науковий керівник:
кандидат наук з богослов'я,
доцент кафедри богослов'я,
член Національної спілки художників України,
Козінчук Віталій Романович

м. Івано-Франківськ
2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДОСВІД ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ, ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ ТА ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ САКРАЛЬНОГО Й СВІТСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ЗАКЛАДІВ МУЗЕЙНОГО ТИПУ В УКРАЇНІ..	6
1.1. Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею)	7
1.2. Шевченківські виставки у зібранні Сумського художнього музею	13
1.3. Популяризація співставлення західноєвропейських гравюр з українськими іконами (на прикладі рогатинського Святодухівського іконостаса 1650 р.)	24
РОЗДІЛ 2. ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: СПАДЩИНА, СУЧАСНІ ВИЯВИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	39
2.1. Українське сакральне мистецтво: еволюція та вплив культурних факторів на прикладі Музею волинської ікони	40
2.2. Популяризація реставрованих окладних ікон з фонду дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького	46
2.3. Біологічне ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі: досвід досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України	60
РОЗДІЛ 3. САКРАЛЬНЕ СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ІДЕОЛОГІЇ, ПЛАНИ, ВІЗУАЛЬНІ ВИЯВИ.....	66
3.1. Межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві	68
3.2. Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності»	78
3.3. Підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини.....	88
ВИСНОВКИ.....	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	100
ДОДАТКИ.....	113

ВСТУП

Україна відзначається багатою історією, глибоким культурним спадком і традиціями, які простягаються століттями. Одним із найважливіших аспектів цієї культурної спадщини є церковне мистецтво, яке відображає духовний доробок нації та роль релігії в історії України. Велика кількість церковних будівель, ікон, релігійних рукописів та інших творів мистецтва свідчать про значення церковного мистецтва для нашої країни.

Актуальність проблеми вивчення та популяризації церковного мистецтва в Україні полягає у важливості збереження та відтворення цієї надзвичайної частини національної культурної спадщини. В умовах сучасності, коли суспільство швидко розвивається і змінюється, це завдання стає, ще більш актуальним, оскільки історична пам'ять та духовні цінності великої кількості людей можуть втрачатися або забуватися.

Ця магістерська дипломна робота, присвячена проблемі «Популяризація церковного мистецтва в Україні, шляхом експозиційної та виставкової діяльності» виконується в рамках комплексної теми науково-дослідної роботи кафедри богослов'я, науково-дослідного інституту родини і капеланства та науково-дослідного інституту канонічного права: «Християнська віра в Бога – парадигма духовних сил людини в кризових ситуаціях сучасного українського соціуму», термін виконання з 01.10.2022 року по 30.09.2025 року (затвердженої рішенням Вченої ради Академії, протокол № 2 від 15.09.2022 року).

Об'єкт дослідження – церковне мистецтво України.

Предмет дослідження – методи та засоби популяризації церковного мистецтва в Україні через експозиційну та виставкову діяльність.

Мета дослідження полягає в аналізі та оцінці існуючих практик популяризації церковного мистецтва в Україні, визначенні їхньої ефективності та розробці рекомендацій для подальшого вдосконалення цього процесу.

Завдання дослідження включають вивчення історичного контексту церковного мистецтва в Україні, аналіз сучасних методів та технологій експозиційної та виставкової діяльності, а також визначення ключових аспектів, які впливають на популяризацію церковного мистецтва.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють історичний період від давніх часів до сучасності.

Географічні межі дослідження обмежені територією України.

Методологічні засади базуються на використанні аналітичного методу, порівняльного аналізу, а також методів культурологічного, історичного та мистецтвознавчого дослідження.

Матеріали дослідження включають в себе наукову та публічну літературу, документи, статистичні дані, архівні матеріали, результати інтерв'ю та опитувань.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі сучасних підходів до популяризації церковного мистецтва в Україні та розробці рекомендацій для подальшого розвитку цього напрямку.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання отриманих результатів організаціями, що займаються популяризацією культурної спадщини, а також в освітніх і культурних програмах для широкої громадськості.

Апробація результатів проводилася на наукових конференціях та семінарах, а також у співробітництві з практикуючими фахівцями в галузі культурної спадщини.

Структура роботи включає в себе вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (108 позицій) та додатки. У кожному розділі детально

розглядаються відповідні аспекти проблеми популяризації церковного мистецтва в Україні шляхом експозиційної та виставкової діяльності.

РОЗДІЛ 1

ДОСВІД ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ, ПРОБЛЕМИ АТРИБУТУВАННЯ ТА ЕКСПОЗИЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ САКРАЛЬНОГО Й СВІТСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ЗАКЛАДІВ МУЗЕЙНОГО ТИПУ В УКРАЇНІ

У сучасному світі мистецтво відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності та спадщини суспільства. Музеї стають місцями, де об'єднуються історія, культура, релігія та мистецтво, дозволяючи відвідувачам спілкуватися зі скарбами минулого і насолоджуватися красою та духовністю різних епох.

У цьому розділі ми звернемо увагу на важливу проблематику, пов'язану з популяризацією, атрибутуванням та організацією експозиційної діяльності в музейних закладах України. На прикладі сакрального та світського мистецтва ми розглянемо різні аспекти цих питань і вивчимо досвід, який допомагає зробити мистецтво більш доступним і зрозумілим для громадськості.

Ми проведемо аналіз існуючих методів та стратегій популяризації мистецтва в музеях, дослідимо складність атрибутування мистецьких творів, і звернемо увагу на особливості організації експозицій, які дозволяють ефективно комунікувати цінності сакрального і світського мистецтва зі спільністю.

Усе це допоможе нам розуміти, як музеї можуть виконувати важливу роль у збереженні культурної спадщини, розширенні знань і світогляду громадськості, а також сприяти розвитку мистецтва та діалогу між сучасністю і минулим.

1.1. Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею)

Популяризація музейних колекцій та культурної спадщини є завданням вельми важливим для збереження та передачі цінних знань і об'єктів минулого наступним поколінням. Серед численних музейних закладів, що відіграють важливу роль у цьому процесі, особливе місце займають регіональні краєзнавчі музеї. Вони стають справжніми скарбницями історії, культури та традицій своєї місцевості.

У цьому підрозділі ми розглянемо один із таких закладів, а саме Бережанський краєзнавчий музей, який служить прикладом успішної популяризації музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність. Ми дослідимо, як саме цей музей вдається привертати увагу відвідувачів та здійснювати важливу роботу з популяризації і збереження культурної спадщини міста Бережани та його околиць.

Вивчення досвіду Бережанського краєзнавчого музею надасть нам можливість дізнатися про ефективні практики та стратегії, які можуть бути використані іншими музейними закладами для розширення свого впливу на громадськість та покращення доступу до цінних музейних колекцій.

У практиці музейної справи нині широко розповсюджені обміни експозиціями та тематичними виставками. Це дає змогу музеєві «мандрувати» до масового споживача й актуалізувати у суспільстві увагу до визначних колекцій світової культурної спадщини.

Культурно-освітній аспект такої діяльності полягає в можливості для музею широко розрекламувати й презентувати громадськості інших регіонів і країн свої колекції культурних цінностей, ознайомити набагато більший сегмент іноземних відвідувачів з місцевими культурно-мистецькими традиціями й історією свого рідного краю.

На відзнаку до свого 35-річчя, Бережанський краєзнавчий музей радує нас із вражаючим різноманіттям фондів надходжень, яке налічує понад 18 тисяч експонатів. Це не просто артефакти чи пам'ятки минулих епох, це живі свідчення різних епох і періодів, які відображають багату історію Бережанського краю. У цих експонатах заключена культурна спадщина та пам'ять про попередні покоління. Вони найкраще розкривають перед нами історію, традиції, звичаї та життя краю, допомагаючи нам поглибити знання про місцеву спадщину. Цей музей стає своєрідним часовим машинописом, який дозволяє нам подорожувати у часі та збагачувати наше розуміння Бережанського краю, його розвитку і сутності. Кожен експонат - це віконце в минуле, яке сприяє формуванню нашого сучасного образу цього прекрасного краю¹.

У сакральному контексті Бережанський краєзнавчий музей прагне не лише зберігати спадок минулих століть, але й дарувати йому новий життєвий дихання. На відміну від районних музеїв, які залишаються незмінними з часу створення, ми віддаємо перевагу креативності та інноваціям. Змінити саму історію неможливо, але вплинути на спосіб її сприйняття та подачі - це в наших силах.

З проєктом «Музей відкриває фонди,» який стартував вже з початку 2015 року, ми намагаємося розширити горизонти для наших відвідувачів. Кожного місяця в одному з виставкових залів ми виносимо на показ експонати певної тематики з різних розділів музейного фонду. Ця ініціатива включає картини відомих бережанських художників, які доповнюються різноманітними речовими та письмовими артефактами. Вона дає відвідувачам можливість поглибити своє знання про фондову колекцію музею та розкрити незвідані аспекти історії краю.

¹ Бойко Н. Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею). / Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015 р.). Івано-Франківськ. С. 139.

Ця сама ініціатива використовується і для виставок сакрального мистецтва, де твори високого богословського наповнення поєднуються з іншими видами мистецтва. Такий підхід допомагає подавати сакральне мистецтво в новому світлі та відкривати його глибокий сенс та значення.

Цікаво відзначити, що в Бережанському краєзнавчому музеї практикується інноваційний спосіб популяризації музейних предметів - виставка одного окремого експонату. Зазвичай це бувають ікони чи картини, які наукові співробітники музею виносять на загальний перегляд з різних приводів, таких як ювілеї визначних особистостей, релігійні чи державні свята, або за тематичними програмами.

В мистецькому церковному баченні ця ідея набуває особливого духовного звучання. Виставка одного експонату стає подією, де кожен предмет виступає як унікальний свідок духовної спадщини. Тут кожен артефакт несе в собі не лише історичні дані, але й душевну глибину та символіку.

Ці виставки, які можуть бути розташовані як у святих приміщеннях, так і на відкритих територіях біля церков, відкривають можливість вірянам та паломникам сприймати священні предмети як надзвичайно важливі елементи своєї віри. Наприклад, традиція виставки роботи Володимира Савчака «Покрова» на центральній площі до свята українського козацтва створює можливість для вірян та гостей міста спільно відкривати й обговорювати священні шедеври мистецтва під відкритим небом, надаючи їм новий рівень духовної важливості та значущості².

Поквартально, відзначаючи важливі моменти в сакральному контексті церковного мистецтва, організовуються виставки у виставковому залі Бережанського краєзнавчого музею. Ці виставки стають важливими подіями для вірян та шанувальників релігійного мистецтва, оскільки вони спільно з художниками, вишивальницями, скульпторами та народними майстрами з

² Див. Додаток А.1. Рис. 1.

Бережанщини та всієї України відкривають перед громадою найкращі твори, присвячені релігійним темам.

Співпраця з іншими музеями національного та обласного рівнів сприяє створенню між музейних виставок, які розкривають сакральні аспекти культури та мистецтва. Наприклад, виставка «Бережанські гімназисти-малярі. Твори та документи» була важливим подією в рамках II Міжнародної конференції «Бережанська гімназія: сторінки історії». У цій виставці Бережанський краєзнавчий музей спільно з іншими музеями, зокрема філією Музею мистецтв Прикарпаття у Рогатині, Обласним комунальним музеєм Богдана Лепкого у Бережанах та Бережанським районним музеєм книги, презентували вражаючу колекцію творів мистецтва з релігійним підтекстом.

Ця співпраця допомагає не лише популяризувати музейний фонд України, але і поглиблює розуміння ролі сакрального мистецтва у нашій культурі і спадщині³.

У мистецькому та церковному контексті ця ініціатива набуває особливої духовної важливості. Вона створює можливість поглибленого дослідження та розуміння сакрального мистецтва, яке нерозривно пов'язане з вірою і духовністю.

Стало доброю традицією представляти навчальні заклади у Бережанському краєзнавчому музеї. Це дозволяє гостям музею та бережанцям відкривати перед собою творчість студентів з різних навчальних закладів, зокрема Тербовлянського вищого училища культури, Тернопільського кооперативного коледжу, інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Музей несе важливу місію у збереженні сакрального мистецтва. Вже в перші роки свого існування він зібрав більше семи тисяч експонатів, а кожного

³ Бойко Н. Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею). / Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015 р.). Івано-Франківськ. С. 140.

року фондові збірки поповнюються ще на 600 експонатів. Ця ініціатива неможлива без великодушної підтримки та внеску тих, хто приносить експонати до музею. Спільними зусиллями ми зберігаємо минуле для наших нащадків, даруючи їм можливість зануритися в світ сакрального мистецтва.

Однак, це не просто зберігання артефактів. Музей створює виставкові вітрини, де завжди експонуються нові надходження, щоб наголосити на їхній духовній важливості та значущості. У дусі цього, наукові співробітники Бережанського краєзнавчого музею впроваджують інноваційні підходи до популяризації сакрального мистецтва серед дітей та молоді. Проект «Музей як навчальна платформа» ставить перед собою завдання розкрити краєзнавчу інформацію у динамічний та цікавий спосіб, зокрема, через проведення інтерактивних уроків та ігротек у музеї.

Один із цих підходів – «Музей у валізі», де співробітники музею приносять експонати до шкіл та інших навчальних закладів, де їх можна побачити, доторкнутися та поглибити розуміння сакрального мистецтва. Таким чином, музей розширює свою діяльність за межами власних стін та допомагає популяризувати духовну цінність сакрального мистецтва серед молодого покоління⁴.

Також одним із видів популяризації музейних колекцій є виставки в музеях, картинних галереях України. Знаковим для Бережанського краєзнавчого музею є те, що картинами та ікони з фондів музею, в тому числі й роботами Володимира Савчака, відкривали картинну та іконну галерею в Національному заповіднику «Давній Галич».

До Міжнародного дня музею ми завжди робимо одноденну експозицію на вулиці перед Ратушею. Де виставляємо цікаві предмети із фондів музею. В рамках книжкового фестивалю «У храмі книг», який проводить Районний музей книги, організовуємо «Хату-читальню» під відкритим небом, до якої

⁴ Див. Додаток А.2. Рис. 2.

кожен бажаючий може прийти, посидіти на старовинному бамбетлі і прочитати книги, котрі читав ще Богдан Лепкий⁵.

Останнім часом у Бережанському краєзнавчому музеї створені нові експозиції: «Фотолабораторія ХХ століття», куток національних меншин «Поляки, євреї та вірмени на Бережанщині», та «Революційний дух Майдану», присвячений Помаранчевій революції та Революції Гідності⁶.

Бережанський краєзнавчий музей знаходиться у центральній частині міста, у 210-літній ратуші. Займав два поверхи. На першому поверсі був «Художній відділ», але на сьогоднішній день Державний історико-архітектурний заповідник у м. Бережани вилучив ці приміщення для реставрації. Отож наукові співробітники вирішили виділити невеличке місце в експозиції для художників нашого краю. Тут представлені роботи митців та матеріали про них: Антон Манастирський, Андрій Наконечний, Ярослав та Ігор Круки, Аполінарій і Тетяна Осадци та ін.

Унікальним проектом стало те, що вперше в Україні у краєзнавчому музеї було організовано простір для розвитку та активного залучення до вивчення філософії під керівництвом викладача філософії в національному університеті «Києво-Могилянська академія» Людмили Криворучки. Проект передбачав проведення занять школи «Мудрі розмови», відкритої філософської програми «Pathos», платформи «Музей без стін»⁷.

Отже, працівники Бережанського краєзнавчого музею не бояться вийти на вулицю, іти в школи, інститути чи навіть в організації для того, щоб донести до людей історію краю, привернути їхню увагу до музею, показати, що в музеї можна цікаво провести час, залучати жителів міста до волонтерської роботи

⁵ Богдан Лепкий (9.11.1872, с. Кривеньке Чортківського району Тернопільської області – 21.07.1941, м. Краків, Польща) – український поет, прозаїк, літературознавець, критик, перекладач, історик літератури, видавець, публіцист, громадсько-культурний діяч, художник.

⁶ Див. Додаток А.3. Рис. 3.

⁷ Бойко Н. Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею). / Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, (Івано-Франківськ, 8-9 вересня 2015 р.). Івано-Франківськ. С. 141.

тощо. Зазначений приклад Бережанського краєзнавчого музею надає цінний внесок у розумінні та практиці популяризації музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність. Музей успішно впроваджує ряд ефективних стратегій та підходів, які можуть служити прикладом і натхненням для інших музейних закладів.

Важливо відзначити, що ключовими факторами успіху Бережанського краєзнавчого музею є активне залучення громадськості, набуття великого обсягу інформації та різноманітних зразків культурної спадщини, а також здатність створювати експозиції та виставки, які привертають увагу та створюють емоційний зв'язок з відвідувачами.

Додатково, Бережанський краєзнавчий музей продемонстрував важливість активного співробітництва з іншими культурними та освітніми установами, що сприяє обміну знаннями та ресурсами для спільної розвідки і вивчення історії та культури.

У світлі цього прикладу можна визнати, що ефективна популяризація музейних колекцій вимагає творчого підходу до експозиційної та виставкової діяльності, залучення громадськості та партнерів, а також постійної готовності до інновацій та вдосконалення. Відкритість, доступність і активна взаємодія з громадою - це ключові елементи успіху у збереженні та популяризації культурної спадщини через музеї.

1.2. Шевченківські виставки у зібранні Сумського художнього музею

Виставки, присвячені життю та творчості видатного українського поета і художника Тараса Шевченка, завжди викликають особливий інтерес і вдячність серед українського народу. Ці виставки стають надзвичайно важливими

подіями, дозволяючи глибше пізнати спадок Шевченка та його вплив на культуру і суспільство.

У наш час, коли духовність, мистецтво та культура знову набувають особливого значення, Сумський художній музей став ключовим центром, де представлені Шевченківські виставки, допомагаючи зберігати і відтворювати спадок великого митця. У цьому підрозділі ми глибше дослідимо та розглянемо цю надзвичайно цінну колекцію та виставкову діяльність Сумського художнього музею, що присвячена Тарасу Шевченку. Ми розкриємо її історію, унікальність та важливість для збереження національного духу і спадку великого поета.

Формування мистецької Шевченкіани у Сумському художньому музеї, що сьогодні складає понад 300 творів живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва XIX–XX ст., розпочалося у 1920 р., коли було створено художньо-історичний музей⁸. Засновник та перший директор музею Никанор Харитонович Онацький (1875–1937) був палким шанувальником таланту Тараса Григоровича. Він уже в 1906 р., коли жив і працював у Лебедині, подорожував та вивчав місця, пов'язані з перебуванням Кобзаря у нашому краї.

До Шевченківських днів пам'яті (березень, 1927) Н. Онацький відкрив першу виставку. Вона, як зазначав автор, «... зацікавила відвідувачів, що її довелося перетворити в постійну кімнату Т. Шевченка, яка поповнюється новим матеріалом щороку»⁹. Далі у брошурі «Сім років існування музею» Н. Онацький про «Кімнату Т. Шевченка» оповідає: «Ілюстрований матеріал, що характеризує кріпацьку добу, життя кріпаків, життя Шевченка, а також матеріали до перебування його на Сумщині і світлини з його художніх творів. З

⁸ Ареф'єва Г. До питання визначення дати заснування музею. / Художній музей: Минуле та сучасність : матер. наук. конф., присвяченої 80-річчю Сумського художнього музею ім. Н. Онацького. (Суми, 15-17 жовтня, 2001). Суми. С. 142.

⁹ Онацький Н. Сім років існування Сумського музею. Сумська округова інспектура народіві. Сумський художньо-історичний музей. Суми, 1927. С. 14.

оригінальних речей: 4 офорти Шевченка з власноручним підписом та написом червоним олівцем»¹⁰. Окрім експонатів на шевченківську тематику, на виставці 1927 р. «у березні було встановлено виставку книг. Книжковий відділ мав у собі 146 книжок. Виставка мала такі відділи: 1) Доба Шевченка. 2) Шевченкове життя. 3) Боротьба за Шевченка. 4) Шевченкові твори. 5) Критика і бібліографія. 6) Шевченко, як маляр. 7) Історія українського друку»¹¹.

Отже, ця виставка не лише започаткувала виставкову діяльність, а й сприяла зародженню традиції щорічних шевченківських виставок у музеї та вказала на потребу формування Шевченкіани, якої на той час було небагато. Знаходилися дійсно лише поодинокі твори, пов'язані з Т. Шевченком. Серед них, як уже зазначалось, згідно з Книгою надходжень, до музею у 1925 р. надійшов офорт Т. Шевченка «У шинку» (з картини І. Соколова «Приятелі»). Митець виконав його в останні роки свого життя, коли надавав особливої уваги вивченню офортної техніки Рембрандта. Після повернення з 10-річного заслання до Петербурга Т. Шевченко познайомився з новими досягненнями в цій галузі. Про це він мріяв ще у Новопетрівському укріпленні, про цю мрію писав у «Щоденнику» – познайомитись з гравером Ф. Йорданом. Знайомство відбулось у травні 1858 р. в Ермітажі. «Он слышал о моём намерении заняться акватинтой и предложил мне свои услуги в этом новом для меня деле...»¹². В цей час митець не раз звертався до офортних інтерпретацій творів інших художників. Так, зокрема Т. Шевченко високо цінував творчість російського художника Івана Соколова. Вперше вони зустрілися на початку 1858 р. в Петербурзі, куди Тарас Григорович щойно повернувся з заслання. Знайомство переросло в щире дружбу, яка доповнювалась ще й творчою співпрацею. Офорт надійшов з маєтку Хрущових Лебединського повіту (нині Сумська обл.).

¹⁰ Онацький Н. Сім років існування Сумського музею. Сумська округова інспектура народосвіти. Сумський художньо-історичний музей. Суми, 1927. С. 10.

¹¹ Державний архів Сумської області — ФР-33.— Оп. 1. — Спр. 27. — Арк. 9.

¹² Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. С. 356.

Н. Онацький привіз його до музею під час пошукових експедицій по містах і селах, де перебував Кобзар, а також по місцях, де знаходились панські маєтки. Цікавий той факт, що твір «У шинку» пов'язаний не лише з Україною, а й з Сумщиною безпосередньо. Під зображенням – автограф художника з дарчим написом Наталії Олександрівні, дружині поміщика Д. Хрущова, на запрошення якого Шевченко жив у їхньому маєтку Лихвин Лебединського повіту в червні 1859 р. За цей твір та «Притчу про робітників на винограднику» йому було присвоєно звання академіка гравюри у 1860 р.

Значний інтерес представляють і два офорти Т. Шевченка – «Старости» та «Судня рада» (із серії «Живописна Україна», 1844), що надійшли до музею з Української державної картинної галереї у 1939 р. (м. Харків). Задум серії з'явився у юнака під час перебування в Україні, коли відвідав чимало українських місць й усвідомив їх патріотичне значення. Але активно почав працювати над офортами, коли повернувся до Петербурга для завершення навчання в Академії. В листопаді 1844 р. «Живописна Україна» побачила світ. Вона, як відзначив В. Шевчук, засвідчує «естетику універсального бачення світу»¹³, і найвідоміший, за словами мистецтвознавця, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка, професора В. Овсійчука, – «Судня рада» з «найзразковішою композицією, /.../ що підтверджує її популярність...»¹⁴. Особливістю офортів серії «Живописна Україна» є наявність пояснювальних текстів до кожного з них українською та французькою мовами. Такі авторські пояснення вказують на прямий зв'язок їх з народною картинкою і переконують у тому, що використовуючи її традиції, митець створив свої естампи для широких народних мас. У всіх цих трьох творах Т. Шевченко відтворив буденні епізоди з життя селян, разом з тим наповнивши їх глибоким морально-етичним змістом.

¹³ Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. С. 134.

¹⁴ Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. С. 137.

Звернемо увагу на те, що у музейних річних звітах після звільнення Н. Онацького з посади директора (1933) не зустрічаються дані про виставки на шевченківську тематику.

Наступну шевченківську виставку, значно більшу за обсягом творів, ніж перша, у музеї влаштували у 1989 р. до 175-літнього ювілею Т. Шевченка. Вона мала назву «У славі живій Кобзаря». На ній були представлені твори живопису, графіки та скульптури художників ХХ ст. з музейної колекції. Перелік її експонатів, поданий у каталозі, свідчить, що мистецька Шевченкіана значно зросла (понад 80 робіт). Отже, експонувалися як твори, які глядачі вже бачили на попередніх шевченківських виставках, так і нові. Наприклад, вперше відвідувачі побачили живопис харківської художниці Марії Винокурової (1914–2000) «Натюрморт. Пізня осінь» за поемою Т. Шевченка «Катерина» (1982), Карпа Трохименка (1885–1979) «Вечір на Тарасовій горі» (1960), Всеволода Цимпакова (1903–1968) «Козачок Шевченко в передпокої палацу Енгельгардта» (1961) та ін. Вперше була представлена і унікальна колекція Шевченкіани наших земляків: українського новатора скульптурного авангарду Івана Кавалерідзе (1887–1978) та Михайла Лисенка (1906–1972). У передмові до каталогу виставки зазначається, що «значне місце належить графічним творам, серед яких багато ілюстрацій до творів Шевченка»¹⁵. Такі митці, як В. Касіян (1896–1976), В. Лопата (1941 р. н.), – автори цілої низки творів на шевченківську тематику. Перебування на землі, де ходив Тарас, спонукало їх до відтворення пам'ятних шевченківських місць. Так, змістовні ілюстрації В. Лопати відзначаються різноманітністю, а також оригінальністю складних двопланових композицій. Захоплений творчістю Великого Кобзаря Яків Андрєєв (1871–?) виконав офорт, інтерпретуючи іконографію популярного портрета І. Крамського.

¹⁵ У славі живій Кобзаря. Шевченкіана в колекції Сумського художнього музею / авт. вступ. ст. та упоряд. З. Позняк. 1 арк. С. 1.

На жаль, так склалося, що твори Н. Онацького за його життя не потрапили до колекції музею. Проте, упродовж багатьох років науковці підтримували тісні зв'язки з нащадками художника, завдяки чому отримали від них як живописні, так і графічні роботи майстра. Про захоплення Никанора Харитоновича Кобзарем свідчить неодноразовий приїзд його на Чернечу гору (1908, 1909). У 1911 р., в 50-у річницю смерті поета, Н. Онацький знову поїхав до Канева. В музеї-заповіднику він залишив запис у книзі відгуків: «Спи, дорогий Кобзарю. Хай високі гори, хай Дніпро і кручі стережуть твій тихий, вічний сон. З кожною хвилиною Дніпровою, з кожним подихом вітру вільного, з кожною зіркою, що засяє в безмежній блакиті над твоєю високою могилою, мої думи, мої кращі святі почуття будуть линути до тебе, страднице великий»¹⁶. На Чернечій горі Н. Онацький познайомився з І. Ядловським, котрий півстоліття охороняв могилу Шевченка. Ця подорож надихнула художника на створення офорта «Хата біля Тарасової гори» (1911), що пізніше тиражувався на поштових листівках. Він звертався і до ілюстрування поетичної спадщини Кобзаря. Заслуговує на увагу незакінчений начерк титульного аркуша до вірша «Заповіт» (1919). Митець створив оригінальну композицію у картуші, що складається з малюв та атрибутів поета: бандури, книг, паперу, а також портрета Кобзаря. Ці твори Н. Онацького є не лише цінною пам'яткою мистецької Шевченкіани у Сумському художньому музеї, а й експонатами виставок. Доречно згадати також сюжетно-тематичну виставку «Тарасова світлиця: Тарас Шевченко – Никанор Онацький» у 2006 р.¹⁷.

Що ж до виставки «Шевченкіана в колекції Сумського та Лебединського художніх музеїв», то відомо, що вона проходила в рамках відзначення міжнародного шевченкового свята «В сім'ї вольній новій» (до 180-річчя від дня народження Кобзаря). Тоді ж уперше експонувалася виставка «Декоративне

¹⁶ Юрченко Н. Н. Х. Онацький : каталог. Суми : Слобожанщина, 1995. С. 5.

¹⁷ Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. — Спр. В-176. — 18 арк.

мистецтво Шевченківської доби», яке у зібранні музею багате і різноманітне¹⁸. Були представлені художні вироби фарфорових, фаянсових та скляних заводів України і Росії кінця ХУІІІ – сер. ХІХ ст., а також окремі зразки книго друку, дерев'яної різьбленої мініатюри, монастирської вишивки, ткацтва, які створили уявлення про середовище, що могло оточувати Кобзаря в різні періоди його життя¹⁹.

Із матеріалів до виставки довідуємося про наступне: «...Своєрідною увертюрою до виставки звучали мажорні барви українського народного мистецтва, яке дало початок формуванню естетичних смаків Великого Кобзаря. Це перш за все ансамблі жіночого вбрання, вишивані рушники, килими, гончарні вироби. Найбільш повно репрезентовано порцеляну різних приватних заводів України (Корецький, Баранівський, Городницький, Волокитинський) та фаянс Києво-Межигірської фабрики. На даній виставці являли інтерес мініатюрні фарфорові скульптури, які відтворювали образи людей, безпосередньо пов'язаних з долею Т. Шевченка – бюст Василя Жуковського (Києво-Межигірська фабрика), та статуетка у зріст Михайла Щепкіна (Підмосковний завод Кисельова). Фарфор Петербурзького імператорського заводу охоплює в основному період пізнього класицизму. На вазах у стилі ампір зображені види міста, у якому кріпак Шевченко отримав не тільки художню освіту та волю, але зазнав і переслідувань царизму. Доля Т. Шевченка переплелася і з нашим краєм. Тому досить широко на виставці були представлено крелевецькі рушники, роменську кераміку, гутне скло, волокитинську порцеляну»²⁰.

Справжньою подією для міста у 1996 р. стала виставка серії картин Івана Марчука (1936 р. н.) «Шевченкіана», присвячена річниці Кобзаря та ювілею митця. Однією із особливостей творчого методу майстра є розкриття певної

¹⁸ Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-222. – 26 арк.

¹⁹ Див. Додаток Б.1. Рис. 1.

²⁰ Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-222. – 26 арк.

теми циклами. Це не лише одна з найбільших образотворчих Шевченкіан (42 композиції) у сучасному мистецтві, а й одночасно зворушлива оповідь художника про свої почуття та емоції. Зрозумілим було бажання глядача побачити ці твори у наступному році (1997), коли заслуженому художнику України було присвоєно звання лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка. А для виставки відібрано частину інтерпретацій з цієї серії про долю дівчини та жінки-матері²¹. Зокрема, у газеті «Червоний промінь» за березень 1997 р. говориться: «У рамки образно-психологічної стилістики вписується «Шевченкіана», яка у 1994 р. лягла в основу нового видання «Кобзаря», розкрила глядачам ще небачені грані Шевченкового таланту. /.../ щасливим власником цієї серії став музей на Тарасовій горі у Каневі»²².

До 200-річчя від дня народження Великого Кобзаря художній музей підготував виставку з фондів під назвою «Світе тихий, краю милий...», що вперше давала уявлення про творчість митців доби Т. Шевченка²³. На ній були представлені живописні, графічні та скульптурні твори авторів з мистецького оточення Тараса Шевченка (понад 40). Виконані в різних техніках, вони презентували творчість майстрів XIX ст., які увійшли до української, російської та світової історії мистецтв²⁴.

Як зазначено у матеріалах до виставки, живописними творами були представлені видатні художники, які були вчителями молодого юнака та брали участь у звільненні його з кріпацтва. Робота невідомого майстра школи О. Венеціанова (1799–1852) «Портрет хлопчика», відзначається особливою поетичністю, теплотою і доброзичливим ставленням художника до моделі. Яскравим виразником академізму у російському мистецтві першої пол. XIX ст., який віддавав також данину і романтизму, був К. Брюллов (1799–1852), представлений картиною «Смерть Інесси де Кастро» (копія його талановитого

²¹ Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-110. – 116 арк.

²² Ткаченко В. «Шевченкіана» Івана Марчука. Червоний промінь. 1997. № 11 (14 берез.). С. 6.

²³ Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-255. – 41 арк.

²⁴ Див. Додаток Б.2. Рис. 2.

учня П. Соколова (1826–1905). А. Мокрицький (1810–1870) – учень К. Брюллова і товариш Т. Шевченка по Академії – також активно допомагав його звільненню. На виставці митець фігурував картиною «Любов римлянки до батька» (1847).

Співучнями Т. Шевченка по Академії мистецтв були Д. Безперчий (1825–1913), І. Айвазовський (1817–1900), В. Штернберг (1818–1845) та ін. Хочеться відзначити, що вихованець К. Брюллова Д. Безперчий відзначився на виставці картиною «Бандурист» (1860, перший варіант) та акварелями («Милостиня» (1850-і), «Сільський вид» (1856)). Зворушлива дружба поєднувала Т. Шевченка з В. Штернбергом. Новаторською за своїм змістом, такою, що заклала основи розвитку сатиричної теми у жанровому живопису, стала картина «Біля шинку» (1838). Цікавий той факт, що його роботи «Біля шинку» та «Аскольдова могила» (1837) надійшли до музею зі збірки відомого колекціонера Оскара Гансена.

Документальна достовірність, тяжіння до романтизації природи, до відображення спокою та затишку характерні для робіт О. Волоскова («Садба. Качанівка» (1843), «Сільський пейзаж з річкою» (1854)), творчість якого була пов'язана з Качанівкою, куди неодноразово приїздив і Тарас Григорович.

Варто також зазначити, що окрасою виставки стала робота попередника Т. Шевченка О. Кіпренського («Чоловічий портрет» (1814)). В ній зображено сповнений гордості, духовного благородства, а разом з тим внутрішньої схвильованості образ молодого людини. Портрети Т. Шевченка з їх глибоко психологічною характеристикою дуже близькі до портретів О. Кіпренського. Проте хочеться ще раз підкреслити, що творчість Т. Шевченка істотно позначилася на розвитку графіки другої пол. XIX ст. Адже під його впливом формувався талант багатьох українських та російських художників. Він був одним із перших, хто опанував і підняв на високий рівень техніку офорту. Своїми досягненнями митець справив значний вплив на подальший розвиток

цієї техніки у творчості К. Трутовського (1826–1893), І. Крамського (1837–1889), Л. Жемчужникова (1828–1912) та ін. Останній належав до тих небагатьох російських інтелігентів, котрі виявляли живий інтерес до культури України. Цікавим видається і той факт, що на спомин про митця він задумав видання «Живописна України» (1861–1862), що стало продовженням шевченківської серії під тією ж назвою. Він захоплювався поезією Т. Шевченка, потоваришував з ним після його повернення з заслання. З альбому «Живописна Україна» на виставці були представлені вісім офортів: «Жебрак з поводитирем» (1861), «Сліпий бандурист з хлопчиком-поводирем» (1861), «Полтавська хата» (1852–1861), «Церква в Полтавській губернії» (1852–1860). Половину офортів майстер виконав за своїми малюнками. Про це дізнаємося з книги Л. Попової: «Переважну більшість офортів свого видання (44 дошки) награвірував Жемчужников, чотири – Верещагін, одну – Бейдеман»²⁵. А знайомство Л. Жемчужникова з такими художниками, як К. Павлов (1791–1852), К. Трутовський (1826–1893) О. Бейдеман (1826–1869) сприяли їх співпраці. За їхніми малюнками виконано ряд офортів до альбому: «Тиміш Сапенко, чумак з Хоролу» (1861) за мал. К. Трутовського, «Чабан» (1861) за мал. К. Павлова (1862), «Лірник Дмитро Погорілий» (1854–1856) за мал. П. Куліша (1819–1897). Один із офортів був атрибутований. Значився він як твір Василя Васильовича Верещагіна (1842–1904) «Жебраки» (папір, 17 x 11, інв. № 15). Треба було встановити автора малюнка та точну назву експоната. Відповідь на це запитання було знайдено в книзі Л. Жемчужникова «Мои воспоминания из прошлого»: «Занимаясь под руководством Бейдемана, он познакомился с гравированием на меди острой водкой и сделал три гравюры для издаваемой мною тогда «Живописной Украины». Это был известный позже всем и недавно погибший художник Василий Васильевич Верещагин. Бейдеман также принял участие в моём издании и дал несколько работ. /.../ Все эти гравюры были

²⁵ Попова Л. Лев Михайлович Жемчужников. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. С. 34.

свежи, талантливый и типичный»²⁶. В цій же книзі є ілюстрація, ідентична музейному офорту, під якою напис: «В. В. Верещагин. Офорт с рисунка А. Е. Бейдемана «Старцы-нищие». 1862», що і є справжньою назвою офорту.

Музей експонував на виставці дві скульптурні композиції педагога і ливарника Петра Карловича Клодта (1805–1867): «Здиблений кінь» (1840-і) та «Кінь з приборкувачем» (1840). З Петром Карловичем Т. Шевченко зустрічався ще в часи навчання в Академії. Вже тоді він знав відомого скульптора, оскільки творами із зображенням коней була прикрашена його кімната. Після повернення із заслання між митцями встановилися дружні стосунки.

На виставці репрезентовано альбом-каталог «Тарас Шевченко та його мистецьке оточення» (твори із зібрання Сумського та Лебединського художніх музеїв)²⁷. Це видання є спробою систематизувати всі відомі та маловідомі факти життя і творчості Т. Шевченка, пов'язані з Сумщиною, і на основі мистецьких колекцій Сумського та Лебединського музеїв дати уявлення про творчість митців його доби, а саме К. Брюллова, О. Венеціанова, П. Клодта, В. Штернберга, А. Мокрицького та ін. Це спроба розширити наші уявлення щодо традиційного сприйняття особистості Тараса Шевченка.

Отже, образотворча Шевченкіана, започаткована у перші десятиліття діяльності Сумського художнього музею, на сьогодні значно поповнилась творами визначних художників, які вважали за обов'язок возвеличити образ Кобзаря. Більшість творів, що експонувалися на шевченківських виставках, сприяли пробудженню й формуванню національної свідомості українців. Однак особливо цінним надбанням і гордістю музею є оригінали самого Тараса Шевченка.

²⁶ Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Ленинград : Искусство, 1971. С. 257.

²⁷ Тарас Шевченко та його мистецьке оточення (Твори із зібрання Сумського та Лебединського художніх музеїв) : альбом-каталог / автор концепції та уклад. В. Ткаченко. Суми : Університетська книга, 2014. 102 с.

Усамітнений стан та інтимна художня атмосфера, яку митець створив у своїх полотнах, роблять виставки в Сумському художньому музеї особливими місцями для поглибленого вивчення та осмислення творчості Тараса Шевченка.

В цілому, Шевченківські виставки у зібранні Сумського художнього музею є надзвичайно важливим ресурсом для вивчення та розуміння життя та творчості великого поета, його внеску в українську культуру та ідентичність. Вони служать не тільки нагадуванням про важливість Шевченка у нашому минулому, а й надихають сучасну генерацію на нові звершення, на підтримку своєї мови, культури та суспільства.

Таким чином, Шевченківські виставки в Сумському художньому музеї несуть велике значення як для вивчення минулого, так і для втілення ідей, що можуть сприяти формуванню майбутнього. Вони надають можливість кожному глядачеві пірнути у світ Тараса Шевченка і знайти в ньому натхнення та рефлексію для свого особистого та культурного зростання.

1.3. Популяризація співставлення західноєвропейських гравюр з українськими іконами (на прикладі рогатинського Святодухівського іконостаса 1650 р.)

Вивчення мистецької спадщини та історії завжди відкриває перед нами можливості для глибшого розуміння культур, їх взаємодії та впливу одна на одну. Однією із захоплюючих областей досліджень є співставлення мистецтва західноєвропейських гравюр із українськими іконами. В цьому контексті, прикладом надзвичайної цінності та значущості є рогатинський Святодухівський іконостас 1650 року, який не тільки відображає художню

майстерність свого часу, але і може бути ключовим для розкриття спільних та відмінних рис культурних та релігійних традицій.

У цьому підрозділі ми розглянемо та аналізуватимемо цей унікальний іконостас разом із західноєвропейськими гравюрами того періоду. Ми намагатимемося зрозуміти, які впливи і взаємозв'язки між цими двома мистецькими традиціями можна виявити, та як це співставлення може розширити наше знання про художню спадщину та культурну спільність різних народів та епох.

Народна мудрість каже, що все пізнається у порівнянні. Це дуже точне і вірне спостереження. Даний вислів можемо вживати відносно різних ситуацій, предметів, видів діяльності та навіть людей... У такій же мірі вона стосується й музейної справи, зокрема того, що зазвичай називаємо атрибуцією. Задля визначення авторства, періоду створення, назви, призначення та інших важливих характеристик експоната, ми порівнюємо його з іншими творами образотворчого мистецтва в музеях (експозиції і фондосховища), а також будівлях та на площах, для яких вони були створені (храми, палаци, театри, парки, кладовища тощо). Відомий нам експонат, а це може бути твір живопису, в тому числі й іконопису, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва, ми часто порівнюємо з подібними зображеннями й описами, які можна віднайти в бібліотеках та архівах. Для цього працюємо з фоторепродукціями та історичними документами, вивчаємо наукові публікації з важливої для нас теми. Також, на нашу думку, якщо йдеться про іконопис, цікавим та корисним може бути проведення порівняльного аналізу ікон, що експонуються в музеї, та гравюр стародруків, зокрема гравюр західних друкованих видань. Таке співставлення може допомогти краще зрозуміти сюжет та іконографію ікони, включно з історією створення певної композиції, а також, якщо з певних причин в іконі відображено лише частину гравюри, побачити, що залишилося «за кадром».

Відомо, що з XV–XVI ст. іконописці при написанні ікон та створенні іконостасів часто використовували гравюри з друкованих видань. Звісно, що в низці випадків художники-іконописці, працюючи в старих церквах, копіювали старовинні ікони, відтворюючи їх в новому іконостасі. Проте в новозбудованих храмах це зробити було неможливо. І тоді на допомогу приходили ілюстрації у вигляді гравюр (дереворити, мідьорити) з друкованих Біблій, Євангелій, Апостолів та інших церковних книг.

Загальновідомо, що Львів є батьківщиною книгодрукування в Україні. Про це нагадує знаменитий пам'ятник Івану Федорову (Федоровичу), який у 1574 р. уклав і надрукував «Буквар» з граматиною та здійснив видання Апостола. Починаючи з цього моменту, ілюстрації з вітчизняних друкованих церковних книг копіювались українськими художниками-іконописцями. Проте цілком очевидним є факт, що в багатонаціональному Львові ще до цього у великій кількості були відомі європейські видання, найперше з Німеччини – батьківщини книгодрукування в Європі (Біблія Гутенберга (1450–1454-і pp.)).

Особливо популярними у той час стають Біблії Мартіна Лютера (1483–1546). І тут, власне, є свого роду парадокс, адже саме під впливом ілюстрованих протестантських (лютеранських) та католицьких Біблій починають з'являтися нові іконописні зображення в українських православних іконостасах. Причому це стосується не лише окремих ікон, наприклад, «Тайної вечері», але й появи в іконостасах цілих нових рядів (яруси «Страсний» у львівських Успенському й П'ятницькому іконостасах; «П'ятидесятниця» у Жовківському іконостасі Рутковича і Богородчанському Конзелевича), в іконах яких бачимо безпосередні запозичення з європейських гравюр.

Як приклад таких запозичень, хочемо навести декілька ікон з церкви Зішестя Святого Духа (XV–XVI ст.) у м. Рогатин Івано-Франківської області. Відомо, що рогатинський Святодухівський іконостас був створений в 1650 р., про що нагадує донаторський напис на його пределі. На сьогоднішній день це

– один з трьох найстаріших у нашій країні іконостасів, що збереглися з першої половини XVII ст., а також – найстаріший бароковий (у поєднанні з ренесансно-маньєристичними рисами). Тож, не в останню чергу саме задля збереження такого іконостаса, церква ще з кінця XIX ст. де-факто стала пам'яткою державного значення, з 1983 р. – музеєм, а з 2013 р. – об'єктом під егідою ЮНЕСКО. Відомо, що у 1885 р. щойно відреставрований на кошти Галицького сейму іконостас було представлено на великій виставці у Львові.

У роботі над створенням іконостаса були задіяні львівські художники-іконописці, імен яких, на жаль, не знаємо. Кожен з них вирізнявся індивідуальною майстерністю, проте особливо цікавими є роботи майстра, який, на нашу думку, створив всі ікони лівої частини намісного ярусу («Старозавітна Трійця», «Архангел Михаїл», «Богородиця Одигітрія», «Сон Якова»²⁸, образи на одвірках північних дияконських врат), а також композиції лівої частини святкового ярусу і «Тайну вечерю». Для його персонажів характерні певні особливості, що, звісно, не виключає деяких варіацій. Так, наприклад, у Богородиці Одигітрії відсутні характерні для архангела Михаїла та деяких інших постатей зачіска та пухкі щоки (що й зрозуміло), натомість бачимо округле обличчя з легким рум'янцем, невелике підборіддя. Ще більш характерно зображений маленький Ісус, риси обличчя і навіть колір волосся якого нагадують образ сплячого Якова («Сон Якова»).

Можливо, що у тісній співпраці з невідомим нам художником, він трудився також над іншими зображеннями намісного ярусу, на що вказує подібність рис обличчя, а також, подекуди, візерунки та навіть фактура тканин (в одязі святих Лаврентія, Степана та Василя Великого). У будь-якому випадку вибір персоналій та сюжетів в намісному ярусі є далеко не випадковий, і якщо ми бачимо на південних дияконських дверях сивочолого Мельхіседека – царя Салимського, а на північних – архангела Михаїла, то це протиставлення,

²⁸ Див. Додаток В.1. Рис. 1, Рис. 2, Рис. 3.

здавалось би протилежностей (старість – молодість, людина – ангел, земна твердь – небо), є відображенням однієї ідеї: архангел Михаїл та первосвященик Мельхіседек виступають в якості посередників між Богом та людьми, ніби взаємодоповнюючи один одного. Крім того в іконах всього ярусу відчувається святковий бароковий настрій, що особливо помітно при порівнянні з апостолами, що були написані іншим майстром, як наприклад, мученика Степана з апостолом (мучеником) Фомою, або ж Мельхіседека з євангелістом Іоанном.

Що ж до походження автора ікон намісного ярусу, зокрема «Архангела Михаїла» та «Старозавітної Трійці», то ми не виключаємо те, що він міг бути іноземцем. У тогочасному Львові існували цілі колонії німців та італійців, жили також представники інших європейських народів. Тож він міг бути, наприклад, фламандцем, голландцем або ж німцем, для якого книжкова гравюра стала джерелом натхнення та іконографії.

Цікавою особливістю рогатинського Святодухівського іконостаса є значна присутність в намісному ярусі ікон із зображеннями старозавітних персонажів та сцен. Якщо не брати до уваги ікони, що містяться на одвірках Царських врат та дияконських дверей, а також іконки-клейма в п'яти з восьми ікон намісного ярусу, в іконостасі біблійних персонажів бачимо (іконописні сцени) саме зі Старого Завіту: «Старозавітна Трійця», архангел Михаїл та Мельхіседек (на північних та південних дияконських дверях), а також «Сон Якова» та «Боротьба Якова з ангелом». На останніх двох ми хотіли б зупинитись більш детально.

Патріарх Яків належить до найбільш популярних біблійних персонажів Старого Завіту. Він – третій патріарх після Авраама та Ісаака, відомий також як Ізраїль, саме тому усіх його нащадків називають ізраїльтянами. Життя Якова було насичене дивовижними пригодами. Ще до свого народження він бився в лоні матері із братом-двійником Ісавом за право первородства (Бут. 25, 22), пізніше купив це право у свого старшого брата Ісава за миску сочевичного супу

(Бут. 25, 29–34) та обманом отримав батьківське благословення (Бут. 27, 27–29). Після втечі з дому Якову в дорозі приснився сон, у якому ангели сходили до неба по драбині, а Бог пообіцяв йому численне потомство, що пануватиме над цими землями (Бут. 28, 11–15). Вдруге Яків отримав Боже благословення після боротьби з незнайомцем (Бут. 32, 25–31).

У багатьох німецьких Бібліях XVI–XVII ст. бачимо ілюстрації із зображенням Якова, зокрема сцени, де він спить та бореться з ангелом, що символізує безпосереднє спілкування між Богом та людиною. На фресках та мозаїках такі зображення відомі ще з ранньохристиянських часів. Вони ж присутні у рогатинському Святодухівському іконостасі. Що ж до композицій зображень, то вони побудовані за тим же принципом, що й на гравюрах більшості тогочасних німецьких видань, які могли так само бути скопійованими з відомих мозаїк. Водночас слід зауважити, що найближчими до зображень рогатинського Якова є гравюри, що містяться у Біблії Мартіна Лютера 1570 р. (арк. 17, 20 зв.).

Так на іконі «Сон Якова»²⁹ ми бачимо майже дзеркальне відображення гравюри³⁰ з Біблії 1570 р. На іконі зображений юний Яків, який, через свої хитрощі задля отримання батьківського благословення на первородство, був змушений залишити рідний дім. У дорозі йому приснився сон, під час якого з'являється драбина з ангелами, котрі сходять до неба, і Бог стоячи над нею промовляє свою обіцянку (Бут. 28, 12–15).

Цікаво, що крім Бога-Отця та фігурок ангелів, які піднімаються та опускаються з неба по драбині, в обох роботах присутні дуже подібні постаті пастухів, одна з яких – жіноча. Правдоподібно, що серед цих постатей є сам Яків та Рахиль, донька Лавана, яку він зустрів наступного дня після свого чудесного сну (Бут. 29, 2–11). Потрібно зауважити, що іконописці рідко

²⁹ Див. Додаток В. 1. Рис. 2.

³⁰ Див. Додаток В. 1. Рис. 1.

буквально копіювали західні гравюри, зазвичай вони їх спрощували та пристосовували до канонів православної церкви. Звідси й відсутність на рогатинській іконі багатьох деталей, які не були скопійовані з гравюри, або ж були скопійовані настільки спрощено, що «прочитуються» лише при порівнянні з гравюрою-зразком. Так, наприклад, біля ніг пастухів бачимо білі плямки – отару овець, ще далі – обриси міста, а під самим Яковом можемо розгледіти пастушу палицю.

Відомий приклад детального копіювання гравюри «Сон Якова» 1570 р. – в іконостасі церкви Успіння Пресвятої Богородиці (XVII ст.) с. Мор'янці Яворівського району Львівської області. На обох роботах бачимо практично тотожні зображення: Яків, що спить, спершись головою на камінь, ягня, піднята вліво драбина, по якій піднімаються три ангели з жестами та позами, тотожними зображенню на гравюрі 1570 р., Бог-Отець на хмарах, місто на горизонті³¹. Цікаво, що в Мор'янцях детально скопійовано не лише сонного Якова, або ж постаті пастухів (власне Якова та Рахилі (Бут. 29, 2–11)), але й такі малопомітні на гравюрі деталі, як міст-віадук та окремі будівлі. Натомість тут, як і в рогатинському Святодухівському іконостасі, відсутня сцена з гравюри, коли зранку після сну Яків виливає на камінь олію (Бут. 28, 18), що можна пояснити пропорціями ікони.

Інша гравюра 1570 р., що була скопійована в рогатинському Святодухівському іконостасі 1650 р., – це «Боротьба Якова з ангелом»³². В обох випадках бачимо сцену напруженої боротьби, коли вже зрілий Яків, керуючись термінологією сучасних спортсменів, намагається виконати кидок через праве стегно, під ногами борців пастуша палиця, а в правому нижньому куті – верхній одяг. Характерно, що в даній роботі не скопійовано праву частину гравюри (праворуч від дерева), через що ікона «Боротьба Якова з

³¹ Див. Додаток В. 1. Рис. 3.

³² Див. Додаток В. 2. Рис. 4, Рис. 5.

ангелом» (48,5x59,5), порівняно з іконою «Сон Якова» (47,5x71), має вкорочені пропорції. Останнє, вочевидь, є результатом пристосування до ширини дверного отвору (60,5 см) в який вкладено ікону з обрамленням. Він є вузким, порівняно з північним (75 см). Також, що цікаво, Яків зображений в білих полотняних штанах.

Існує також певна подібність між гравюрою «Жертвоприношення Авраама»³³ Біблії Мартіна Лютера 1570 р., аркуш 12 (зв.) та однойменною іконою³⁴ з Святодухівського іконостаса 1650 р. В обох випадках бачимо по центру Ісаака на жертвовному камені, над яким підносить свій меч Авраам, у верхньому правому куті – ангела, що помахом руки зупиняє Авраама, та цапа (в перекладі Біблії о. І. Хоменка – барана (Бут. 22, 13)) – в нижньому лівому куті. Крім того, на задньому плані зображено гай та місто (ліворуч та праворуч відповідно).

Водночас існує цілий ряд моментів, які суттєво відрізняють ці роботи. Меч Авраама (положення якого залишається незмінне) переміщується з правої руки в ліву, натомість іншою рукою Авраам вказує на тварину в нижньому лівому куті іконки (на гравюрі 1570 р. Авраам тримав Ісаака за плече), а його погляд звернений уже не на ангела, а на сина, руки якого зв'язані за спиною. Розташування фігур, їхні певні особливості (зокрема одяг Авраама та Ісаака) вказують на те, що в результаті ґрунтовної переробки гравюри 1570 р. могло виникнути зображення, яке ми бачимо на рогатинській іконці. Проте підстав стверджувати, що це безпосередня копія, у нас немає. Надто вже мало ймовірно, щоб для написання невеличкої та малопомітної іконки-клейма художник іконописець вносив настільки серйозні зміни в гравюру взірець. Швидше тут було скопійовано якусь невідому нам гравюру, яка, в свою чергу, була створена під впливом зображення з Біблії Лютера 1570 р.

³³ Див. додаток В. 3. Рис. 6.

³⁴ Див. додаток В. 3. Рис. 7.

Власне, оця невідома нам гравюра наводить нас на думку, що Біблія видання 1570 р. не може вважатись безпосереднім взірцем для створення ікон рогатинського Святодухівського іконостаса. І на це ж, до речі, вказує згадана ікона «Сон Якова», що є майже дзеркальним відображенням гравюри у виданні Біблії 1570 р. Причиною такого «дзеркального відображення» є, на нашу думку, технологія створення нових гравюр на основі більш давніх. Після того, як на мідній пластині або ж дерев'яній дошці за допомогою різця чи голки створювали рельєфний рисунок (копію попередньої гравюри), його перебивали на папір, в результаті чого отримували дзеркальне зображення рисунка-взірця. Саме цей ефект ми спостерігаємо у випадку рогатинської ікони «Сон Якова», що, очевидно, була скопійована з більш пізньої гравюри, в основу якої було покладено ілюстрацію 1570 р. Що ж до різної кількості ангелів на драбині, то, вочевидь, на більш пізній гравюрі їхня кількість була збільшена. Тож вірогідно, що декілька згаданих нами зображень могли бути розміщені в іншому, більш пізньому виданні Біблії, надрукованої до 1650 р. – часу створення рогатинського Святодухівського іконостаса. Там же ж слід шукати гравюри із зображеннями «Старозавітної Трійці» та новозавітних сцен, що відсутні у Біблії 1570 р.

Відомо, що у більшості сучасних іконостасів посередині святкового ярусу знаходиться ікона «Тайна Вечеря», що нерідко є копією однойменної фрески Леонардо да Вінчі. Здебільшого ця робота сприймається як традиційна, ледь не канонічна ікона, хоча насправді це твір майстра Високого Відродження, в якому зображена остання трапеза Ісуса Христа та його учнів згідно уявлень XV ст. І в цьому, до речі, робота Леонардо да Вінчі перегукується із «Старозавітною Трійцею» з іконостаса 1650 р., де ми бачимо постаті, які сидять навколо столу та трапезують, послуговуючись сервірівкою стола (тарілки, ложки, ножі та скляні келихи) середини XVII ст.

Слід зазначити, що впродовж кількох століть над Царськими вратами українських іконостасів розміщувався «Спас Нерукотворний». У XVI ст. з Європи в Україну починають проникати зображення «Тайна вечеря», зокрема одного з Саделерів, можливо Егідія Саделера (біля 1570–1629)³⁵, який скопіював однойменну роботу Пітера Кандіда (1586–1651).

У XVII ст. такі зображення бачимо у вівтарі львівської каплиці Боїмів (1611–1615), в іконостасах церков Св. Параскеви П'ятниці у Львові (1644 р.), Зішестя Святого Духа у Рогатині (1650 р.), Скиту Манявського (1698–1705 рр.) та багатьох інших храмів, причому найближчим до зображення на гравюрі Саделера є «Тайна Вечеря» Йова Кондзелевича³⁶. В усіх випадках ми бачимо Ісуса Христа та дванадцятьох апостолів, які півколом сидять коло столу. На передньому плані – чаша на столі, поряд з Христом – євангеліст Іван, що припав до лівого плеча свого Учителя, та апостол Петро. У випадку рогатинського іконостаса³⁷, з гравюри Саделера найкраще скопійовано двох апостолів на передньому плані: поверненого до глядача невідомого учня, що звертається до Якова Заведеева, та Юду Іскаріотського. Що ж до інших, то тут бачимо певні зміни та доповнення. Апостоли зображені в притаманній художнику-іконописцю манері, крім того існує певне уподібнення до зображень в апостольському ярусі. Яків Заведеев зображений з рисами обличчя, подібними до Ісуса Христа («Яків син Заведее, та Йоан брат його» (Мт. 10, 2) були синами Саломії (Мр. 15, 40; Мт. 27, 56), що можливо була сестрою матері Ісуса Христа (Ів. 19, 25)), Петро – сивочолий старець, а Пилип – молодий юнак в червоному хітоні. У випадку юного Пилипа, бачимо не лише рум'янець на повних щоках, характерний для зображень більшості апостолів за столом, але й типову зачіску, що робить його подібним до ангелів «Старозавітної Трійці».

³⁵ Див. Додаток В. 4. Рис. 8.

³⁶ Див. Додаток В. 4. Рис. 9.

³⁷ Див. Додаток В. 4. Рис. 10.

Постать Іуди Іскаріотського є, напевно, найбільш виразною з-поміж усіх апостолів. Вдягнений у рудий плащ, з такого ж кольору бородою та волоссям, з заверненою за спину лівою рукою та калиткою у правій руці, він зображений на передньому плані у напівоберті до глядача. Характерно, що це єдина постать, погляд якої звернений до глядача. На іконі зображено найбільш пам'ятний епізод останньої вечері Ісуса зі своїми дванадцятьма учнями напередодні страстей, на якій він запровадив Таїнство Євхаристії. Тоді ж Іуда видав Христа. Ось як ця подія описана в Євангелії від Іоанна у перекладі о. І. Хоменка: «І посвідчив промовивши [Христос]: «Істинно, істинно говорю вам: Один з поміж вас мене зрадить!». Учні ж поглянули один на одного розгублено, не відаючи, про кого він говорив. А був за столом, біля грудей, той з його учнів, що його Ісус любив. До нього й кивнув Симон Петро та мовив йому: «Спитайся лишень, хто той, про якого він каже?». Отож той, нахилившись до грудей Ісусових, йому й говорить: «Господи, хто то такий?». «Той, – відповів Ісус, – кому я кусень, умочивши, подам». І вмочив кусень, і подав його Юді Іскаріотському, синові Симона. І ввійшов тоді за куснем у нього сатана. «Що робиш – негайно роби!» – сказав йому Ісус» (Ів. 13, 21–27). Саме цей епізод ми й бачимо на рогатинській іконі.

Ця ікона, власне, є останньою, яку можемо пов'язати з відомими нам гравюрами. Водночас існує також група ікон, що були скопійовані з невідомих нам зображень, пошуки яких слід продовжувати у тогочасних друкованих виданнях. Серед таких ікон, у першу чергу, «Старозавітна Трійця», окремі ікони святкового ярусу, а також, можливо, окремі іконки-клейма. На це вказують присутні в іконах інтер'єри, одяг окремих персонажів, деякі предмети побуту тощо. Так на іконі «Старозавітна Трійця» бачимо будівлю, що поєднала в собі риси середньовічного житлового будинку та замку, Авраам та Сара вдягнені відповідно до моди XVII ст., а на столі – сервірування тарілками, ложками, ножами та скляними келихами. Подібним чином побудовані окремі

зображення у святковому ярусі. Так на іконі «Різдво Марії» бачимо ліжко з балдахіном (у XVII ст. такі були у спальнях багатих патриціїв та знаті), а на іконі «Стрітєння» за спиною Богородиці – придворну даму (подібний одяг має одна зі служниць на іконі «Різдво Марії»). Імовірно, що такі зображення слід шукати в одній з німецьких або ж голландських ілюстрованих Біблій, що були надруковані в першій половині XVII ст. Там же, вочевидь, є вже згадані зображення, побудовані на основі гравюр Біблії Лютера 1570 р. та гравюри Саделера «Тайна вечеря», а також досі невідомі гравюри «Старозавітна Трійця», «Жертвоприношення Авраама» та новозавітні сцени, що стали джерелом іконографії для рогатинського Святодухівського іконостаса. Сподіваємось, що Біблія, ілюстрації з якої скопійовані в рогатинському Святодухівському іконостасі, ще буде віднайдена. У будь-якому випадку пошуки цього видання слід продовжувати.

Що ж до питання доцільності проведення порівняльного аналізу західних гравюр та українських ікон, то, на нашу думку, це корисно та цікаво, і дає розуміння впливу західної гравюри на українську ікону щодо появи нових сюжетів та інтерпретації біблійних сцен, а також дозволяє краще розуміти сюжет та іконографію досліджуваної ікони.

Отже, Дослідження та співставлення західноєвропейських гравюр з українськими іконами, зокрема рогатинського Святодухівського іконостаса 1650 року, розкривають перед нами багатоцінний культурний контекст та дозволяють глибше розуміти взаємодію мистецтва та релігійних традицій в історії України.

Це дослідження свідчить про вплив та обмін ідеями між різними культурами та релігійними спільнотами в той час. Іконостас рогатинського майстра є яскравим прикладом, як вплив західноєвропейських гравюр і технік міг відобразитися на українському мистецтві, при цьому зберігаючи основні релігійні та культурні характеристики.

Ця тема наголошує на важливості подальших досліджень та популяризації таких спільних мистецьких явищ, як взаємодія та обмін між культурами, які сприяли формуванню сучасної художньої спадщини та розширенню культурного розуміння. Вивчення ікони та іконостасу як об'єктів культурної спадщини може допомогти зберегти і розкрити багатство історії та культури України, а також відкрити нові горизонти для вивчення її спільності з іншими народами та епохами.

Висновки.

Дослідження та популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність важливі для збереження та передачі культурної спадщини суспільству. На прикладі Бережанського краєзнавчого музею ми бачимо, як успішна стратегія включає в себе активну роль громадськості, співпрацю з іншими культурними установами та створення цікавих та пізнавальних виставок. Підкреслено, що музеї можуть стати не лише сховищами артефактів минулого, але й місцями, де спільність може навчатися, інспіруватися і вдосконалювати свої знання та світогляд.

Наукові співробітники Бережанського краєзнавчого музею в реаліях нашого часу застосовують модерні принципи популяризації мистецьких цінностей. Вони не бояться вийти на вулицю, іти у вищі навчальні заклади і державні організації для того, щоб донести до людей історію рідного краю, привернути увагу реципієнтів до музейних цінностей, показати, що сучасний музей – це особливе місце для нових креацій і можливості провести цікаво час, залучати жителів міста до волонтерської роботи тощо.

Шевченківські виставки у зібранні Сумського художнього музею відображають велику цінність творчості Тараса Шевченка для української культури. Ці виставки надають можливість вивчення та розуміння життя та творчості великого поета, його внеску в культурну спадщину та ідентичність.

Спільне розглядання творчості Шевченка з погляду мистецтва допомагає глибше осмислити його вплив на різні аспекти нашого життя і підкреслити його незаперечну роль у формуванні національної самосвідомості.

Образотворча Шевченкіана, започаткована у перші десятиліття діяльності Сумського художнього музею, на сьогодні значно поповнилась творами визначних художників, які вважали за обов'язок возвеличити образ Кобзаря. Особливо в реаліях російської агресії проти України слід підняти особливе пошанування до культурних, духовних і національних цінностей. Більшість творів, що експонувалися на шевченківських виставках, сприяли пробудженню й формуванню національної свідомості українців. Однак особливо цінним надбанням і гордістю музею є оригінали самого Тараса Шевченка. Тема Шевченкіани – це завжди возвеличення краси і гідності українського роду-народу.

Дослідження співставлення західноєвропейських гравюр з українськими іконами, зокрема рогатинського Святодухівського іконостаса 1650 року, розкриває перед нами багатоцінний культурний контекст та свідчить про взаємодію між різними мистецькими традиціями та релігійними спільнотами. Це дослідження дозволяє розширити наше розуміння взаємодії мистецтва, архітектури та релігії в історії України та Європи. Співставлення цих двох видів мистецтва нагадує нам про важливість обміну ідеями та впливу між різними культурами, які сприяли формуванню сучасного культурного розуміння та спадщини.

Українське мистецтво засвідчує силою факту свого існування спорідненості з культурою і мистецтвом Західної Європи. Проведення порівняльного аналізу західних гравюр та українських ікон дає розуміння позитивного естетичного впливу західної гравюри на українську ікону щодо появи нових сюжетів та інтерпретації біблійних сцен, а також дозволяє краще розуміти сюжет та іконографію досліджуваної ікони. Таким чином українське

мистецтво не було законсервоване у рамках старовини й традиції, а постійно динамічно еволюціонувало і видозмінювалося у своїй величі і духовній красі.

РОЗДІЛ 2

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: СПАДЩИНА, СУЧАСНІ ВИЯВИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

У віці високих технологій і швидкого розвитку інформаційного простору питання збереження та популяризації культурної спадщини набувають особливої актуальності. Сакральне мистецтво, як частина культурної спадщини України, володіє величезним історичним та художнім потенціалом, який вимагає уваги, досліджень та поширення серед громадськості.

Другий розділ магістерської роботи, «Популяризація українського сакрального мистецтва: спадщина, сучасні вияви та перспективи,» присвячений вивченню різних аспектів сакрального мистецтва в Україні, його еволюції та впливу культурних факторів. Розділ детально розглядає важливу роль музейних колекцій у збереженні цінних об'єктів сакрального мистецтва та їхньому впливі на культурний контекст.

Крім того, у цьому розділі обговорюються питання популяризації реставрованих окладних ікон, які є значущими об'єктами сакрального мистецтва, та способи їхньої презентації перед громадськістю. Досліджується, як реставрація може вплинути на доступність та розуміння сакрального мистецтва сучасними глядачами.

Найважливіше, цей розділ розглядає проблеми біологічного ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі і пропонує рішення для їхнього збереження та відновлення.

Розділ «Популяризація українського сакрального мистецтва» є важливим кроком у дослідженні та збереженні національної культурної спадщини, а також у сприянні її популяризації серед сучасного суспільства.

2.1. Українське сакральне мистецтво: еволюція та вплив культурних факторів на прикладі Музею волинської ікони

Серед вітчизняних музейних закладів Музей волинської ікони займає одне з провідних місць у справі збереження, реставрації та популяризації пам'яток сакрального мистецтва. Музейна експозиція, відкрита у 1993 р., була побудована на основі творів темперного іконопису XVI–XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею, яка сформувалася за короткий час. Експедиції 1981–1984 рр. по обстеженню культових споруд Волині під науковим керівництвом українського мистецтвознавця Павла Жолтовського значно поповнили фонди іконами, предметами декоративної різьби та скульптури XVI–XIX ст. (1109 од. збереження)³⁸. Віднайдені у напівзруйнованих закритих храмах, капличках, на горищах і дзвіницях діючих церков, всі вони характеризувалися осипами і здуттям левкасу, втратами фарбового шару та цілих композиційних частин, пліснявою, забрудненістю, пізніми записами. Тому першочерговим завданням новоствореного музею стало проведення профілактичних, консерваційних та реставраційних робіт.

Щоб вирішити нагальні потреби збереження колекції пам'яток сакрального мистецтва, у 1993 р. дирекція Волинського краєзнавчого музею прийняла рішення про створення реставраційної майстерні у складі трьох реставраторів (завідувач Анатолій Квасюк, художники-реставратори Олена Романюк, Лариса Обухович). У 2000 р. з'явилася можливість збільшити штат реставраторів. На художників-реставраторів вищої категорії Павла

³⁸ Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929–2012 роки). Луцьк : Волинські старожитності, 2013. С. 106.

Петрушака та Анастасію Чабан (Львів) були покладені складні і відповідальні роботи з реставрації творів темперного та олійного іконопису. За 22 роки у реставраційній майстерні Волинського краєзнавчого музею відреставровано 40 ікон. Більшість з них поповнила експозицію Музею волинської ікони, зокрема ікони «Спас у славі» XVI ст. (реставратор А. Квасюк), «Юрій Змієборець», «Спас Вседержитель» XVII ст. (реставратор Л. Обухович), апостольський ряд XVII ст. та ікони того ж періоду «Богородиця Одигітрія», «Моління», «Святі Козьма і Даміан», «Оплакування Христа» (реставратори П. Петрушак, А. Чабан). Коло обов'язків реставраторів музею не обмежується тільки реставраційним процесом. Виставкова діяльність, регулярні огляди фондів і експозиції доповнюють характеристику реставраційної роботи. Необхідно відзначити участь реставраторів у підготовці виставок. Кількість виставок, які організовує музей у себе і за межами, щороку зростає. Реставратори здійснюють практичну частину підготовки творів для транспортування та експонування. Це і опис збереженості, і легка реставрація, і упакування творів, і монтаж виставок.

З відкриттям Музею волинської ікони активізувалася співпраця у справі реставрації пам'яток музейної збірки з Національним науково-дослідним реставраційним центром України та його Львівською філією, кафедрою реставрації темперного та олійного живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Завдяки їхній праці музейна експозиція постійно збагачується відреставрованими пам'ятками (135 творів іконопису, декоративної різьби і скульптури). Тільки за останні роки роботи в залах музею з'явилися ікони XVII ст. «Моління», «Христос Вседержитель», «Богородиця Одигітрія», ікони поч. XVIII ст. «Розп'яття», «Воздвиження Чесного Хреста», Царські врата та скульптура XVIII ст.

Важливою ланкою у співпраці музею з реставраційними центрами є проведення техніко-технологічних та мікологічних досліджень волинських

ікон. Результати таких досліджень з виробленням рекомендацій щодо збереження та експонування пам'яток неодноразово публікувались у матеріалах наукових конференцій з волинського іконопису³⁹. Інформація, отримана реставраторами, які мають можливість зазирнути у внутрішню

³⁹ Братушко Ю., Лагутіна Л., Луць В., Цитович В. Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження живопису волинських ікон // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доп. та матер. IV наук. конф... С. 98–108; Голіков В., Жарікова З., Обухович Л. Комплексне експериментальне дослідження волинської ікони «Спас» початку XVII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI Міжнар. наук. конф... С. 84–92; Братушко Ю., Люльєва С. Наноплактонова ідентифікація крейдяних левкасів волинської ікони // Сакральне мистецтво Волині : матер. IX Міжнар. наук. конф... С. 53–57; Чабан А., Петрушак П. Колористичні особливості волинського малярства XVI – XVII століття на прикладі вибраних ікон з околиць Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XI Міжнар. наук. конф... С. 68–70; Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження творів іконопису з фондів Волинського краєзнавчого музею / Н. Бредіс. Там само. С. 103–108; Мельник І. Ікона «Богородиця з дитям» з с. Грудки Камінь-Каширського району. Результати попереднього техніко-технологічного дослідження Там само. С. 135–137; Чабан А., Петрушак П. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах XVI–XVII століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XIII Міжнар. наук. конф... С. 62–66; Шевченко Н., Асаулова О., Обухович Л. Ікона «Свята Параскева» 1749 року з міста Камінь-Каширського Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу / Н. Шевченко, О. Асаулова, Л. Обухович // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XIV Міжнар. наук. конф... С. 102–104; Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження в атрибуції та експертизі творів іконопису / Н. Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XV Міжнар. наук. конф... – С. 105–108; Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження матеріалів волинського іконопису методами світової мікроскопії / Н. Шевченко, О. Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XVI Міжнар. наук. конф... – С. 58–61; Шевченко Н., Асаулова О. До проблем дослідження пам'яток волинського іконопису: хіміко-технологічний аспект / Н. Шевченко, О. Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XIX Міжнар. наук. конф... – С. 143–150; Єфіменко Л. Про рентгенографічне дослідження ікони «Моління про чашу» з фондів Музею волинської ікони / Л. Єфіменко // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XXI Міжнар. наук. конф... С. 174–175; Лабай М., Баліцка М. Ікона «Святий Миколай» зі збірки Музею волинської ікони: атрибуція, спроби датування та реставрація. С. 175–185; Асаулова О., Шевченко Н. Некоторые подходы к проблеме классификации материалов памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры при химико-технологических исследованиях. С. 190–195; Шевченко Н. До проблем комплексного дослідження поліхромного розпису храмової дерев'яної скульптури: художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису та їх зв'язок з техніко-технологічними прийомами розпису / Н. Шевченко. С. 197–201; Зінчук О. Дослідження та реставрація скульптури «Непорочне зачаття» XVIII ст. з церкви із с. Окорськ Локачинського району Волинської області із збірки Музею волинської ікони. С. 201–207.

структуру твору, надзвичайно важлива для атрибутування, аналізу стилістики, визначення авторства пам'яток.

Одним із пріоритетних напрямків роботи Музею волинської ікони є його пам'яткоохоронна діяльність. Питання збереження і охорони мистецьких та історичних пам'яток, що знаходяться в храмах Волині, неодноразово піднімалось на наукових конференціях з волинського іконопису⁴⁰, у виступах працівників перед священнослужителями православних єпархій Волині, в екскурсіях перед студентами Волинських православних духовних закладів. Адже здійснена у 1980-х рр. реєстрація пам'яток не завжди була і є гарантією захисту від пізнішого поновлення і навіть остаточного знищення, а укладені на той час охоронні договори стали фактично нелегітимними.

У 1997 р. музей відновив експедиції по обстеженню культових споруд Волині, метою яких була звірка наявності чи переміщення раніше облікованих пам'яток, стану їх збереження, виявлення і облік нових. Науковим консультантом став доктор історичних наук Володимир Александрович. Експедиції проводились з благословення керівників єпархій Української православної церкви та Української православної церкви Київського патріархату. За 1999–2003 рр. обстежено 60 храмів, додатково взято на облік 128 творів сакрального мистецтва, проведена їх фотофіксація. Одночасно виявлено відсутність цілого ряду раніше зареєстрованих предметів. Так, зокрема, експедиція Волинського краєзнавчого музею у 2002

⁴⁰ Ковальчук Є. До питання обліку і збереження пам'яток іконопису в церквах Волині. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матер. II Міжнар. наук. конф. 1 груд. 1995 р. Луцьк, 1995. С. 21; Дацюк І. Ікони XVII – XVIII ст. у церквах Локачинського району. Проблеми збереження. С. 22; Ковальчук Є. До проєкту програми охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матер. III Всеукр. наук. конф. Луцьк, 1996. С. 56; Ковальчук Є. Експедиції Волинського краєзнавчого музею 2002 року по дослідженню пам'яток сакрального мистецтва Волині // Матер. IX Міжнар. наук. конф. 31 жовт. – 1 листоп. 2002 р. Луцьк, 2002. С. 97–99.

р. обстежила 25 храмів у 20 населених пунктах Ковельського, Любешівського, Старовижівського, Луцького, Камінь-Каширського районів. Під час звірки було виявлено втрату 11 пам'яток, серед яких 7 ікон, 1 Царські врата, 3 стародруки. Фахівці звертали увагу на такі негативні факти, як непрофесійне втручання у твори іконопису з метою їх поновлення, а також аварійний стан творів сакрального мистецтва, які потребують термінової реставрації і не можуть використовуватися у богослужбовій практиці.

У жовтні 2003 р. при управлінні культури Волинської ОДА створений відділ з питань охорони культурної спадщини, а вже у березні 2004 р. Волинська ОДА видала розпорядження «Про проведення перевірки стану збереження переданих релігійним організаціям культових будівель та церковних приміщень – пам'яток архітектури, інших об'єктів культурної спадщини». Для виконання постанови була створена комісія з фахівців, котрі мали працювати в експедиціях. До її складу увійшли працівники Музею волинської ікони. У 2004 р. обстежено 62 храми у восьми районах області. Додатково взято на облік 106 пам'яток. Часові рамки створення облікованих предметів розширилися з XVIII ст. до поч. XX ст. Паралельно йшла робота щодо укладання охоронних договорів на культові будівлі – пам'ятки архітектури – з додатком, у якому зазначалися твори сакрального мистецтва, що перебувають в храмах.

Завдяки роботі працівників музею по збереженню культових предметів, Волинська область є чи не єдиною в Україні, яка має повний перелік фотофіксованих, атрибутованих творів сакрального мистецтва, що знаходяться в храмах. Це виявилось особливо корисним, після того, як в областях України пройшла ціла низка крадіжок церковного майна. Серед украдених на Волині речей – ікона «Богородиця Замилування» в срібному окладі XVII ст. з Михайлівської церкви с. Білосток Луцького району,

Почаївська ікона Божої Матері XIX ст. з Миколаївської церкви с. Жидичин Ківерцівського району, Іверська ікона Божої Матері в срібному окладі XIX ст. зі Свято-Троїцького собору м. Луцька. Музей волинської ікони неодноразово піднімав питання про підвищення рівня відповідальності церковних громад за збереження цінних мистецьких пам'яток, які знаходяться у їхньому користуванні, встановлення у храмах засобів технічної охорони.

Експедиції стали і найважливішим джерелом надходжень до колекції музею. Найбільші надходження до фондів припадають на 1999–2004 рр. (436 пам'яток сакрального мистецтва XVI–XIX ст., зокрема 105 ікон, переважно XVII–XVIII ст., серед яких ікони «Юрій Змієборець» др. пол. XVI ст., «Святий Ілля» XVII ст., «Христос Недремне око» XVIII ст., апостольський ряд кінця XVII ст., частини іконостасів др. пол. XVIII ст. із с. Грудки Камінь-Каширського району (апостольський ряд, Царські врата, фрагменти пророчого ряду, ікони «Богородиця Одигітрія» і «Спас Вседержитель») та іконостаса 1847 р. маляра Каспера Списацького з с. Осівці Камінь-Каширського району (апостоли, ікони празникового та пророчого рядів)). У 2008 р. до фондів музею привезено верхню частину іконостаса 1787 р. із с. Гумнище Горохівського району та іконостас XIX ст. із с. Головне Любомльського району.

Важливим напрямком роботи музею по збереженню культурної спадщини є надання допомоги церковним громадам у реставрації пам'яток іконопису. Завідувач реставраційної майстерні Волинського краєзнавчого музею А. Квасюк відреставрував ікони XVIII ст. «Апостоли Петро і Павло» та «Святий Миколай з житійними сценами» у Михайлівській церкві с. Білосток Луцького району, фреску «Богородиця на престолі» поч. XVI ст. у Миколаївській церкві Милецького чоловічого монастиря (Старовижівський район). У 2003 та 2007 р. відреставровані ікони «Богородиця Одигітрія» та

«Христос Вседержитель» поч. XVI ст. у Різдово-Богородичній церкві м. Камінь-Каширський (реставратори П. Петрушак і А. Чабан), у 2005 р. – «Богородиця Одигітрія» кін. XV ст. у Троїцькій церкві с. Тростянець Ківерцівського району (реставратор Л. Обухович, Луцьк). У 2006 р. реставратори Інституту «Укрзахідпроектреставрація» (Львів) О. Рішняк та О. Садова відреставрували ікону «Юрій Змієборець» XVII ст. для Свято-Георгіївської церкви м. Любомль.

Дослідженню і збереженню пам'яток сакрального мистецтва Волині сприяє фінансування реставрації окремих експонатів музейної колекції Українською православною церквою, збір коштів на реставрацію волинських ікон під час паломництва віруючих УГКЦ та ПЦУ до Холмської Чудотворної ікони Богородиці.

Робота Музею волинської ікони по збереженню, дослідженню та популяризації пам'яток сакрального мистецтва Волині була високо оцінена церквою. Музей і працівники нагороджені грамотами, орденами і медалями різних українських церков.

2.2. Популяризація реставрованих окладних ікон з фонду дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького

Що нам відомо з історії Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького? У лютому 1849 р. в Катеринославі за ініціативи директора місцевої гімназії Я. Д. Грахова та підтримки губернатора А. Я. Фабра було створено так званий «Общественный музей» Катеринославської губернії – перший в краю музей, що розмістився в Потьомкінському палаці, який

належав Дворянському губернському зібранню. Музей вражав збіркою рідкісних стародавніх предметів. Під час Кримської війни, коли в Потьомкінському палаці розмістили шпиталь для поранених, музей перемістився у приміщення Катеринославської класичної чоловічої гімназії (нині корпус Медичної академії на Жовтневій площі), яка і стала його постійним будинком на довгі роки до початку ХХ ст.⁴¹

У музеї, поряд з археологічними знахідками, старожитностями місцевого краю, кам'яними статуями, експонувалися реліквії древнього Єгипту й античної Греції, іноземні монети, зразки різних гірських порід, знахідки палеонтологічного періоду. Його визначною пам'яткою вважалася мумія єгипетської жінки з дитиною, яка, за легендою, була привезена губернатором А. Я. Фабром з Єгипту (цей експонат і сьогодні зберігається в музеї). Кращим часом для музею було перше його десятиріччя, коли, захоплені новою ідеєю, жителі міста, любителі історії та старожитностей приносили в музей предмети, жертвували гроші на обладнання вітрин та інші придбання. Проте в подальші роки (1860–1900), не маючи фінансової підтримки від влади, музей вів жалюгідне існування, швидше нагадуючи кабінет учбового закладу. У той самий час в Катеринославі та губернії, у деяких жителів із дворянства, купецтва, інтелігентського середовища (лікарів, вчителів), в кабінетах земських відомств, в учбових закладах сформувались цікаві та різноманітні колекції історичних і природних старожитностей, нумізматики та живопису⁴².

Крім попередніх історичних знахідок є велика необхідність дослідження окладних ікон і їх мотивів. Серед них слід відзначити зростаючий інтерес до

⁴¹ Єрьоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 62–63.

⁴² Арустамян Ж. Г. Спадщина Івана Винниківського – видатного київського ювеліра ХІХ ст. *Музейні читання*. Київ, 1996. С. 16-18.

сакральної тематики, вивчення розвитку сріблярства та золотарства, і важливість розуміння художніх аспектів релігійного мистецтва⁴³.

Окладні ікони вже викликали значний інтерес серед дослідників в Україні які розглядають їх не лише як предмети церковного декоративно-ужиткового мистецтва, але і як комплексне явище з культурологічним і богословським змістом. На жаль, ця тема ще не отримала належного висвітлення. І хоча окремі оклади були опубліковані у наукових збірниках та музейних каталогах, загальна тема створення банку даних про окладні ікони залишається маловивченою⁴⁴.

Український ринок художнього срібла, на жаль, зазнав впливу російського імпорту, починаючи з кінця XVIII століття, коли російське срібло почало конкурувати з іноземними виробами в Україні. Багато окладних ікон XIX – початку XX століття були виготовлені на великих майстернях та фабриках, що знижувало їх унікальність та національну самобутність. Однак ці оклади зберігають велику художню цінність, незважаючи на масовість та тиражування⁴⁵.

Масова поширеність окладних ікон XIX – початку XX століття, їхня присутність у народному побуті та як феномен родинної спадковості роблять цю тему об'єктом для дослідження. Велике значення має оприлюднення музейних колекцій, оскільки багато церковних предметів зберігається у музейних фондах.

На сьогоднішній день в колекції Дніпропетровського національного історичного музею окладні ікони зі старої колекції становлять лише кілька

⁴³ Арустамян Ж. Г. Київський майстер срібних справ Федір Михайловський // Музейні читання: Матеріали наук. конф., грудень 2000 р. Київ: Фенікс, 2001. С. 89–105.

⁴⁴ Луць В. Ікона Богородиці з Зимненського монастиря. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доповіді та матеріали IV наук. конф. м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р. Луцьк, 1997. С. 49-56.

⁴⁵ Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С. 47-53.

одиниць. Проте, починаючи з 1970-х років, колекція почала поповнюватися завдяки дарам місцевих мешканців, надходженням від судових та владних установ, а також музейним закупівлям.

Найдавнішими іконами у колекції є дві ікони Казанської Богородиці. Одну з них подарувала музею у 1976 році мешканка Дніпропетровська В. Є. Скринникова. Ця ікона вражає своєю пишністю: бароковий оклад виготовлений із карбованого золота та прикрашений багатою орнаментикою. Велика накладна корона окладу, типова для XVII-XVIII століть, також прикрашена вишуканим рослинним орнаментом. Оклади цієї майстерні мають схожий стиль, що свідчить про російське походження. Подібні оклади можна знайти у російських музеях, включаючи музей-заповідник Сергієвого Посаду.

У 1978 році музей придбав ікону Казанської Богородиці з окладом, який, схоже, був створений місцевим сріблярем XVIII століття. Цей оклад відрізняється відповідно до високого рівня живопису та низької майстерності окладника. Однак видно, що срібляр, хоча і був аматором, зробив все можливе для створення красивих одерж для ікони. Робота має бароково-рокайлеву стилістику, а орнаменти на рамі, фоні та ризах об'єднуються в єдиний візерунок.

Стиль ампір, який виступає як завершальний етап класицизму, представлений на прикладі окладу ікони «Господь Вседержитель» початку XIX століття⁴⁶. Цей оклад був придбаний в 1983 році від мешканця Дніпропетровська, М. С. Тонконога. У ньому орнаментация має вторинне значення, а основна увага приділяється конструктивним деталям. Поверхні цього окладу вражають своєю гладкістю, і позолочення вінця чудово контрастує з основним сріблом. Рама окладу виділена легким нахилом всередину, з її рельєфним зовнішнім краєм, вкритим щільним карбуванням з листочків, і гладкою смугою полірованого срібла в середині. Ризи Христа

⁴⁶ Див. Додаток Д 1. Рис. 1.

оздоблені великими квітами, які виглядають як вирізані стебла квітів. Є симетричні парні деталі, зокрема обидві сторони постаті Христа мають великі плашки, прикрашені примхливими елементами, схожими на вазони або картуші. На них розміщені написи чернечого походження «Господь» та «Вседержитель», а у верхній частині також знаходяться парні високорельєфні таблички з написом «ІС - ХС». На накладному вінці, що має колоски, зображено чотири херувими. Стриманість декору надає цьому окладу вишуканості і виражає художній смак майстра.

Оклад ікони Іверської Богородиці, створений у першій половині XIX століття, також майже не має декору⁴⁷. Ця ікона була власністю родини Локотів і надійшла до музею в 1977 році. Рама окладу складається з умовних листочків, і основний художній прийом полягає в майже повному покритті окладу золотом і створенні великого променистого вінця. Рівень професійності виготовлення цього окладу трохи нижчий, ніж у випадку окладу ікони «Господь Вседержитель», але робота в цілому має стилістичну відповідність. Усі вищезгадані оклади не мають клейм, і вони були виготовлені з металу 700 проби⁴⁸.

Оклад ікони «Св. Князь Володимир» створений у 1849 році в майстерні М. Фунтікова в Москві і потрапив до музею в 1985 році. Цей оклад має характерну оздобленість середини XIX століття з використанням окремих декоративних прийомів різних стилів. Рама окладу вузька і прикрашена рослинними бароковими та рокайлевими елементами. На окладі зображено князя у горностаєвій мантиї, тримаючого хрест, державу та скіпетр. Накладний вінець має променисту форму і закінчується імператорською короною.

⁴⁷ Див. Додаток Д 2. Рис. 1.

⁴⁸ Ферчук А., Ярова Г. Шати ікони Богородиці з творчої спадщини Івана Винниківського. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2006. Спецвипуск. С. 54–57.

Оклади ікон, що знаходяться в колекції Дніпропетровського музею, а також варто згадати про контекст їх створення та особливості оздоблення.

Ікона «Св. Воїн Микита» (Одеса, 1864 р.) – Ця ікона має оклад, який поєднує різні стильові прийоми. Оклад включає аркоподібну раму, що нагадує барокові часи, симетричні парні геометричні елементи декору рами та гладкий металевий фон, який асоціюється з ампірними творами. Рама може нагадувати картина з другим планом, який відображає архітектурний краєвид з готичними будівлями, що відповідають часам, коли святий Воїн Микита проповідував.

Парні ікони «Господь Вседержитель» та «Богородиця Казанська» (майстерня С. Жарова, Москва, 1908–1917). – Ці ікони представляють типовий зразок модерного напрямку в оздобленні окладів кінця XIX – початку XX століття. Вони характеризуються єдністю стильового вирішення між окладами та різьбленими кіотами.

Оклад ікони «Спас Нерукотворний» кінця XIX ст. – Цей оклад виготовлений з використанням високотехнологічного обладнання, і в ньому відсутні клейма або вони були втрачені. Рельєф окладу був створений за допомогою штампування і прикрашений гравіруванням. Срібло піддавалось матованню і тонуванню, що передавало фактуру тканини.

Оклади ікон цього періоду (кінця XIX – початку XX століття) відзначаються багатим декором і різноманітністю стильових рішень. Цей період у розвитку мистецтва характеризувався різними стилевими впливами і експериментами в оздобленні ікон та їх окладів⁴⁹.

Майстри використовували різні техніки і матеріали для створення окладів, включаючи штампування, гравірування, матування та тонування

⁴⁹ Оноприенко Н. А. Исследование иконных окладов XVIII в. из коллекции живописи Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. *Могилянські читання 2005 року: Зб. наук. праць*. Київ: Фенікс, 2006. С. 425–431.

срібла. Декор окладів може включати геометричні елементи, аркоподібні рами, різьблені деталі, ілюстрації архітектурних краєвидів і багато іншого⁵⁰.

Цей період також характеризується використанням різноманітних стильових елементів, які можуть нагадувати бароко, ампір, модерн та інші художні напрямки. Це свідчить про різноманітність і креативність майстрів того часу в створенні оздоблення для ікон.

Усе це робить оклади ікон цього періоду важливими об'єктами для вивчення і розуміння еволюції мистецтва та релігійної символіки у відповідний історичний період. Ця інформація надає цікавий інсайт в спадкові родинні ікони, які знаходяться в колекції Дніпропетровського музею. Ці ікони не лише є мистецькими скарбами, але і мають важливе історичне та культурне значення для регіону. Давайте розглянемо деякі важливі моменти з цієї інформації:

Ікона Іверської Богородиці. Ця ікона є найстарішою серед спадкових родинних ікон і, ймовірно, була успадкована від Федора Васильовича Локотя. Її створено в першій половині XIX століття. Це цікава пам'ятка, яка відображає історію та мистецтво свого часу.

Ікона «Господь Вседержитель». Ця ікона перебувала в родині Рибкіних і пройшла через значний історичний контекст, оскільки Василь Петрович Рибкін був активним учасником революційних подій на початку XX століття. Ікона збереглася в родині майже століття і стала частиною музейної колекції у 1978 році.

Ікона Богородиці Володимирської: Ця ікона була передана до музею внаслідок рішення суду в 1999 році. Оклад ікони відображає еклектичний стиль середини XIX століття, і вона має цінні інскрипції, які свідчать про різні етапи її історії та власників.

⁵⁰ Фаримець А. М. Історія створення «Церковного відділу» Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. // Регіональне і загальне в історії. Тези Міжнар. наук. конф., присвяч. 140-річчю від дня народження Д. І. Яворницького та 90-літтю XIII Археологічного з'їзду. – Дніпропетровськ: Пороги, 1995. С. 45-55.

Збереження спадкових родинних ікон має особливе значення для української культури. Важливо відзначити, що ці ікони залишалися у родинах протягом десятиліть і, здається, мали значуще значення для їхніх власників. Вони стали частиною культурної спадщини та історії міста.

Дослідницький потенціал цих ікон надзвичайно важливий. Ця колекція має великий дослідницький потенціал для вивчення регіонального розповсюдження, центрів виготовлення та інших аспектів окладних ікон. Вона може допомогти розширити розуміння мистецтва та історії цього регіону.

Зібрана інформація свідчить про важливість музейних колекцій для збереження культурної спадщини та для наукових досліджень, які можуть розширити наше знання про минуле.

У контексті сакрального мистецтва можна розглядати цю історію як приклад збереження та вшанування культурної спадщини та артефактів, які мають велике релігійне та історичне значення для спільноти. О. М. Поль, який став Почесним громадянином Катеринослава, не лише збирав різноманітні артефакти, але і відкрив приватний музей, в якому представив їх громадськості.

1. Збереження святих реліквій: У колекції Поля були реліквії запорізького козацтва, які мали важливе релігійне значення. Це може включати предмети, пов'язані з релігійними обрядами та традиціями запорізьких козаків.
2. Світська та релігійна спільнота: О. М. Поль був активним членом громади та великим збирачем артефактів. Його спеціальне ставлення до запорізького козацтва, яке мало важливе релігійне і культурне значення, свідчить про зв'язок між сакральними та світськими аспектами життя.
3. Музей як центр культурного спадку: Після смерті Поля спільнота міста вирішила створити губерньський музей його імені, де були об'єднані різні колекції та зібрання. Цей музей став пам'ятником Полю та служив центром для вивчення і збереження культурної спадщини регіону.

4. Об'єднання різних колекцій: Важливою частиною цієї історії є об'єднання різних колекцій та зберігання спадку для майбутніх поколінь. Це сприяло збагаченню музейної колекції та збереженню історичної пам'яті.

Усе це можна розглядати як приклад того, як сакральне мистецтво може бути частиною культурної спадщини та спільнотного ідентифікаційного процесу, який зберігає і передає релігійні та культурні цінності⁵¹.

Церковне мистецтво завжди було важливою складовою культурної спадщини, і створення Обласного музею ім. О. М. Поля можна розглядати як важливий аспект розвитку церковного мистецтва та його збереження для майбутніх поколінь. Будівля музею, споруджена в 1905 році за прикладом архітектури будинку Гофмана в Берліні, стала не лише архітектурною перлиною міста, але й своєрідним храмом мистецтва та історії.

1. **Архітектурна перлина:** Будівля музею, спроектована архітекторами Г. К. Сандецьким та Г. І. Панафутіном, стала не лише місцем збереження церковних артефактів, але й сама по собі архітектурним шедевром. Її стиль та дизайн може вважатися виразом церковного мистецтва.
2. **Скарбниця історії і культури:** Обласний музей ім. О. М. Поля став не лише сховищем церковних та історичних артефактів, але й справжньою скарбницею історичних та природних багатств. Його колекція постійно зростала та стала важливим джерелом для вивчення та збереження культурної спадщини.
3. **Пам'ять і краса:** Музей служив не лише для збереження і вивчення минулого, але і для відтворення його краси та важливості. Церковне

⁵¹ Єрмоєнко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 63.

мистецтво стало відображенням культурної спадщини та релігійної ідентичності.

4. **Збереження культурної спадщини:** Обласний музей ім. О. М. Поля став символом збереження культурної спадщини та релігійної культури. Він служив місцем, де історія, мистецтво і віра зливалися разом.
5. **Інклюзивність і освіта:** Музей відіграв важливу роль у популяризації церковного мистецтва серед громади та освітній діяльності. Він надавав можливість громадянам пізнавати та розуміти церковне мистецтво.

Отже, Обласний музей ім. О. М. Поля став не лише місцем збереження та вивчення церковного мистецтва, але і символом краси, історії та важливості цієї частини культурної спадщини. Він нагадує нам про те, як сакральне мистецтво може бути частиною нашої культурної ідентичності і сприяти її збереженню⁵².

Історія перетворення цього музею є вражаючим прикладом відданості та наполегливості в збереженні і популяризації культурної спадщини в умовах важких історичних обставин. Перейменований у «Перший Народний музей Катеринославщини» у 1917–1923 роках, цей музей був свідком та учасником багатьох історичних подій.

Збереження і рятування спадщини. Директор музею та його співробітники прикладали максимум зусиль для збереження музейного зібрання та будівлі від руйнування та пограбування. Це було особливо важливим в умовах переворотів та загрози для культурної спадщини.

Рост музейної колекції. Під керівництвом Д. І. Яворницького, музей значно збагатився археологічними знахідками та іншими предметами культурної спадщини. Величезна кількість археологічних предметів зберігалася в музеї, що створювало важливу базу для подальших досліджень.

⁵² Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 63.

Загроза і репресії. Музей став свідком репресій та політичних переслідувань у роки «контрреволюції» та «буржуазного українського націоналізму». Директора та спеціалістів музею вигнали зі своїх посад за звинуваченнями, що свідчить про складність історичного контексту та боротьбу за збереження культурної спадщини.

Відновлення після втрат. Після втрат під час німецько-фашистської окупації, музей стикнувся з великими викликами відновлення колекції та майбутнього. Технічні працівники музею виявили максимальні зусилля, щоб врятувати що залишилося від збереженого.

Сучасність і спадщина. Нині музей є важливим центром збереження, вивчення та популяризації пам'яток історії та культури. Він є символом національної гідності, історичної свідомості та дбайливого ставлення до спадщини.

Ця історія демонструє, наскільки важливо зберігати та досліджувати культурну спадщину навіть в умовах важких історичних подій. Музей став не лише скарбницею предметів, але і символом сили та відданості у збереженні національного та світового культурного надбання⁵³.

Здавалося б, музейні портрети з колекції Дніпропетровського історичного музею можуть виходити за межі звичайних зображень осіб, ставши справжнім віконцем у минуле, яке розкриває багато аспектів історії та культури Дніпропетровська, а також усього регіону Придніпров'я і України.

Ця унікальна колекція портретів створює можливість подивитися на історію цього регіону очима його мешканців та видатних особистостей минулого. Виставка «Скарбниця Д. І. Яворницького» може стати історичним

⁵³ Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 63.

путівником для відвідувачів, які бажають зрозуміти та побачити, як жили і виглядали люди в певні історичні періоди.

Кожен портрет це не лише зображення фізичних рис особи, але і своєрідний документ історії та культури. Вони допомагають нам поглибити наше розуміння суспільного контексту та естетичних поглядів доби, в якій були створені ці твори мистецтва. Таким чином, виставка може розкривати секрети моди, стилю, а також соціокультурних аспектів минулих епох.

Надана можливість спостерігати за розвитком творчих прийомів та стилів художників протягом часу дозволяє відчувати дух епохи через образи індивідуальних осіб. Виставка може включати публікації, інформаційні матеріали та інтерактивні елементи, які допомагають відвідувачам глибше заангажуватися у процес вивчення і розуміння цього художнього діла та історичного контексту⁵⁴.

Наукова реставрація сакральних творів станкового олійного живопису є важливим етапом в збереженні об'єктів культурної спадщини та наданні їм експозиційного вигляду. Цей процес передбачає ретельне вивчення, стабілізацію та відновлення творів, щоб зберегти їх для наступних поколінь та забезпечити можливість їх показу у відповідних музейних та культурних контекстах.

Науково-реставраційні заходи мають бути обґрунтованими та відповідати вимогам збереження історичної цінності творів мистецтва. Важливим принципом є використання матеріалів, які не тільки відновлюють твір, але й не завдають йому шкоди, і можуть легко видалятися у майбутньому, якщо це буде необхідно для подальших реставраційних робіт або аналізу. Це забезпечує

⁵⁴ Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 63–64.

можливість збереження та вдосконалення робіт у майбутньому без пошкодження їхньої автентичності.

Документація та реєстрація проведених реставраційних заходів є надзвичайно важливими для забезпечення прозорості та історичної достовірності процесу. Кожен об'єкт культурної спадщини повинен мати реставраційний паспорт, який містить інформацію про стан твору перед реставрацією, заходи, які були проведені, і його стан після завершення робіт. Це дозволяє зберігати документовану історію об'єкту та дотримуватися наукових та етичних стандартів у роботі з культурною спадщиною⁵⁵⁵⁶.

В контексті церковного мистецтва, реставрація портретів з Дніпропетровського історичного музею імені Д. Яворницького стає важливою складовою збереження та відновлення художніх творів, які можуть мати сакральне значення в релігійних або історичних контекстах. В цьому процесі використовуються передові методи та техніки реставрації з метою збереження цінності цих творів та їх подальшого використання у культових чи музейних просторах.

Реставраційний паспорт для кожного портрету включає індивідуальну програму відновлення, яка може бути спеціалізованою для збереження релігійної атмосфери та значення твору. Фотофіксація грає важливу роль у визначенні початкового стану та якості реставрації, забезпечуючи доказову базу для подальших досліджень.

Однією з основних задач реставраторів є видалення деформації основи, реставрація ґрунту та фарбового шару, і відновлення втрат. У разі сакральних

⁵⁵ ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України.

⁵⁶ Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 64–65.

творів, це може включати відновлення релігійних образів або символіки, які можуть бути важливими для релігійних об'єктів або артефактів.

Важливим аспектом є використання матеріалів, які не тільки відновлюють твір, але й забезпечують його майбутню збереженість та можливість подальших реставраційних операцій. Це особливо важливо у випадку церковних творів, які можуть мати велике значення для вірян та історичного спадку. Реставрація сакральних творів є важливою місією, що допомагає зберегти історичну та релігійну спадщину для майбутніх поколінь, забезпечуючи їм можливість відчувати специфічну духовну та художню цінність цих творів⁵⁷.

Завдяки копіткій та відданій праці реставраторів Харківської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України відреставровані портрети з Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького стануть свідками історії та носіями цінних художніх та культурних значень, що радуватимуть не одне покоління відвідувачів музею. Ця реставрація не лише відновлює мистецтво минулих епох, але й зберігає його для майбутніх поколінь, допомагаючи зберегти та передати усім, що цікавляться, культурну спадщину. Вона підсилює зв'язок між сучасністю та минулим, дозволяючи сучасним глядачам відчувати зв'язок з минулим і долучитися до діалогу з історією та мистецтвом.

Отже, під час реставрації окладних ікон з фонду дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького була проведена важлива та цінна робота з відновлення та збереження цих унікальних творів мистецтва. Відновлені ікони не лише стали джерелом

⁵⁷ Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 65.

інформації про релігійне мистецтво та ремесла минулих століть, але й зберегли свою культурну та історичну цінність для майбутніх поколінь.

Популяризація цих реставрованих окладних ікон є надзвичайно важливою для вивчення та розуміння історії та мистецтва українського народу. Вони стають доступними для широкої аудиторії, що сприяє підвищенню інтересу до національної культурної спадщини. Такі заходи сприяють збереженню та популяризації національного мистецтва та історії.

Крім того, ці реставровані ікони є свідченням важливого етапу в розвитку релігійного мистецтва та ремесел в Україні, і вони можуть служити джерелом для досліджень та навчання у галузі консервації, реставрації та мистецтва. Таким чином, популяризація реставрованих окладних ікон сприяє збереженню та вивченню національної культурної спадщини та сприяє збереженню національної історії та мистецтва для майбутніх поколінь.

2.3. Біологічне ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі: досвід досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

У контексті церковного мистецтва, біологічне пошкодження пам'яток на паперовій основі може відзначати проблеми, які стосуються збереження та відновлення важливих релігійних ікон, рукописів, архівів, та інших церковних артефактів, що мають велике історичне, культурне та духовне значення. Біологічне пошкодження таких об'єктів може включати у себе різноманітні проблеми, такі як ураження пліснявою, бактеріями, грибками, а також пошкодження від комах та гризунів.

З метою збереження цінних церковних артефактів, реставратори та консерватори здійснюють біологічні дослідження та заходи, щоб вивчити та виявити джерела біологічного пошкодження. Це включає в себе аналіз мікроорганізмів, їхніх видів та поширення на поверхні об'єктів мистецтва.

Далі проводяться реставраційні заходи, спрямовані на усунення пошкоджень та захист об'єкта від подальших біологічних пошкоджень. Ці заходи можуть включати в себе очищення від мікроорганізмів, застосування консерваційних матеріалів, які запобігають подальшому поширенню біологічних агентів, та інші методи збереження.

Отже, боротьба з біологічним пошкодженням церковних мистецьких об'єктів є важливим аспектом збереження духовної спадщини та культурної цінності цих об'єктів для майбутніх поколінь.

Сакральні об'єкти на паперовій основі становлять невід'ємну частину колекцій кожного музею і мають велике історично-культурне значення. Однак при зберіганні у музейних умовах вони стають вразливими перед різними видами організмів, такими як ссавці (головним чином гризуни), різноманітні комахи (зокрема жуки-облудники, лусочниця звичайна, личинки жуків-точильників, шкіроїди та інші), а також можуть бути пошкоджені мікроскопічними грибами, актиноміцетами та бактеріями. Тому головним завданням працівників музею є правильна організація збереження цих сакральних творів, відповідно до визначених стандартів та інструкцій, що на сьогодні є єдиним дієвим профілактичним заходом від будь-якого пошкодження. У випадку, якщо з'являються ознаки пошкодження, об'єкти мають бути негайно ізольовані та передані до спеціалізованих реставраційних закладів для проведення відповідних біологічних досліджень та, при необхідності, ліквідації біологічних агентів руйнування.

На даний момент не існує організмів, які б пошкоджували виключно папір. Проте деякі дослідники фондосховищ бібліотек вказують на наявність

певної мікрофлори, характерної для таких приміщень, до якої належать окремі види мікроскопічних грибів, такі як *Paecilomyces*, *Cladosporium*, *Penicillium*, *Aspergillus*, *Trichoderma*, *Alternaria*, *Fusarium* і *Mucor*, а також бактерії з роду *Bacillus*⁵⁸.

В сфері церковного малярства, в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі ОФ ННДРЦУ), проводиться реставрація творів на паперовій основі, зокрема гравюр, естампів, літографій, хромолітографій і інших подібних об'єктів. Зазвичай більшість цих творів мають прийнятний стан з біологічної точки зору. Пошкодження, такі як залишки від діяльності комах і втрати паперової основи, зазвичай не потребують додаткових біологічних досліджень, оскільки не створюють середовище для активного розвитку організмів-деструкторів⁵⁹.

Проте серед нових об'єктів, які надходять на реставрацію, досить часто зустрічаються твори з ознаками можливого ураження мікроорганізмами, що проявляються, наприклад, фоксингом (окрім абіотичного походження, існує також версія про біотичне утворення фоксингу) та пігментними плямами. Такі твори під час приймання на реставрацію потребують більш детального обстеження з боку зберігача або реставратора і, при необхідності, консультації відповідного фахівця-біолога. Участь біолога в огляді таких об'єктів є дуже важливою, оскільки наявність ознак можливого ураження мікроорганізмами може бути пов'язана з ризиком подальшого розвитку деструктивних процесів в матеріальній основі об'єкта. Важливо виключити такий ризик або встановити, що поточний стан пошкодження є неактивним, і це може бути досягнуто лише

⁵⁸ Тилева Е., Любинская Е., Медведева Н. Микобиота книгохранилищ и защита фондов БАН от биоповреждений. // Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку : матер. VIII міжнар. наук.-прак. конф. Київ, 2011. С. 374–377.

⁵⁹ Ребрикова Н., Мантуровская Н. Современные представления о происхождении фоксингов и перспективы профилактики их появления // Консервация и реставрация музейных ценностей. Объекты на бумаге и пергаменте : мат. I науч.-прак. конф. Труды Государственного Исторического музея. 2000. Вып. 129. С. 27–31.

завдяки культуральним методам досліджень, що потребують участі спеціалізованого біолога. В іншому випадку існує ризик подальшого руйнування матеріалу та можлива контамінація навколишнього середовища, включаючи інші об'єкти мистецтва, меблі, обладнання і структурні елементи будівлі, а також загроза здоров'ю працівників та інших осіб⁶⁰.

Як вже було зазначено, усі біологічні пошкодження сакральних об'єктів на паперовій основі можна умовно розділити на ті, що виникають внаслідок розвитку і діяльності ссавців, комах та мікроорганізмів. Протягом семи років біологічних досліджень, пошкодження, спричинені ссавцями, не виявили ні разу.

Найбільш поширеними видами пошкоджень паперової основи є ті, які викликані комахами. Зокрема, це стосується опосередкованого впливу різних видів комах, які залишають на поверхні сакральних об'єктів свої відходи. Найчастіше це пов'язано з мухами та тарганами (а також іншими представниками Членистоногих, включаючи павуків). Ці комахи залишають на поверхні творів свої екскременти, які містять хімічно активні речовини, включаючи їдкі кислоти. Ці екскременти проникають глибоко в структуру паперу, що може призвести до необхідності механічного видалення під час реставрації та, відповідно, до пошкодження самого об'єкта. Іншим видом пошкодження є незворотне знищення основи, яке може виникнути внаслідок діяльності дорослих комах або їх личинок. Протягом досліджень таке пошкодження було виявлено лише двічі, і обидва випадки сталися внаслідок личинок жуків-точильників.

⁶⁰ Ребрикова Н., Мантуровская Н. Абиотическая и биотическая версии образования фоксингов *Художественное наследие*. 2005. № 22 (52). С. 75–77.

Неможливо не згадати і випадок пошкодження мікастрічкового паперу лусочницею звичайною, який має місце в одному з приміщень ОФ ННДРЦУ⁶¹, в липні 2013 року.

У підрозділі «Біологічне ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі: досвід досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України» відзначено, що біологічні пошкодження, спричинені ссавцями, виявлені вкрай рідко, якщо взагалі. Пошкодження, зумовлені комахами, є найпоширенішими, і вони можуть призвести до механічного пошкодження об'єктів під час реставрації. Також було вказано на інші види пошкоджень, які можуть виникнути внаслідок діяльності комах та мікроорганізмів, такі як екскременти та незворотне знищення основи.

З огляду на це, важливо забезпечувати правильну організацію збереження об'єктів мистецтва на паперовій основі в музеях і реставраційних закладах, а також вчасно виявляти і вживати заходів щодо запобігання та лікування біологічних пошкоджень. У випадках сумнівних ушкоджень, зокрема, у випадках виявлення знаків можливого впливу мікроорганізмів, рекомендується залучати фахівців-біологів для обстеження та дослідження об'єктів. Все це сприяє збереженню та подальшій науковій реставрації цінних пам'яток мистецтва на паперовій основі

Висновки.

У другому розділі магістерської роботи досліджувалися різні аспекти сакрального мистецтва в Україні, від еволюції цього мистецтва до питань реставрації та біологічного ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі. Дослідження вказує на важливість збереження

⁶¹ ОФ ННДРЦУ – Одеська філія Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

та відновлення культурної спадщини, зокрема сакрального мистецтва, яке є не тільки значущим артефактом, але і частиною історії та культури народу.

Українське сакральне мистецтво розглядалось як еволюція та вплив культурних факторів, зокрема на прикладі Музею волинської ікони. Дослідження відображає, як ікони відображають культурні зміни та еволюцію релігійного мистецтва в Україні.

Популяризація реставрованих окладних ікон з фонду дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького підкреслює важливість збереження та доступності для громадськості об'єктів мистецтва. Ця робота свідчить про те, що реставрація може надати об'єктам нового життя і сприяти їхній популяризації.

В останньому підрозділі «Біологічне ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі: досвід досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України» розглядалися питання збереження об'єктів мистецтва на паперовій основі в умовах біологічного пошкодження. Дослідження показало важливість ретельного обстеження, діагностики та реставрації таких об'єктів для їхнього подальшого збереження.

Усі ці підрозділи спільно вказують на необхідність інтеграції наукових, культурних та консерваційних зусиль для збереження та популяризації сакрального мистецтва в Україні. Результати цього дослідження мають практичне значення для музейних та реставраційних закладів, а також для всіх, хто цікавиться збереженням культурної спадщини.

РОЗДІЛ 3

САКРАЛЬНЕ СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ІДЕОЛОГІЇ, ПЛАНИ, ВІЗУАЛЬНІ ВИЯВИ

Сакральне сучасне українське мистецтво здавна відігравало важливу роль у культурному спадку нації, втілюючи в собі не лише естетичні цінності, а й духовні та ідеологічні концепції. Від часів давньоруської іконописної школи до сучасних творінь сучасних митців, сакральне мистецтво надихало, об'єднувало та відображало духовний досвід та віру українського народу.

У цьому розділі магістерської роботи ми розглянемо ідеології, плани та візуальні вияви сучасного сакрального українського мистецтва. Ми вивчимо, які концепції лежать в основі сучасних творінь, які стратегії мистецької діяльності застосовують митці, і які візуальні практики використовуються для вираження сакральності та духовності.

Цей розділ надасть можливість розглянути сучасне українське сакральне мистецтво як важливу частину культурного спадку та вивчити його еволюцію та сучасні тенденції.

Розділ «Сакральне сучасне українське мистецтво: ідеології, плани, візуальні вияви» магістерської роботи має на меті розглянути сучасні тенденції в українському сакральному мистецтві, зокрема, визначити ідеологічні підходи, мистецькі плани та візуальні вияви цього напрямку мистецтва. В цьому розділі проводиться аналіз сучасних тенденцій, які впливають на сакральне мистецтво в Україні. Давайте розглянемо кожен з пунктів даного розділу більш детально:

1. Межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві:

У цьому підпункті досліджується спектр понять та концепцій, які стосуються сучасного розуміння сакрального мистецтва в богослов'ї та мистецтвознавстві. Вивчаються ідеологічні, філософські, історичні та культурні аспекти, що формують це поняття в сучасному контексті.

2. Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності»:

В цьому підпункті розглядається конкретний приклад духовного центру «Зарваниця» як місця, де здійснюється «духовна експозиція» сакрального мистецтва. Досліджується, яким чином центр використовує виставкову діяльність для вираження духовних цінностей та підтримки сучасного сакрального мистецтва.

3. Підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини:

У цьому пункті обговорюється питання підвищення усвідомлення сакрального мистецтва в якості виразу глибоких духовних переживань. Аналізується, як мистецтво може стати засобом для вираження віри, релігійних переконань та духовного пошуку в сучасному суспільстві.

Розділ «Сакральне сучасне українське мистецтво: ідеології, плани, візуальні вияви» спрямований на розкриття різних аспектів і сучасних тенденцій сакрального мистецтва в Україні, а також на виявлення його ролі у сучасному культурному та духовному контексті. Він важливий для розуміння того, як сучасні художники та куратори працюють з темою сакральності та як вона відображається у візуальних творах мистецтва.

3.1. Межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві

У сучасному світі поняття «сакральне мистецтво» стає предметом глибокого дослідження та обговорення в багатьох галузях науки, серед яких особливе місце займають богослов'я та мистецтвознавство. Сакральне мистецтво відображає важливий аспект віри та духовності, і, отже, воно відіграє важливу роль у сучасному суспільстві як засіб вираження релігійних та духовних переконань.

У цьому підрозділі магістерської роботи ми розглянемо межі та основні концепти поняття «сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві. Ми вивчимо різні тлумачення цього терміну та спробуємо з'ясувати, які аспекти віри, духовності та культурного спадку відображає сучасне сакральне мистецтво.

Цей підрозділ надасть можливість глибше зрозуміти поняття сакрального мистецтва в сучасному контексті та висвітлить роль, яку воно відіграє в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві.

У світлі історичних подій та розвитку мистецтва можна спостерігати важливий феномен, який супроводжує як «конструктивні», так і «деструктивні» моменти в історії мистецтва, зокрема сакрального. Однак ці події часто мають несподіваний бік та відображають зміни в художньому просторі та суспільстві.

Наприклад, іконоборчі гоніння та руйнування мистецької спадщини в Візантії призвели до переосмислення та відродження художнього спадку в Італії. Ця нова художня атмосфера стала важливою передумовою для Передвідродження та Відродження. Падіння Візантійської імперії у XV столітті призвело до переміщення центру православного мистецтва на Русь, що стала важливою спадкоємницею культурного спадку. Однак, з часом в сучасному

мистецтві Русі стало помітно менше релігійного впливу, і ікони поступово стають менш відмінними від світського мистецтва.

Найбільша катастрофа прийшла в 1917 році, коли безбожники набули влади в колишній Російській імперії, що призвело до антихристиянських репресій та руйнування церковних об'єктів і інфраструктури церковного мистецтва. У той же час, у мистецтві XX століття зросла роль символів та нефігуративних зображень, що демонструє регрес від образів до знаків.

Ця протилежність «конструктивного» та «деструктивного» впливу на сакральне мистецтво підкреслює важливість вивчення цього феномену та його впливу на художню творчість і суспільство в цілому⁶².

Україна переживала значний культурний ренесанс з початку 1990-х років, коли поняття «сакральне мистецтво» стало швидко набирати популярності і було активно вивчено від заходу до сходу країни. Цей феномен був важливою частиною культурного відродження. Все це стало можливим завдяки проведенню двох міжнародних конференцій в Львівській академії мистецтв, спеціалізованих на вивченні «українського сакрального мистецтва».

Цей інтенсивний процес вивчення та популяризації сакрального мистецтва в Україні взяв свій початок у 1992 році, коли випускники Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва виконали дипломні роботи для церкви святого Покрови у Львові. Ця ідея була підтримана в Українському Католицькому Університеті імені святого Климента Папи в Римі та Інституті народознавства Академії наук України.

Головною метою цих конференцій було глибше вивчення традицій українського релігійного мистецтва та культури. Їхні організатори також прагнули сприяти утвердженню гуманістичних християнських цінностей,

⁶² Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история. Москва, 1999. С. 57-62.

особистості та громадянської злагоди, сприяючи розвитку та будівництву Української держави⁶³.

У першому збірнику вміщено понад двадцять статей, що відкривають глибокі аспекти духовності в мистецтві Київської Русі-України. Автори досліджень дотикаються складних питань колізій, які існують в українському сакральному мистецтві, і відображають ідеї національної святості. Кожна стаття підкреслює важливість національної спадщини та унікальності української духовності.

Серед тем, що розглядаються в цьому виданні, також є статті, що присвячені деталям мистецтва, наприклад, різьбленню у внутрішньому оздобленні храмів східного обряду. Автори також розглядають сакральну функцію в українській кераміці XIX-XX століть, розкриваючи таємниці та символіку, які сховані в цьому виді мистецтва.

Цей збірник статей є важливим кроком у вивченні, популяризації та розумінні сакрального мистецтва України та його впливу на духовний розвиток нації. Він відкриває широкий круг питань, пов'язаних з мистецтвом та релігією, і заохочує читачів відкривати нові глибини у світі української культури і духовності.

З одного боку, атеїстична ідеологія, яка мала своєрідний вплив на громадське життя, намагалася витіснити всі вияви «священного» і будь-яку богословську інформацію на узбіччя⁶⁴. Це проявлялося в тому, що у радянських енциклопедичних довідниках терміни «священне» чи «святе» дуже довго використовувалися у лапках, що свідчило про недооцінку і навіть знецінення цих понять. У друкованих працях з образотворчого мистецтва та архітектури замість терміну «іконопис» частіше вживали вираз «давній живопис»,

⁶³ Сучасне мистецтво і народна творчість. Народне мистецтво. 1999. № 3–4. С. 35.

⁶⁴ Кравич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції. *Академ-дизайн*: Вісник української академії дизайну (Львів). 2003. № 1. С. 126–144.

виключаючи з інформації будь-який зв'язок з релігійними образами. Фотографії храмів ретельно ретушировались так, щоб приховати видимість хрестів та інших символів християнства.

Такий підхід відображав стремління режиму обмежити релігійний вплив та видимість церковних символів у суспільстві. Однак це також свідчило про спротив та витривалість віри та культурної спадщини, яка продовжувала існувати під покровом ідеології того часу.

На початку радянської епохи, коли атеїстична ідеологія намагалася витіснити релігійний контекст з громадського життя, багато аспектів національної культури, включаючи рушник, потрапили під вплив цієї політики. Вище вказані лапки навколо термінів «священне» та «святе» у радянських виданнях свідчили про спробу відокремити їхнє значення від релігійного контексту. Однак, навіть під таким тиском, деякі вияви культури, як рушник, зберегли свою символічну і священну цінність для українського народу.

Рушник, вбачаючи його в різних аспектах, можна розглядати як важливий артефакт, який зберігає зв'язок зі священним, але в контексті національної та культурної спадщини України. Він був символом української традиції, єдності та спільності, навіть якщо спрощений лексично і використовується в секулярних контекстах. Ідея «священного» українського рушника, звісно ж, несе у собі значення глибше, ніж просто релігійне.

Це показує, що навіть в умовах спроби витіснення релігійного впливу, культурна спадщина зберігала свої зв'язки зі священним та священною. Релігійність і духовність вкорінені в культурі народу і виявляються не лише через релігійні обряди, але й через різноманітні символи і об'єкти, такі як рушник. Такі елементи культури зберігають і віддзеркалюють глибокі та багатогранні аспекти національної ідентичності та духовності⁶⁵.

⁶⁵ Сучасне мистецтво і народна творчість. Народне мистецтво. 1999. № 3–4. С. 35-42.

Рушник, коли він прикрашає могильний хрест чи родинні фотографії, продовжує відігравати свою роль зберігача священних та сакральних значень. Однак, коли його використовують як прикрасу для портретів Леніна чи Сталіна, він виходить за межі священного та сакрального контексту і, відзначимо, профанується, оскільки стає частиною ідолослужіння.

Ця ситуація дає нам можливість зробити важливий висновок: поняття святості не є універсальним для всіх громадських груп, і його визначення не може бути обмежене благонамірними нормами загальнолюдської моралі чи правилами взаємоповаги. Що вважається священним для одних, може бути профаном для інших. Наприклад, ікона може бути святиною для православних чи католиків, а для протестантів чи атеїстів вона може мати виключно історико-культурне значення. А у разі релігійної антипатії, вона може сприйматися як ідол, що потребує знищення.

Цей принцип також підтримується і в інших релігіях. Як приклад, деякі мусульмани вважають зображення людей чи тварин на малюнках чи фотографіях за ідолослужіння, тоді як інші мусульмани можуть розглядати це як прийнятний образ⁶⁶.

Отже, сакральність має різний контекст для різних культур і віросповідань. Це важливо враховувати при організації виставок та подій, присвячених релігійному мистецтву, адже вони мають різний сенс для різних груп людей.

Поняття «канонічне мистецтво» має різні тлумачення, проте сучасні дослідники, зокрема музеєзнавець і мистецтвознавець Віталій Козінчук, вважає, що різні розуміння терміну «канон» у науці може доповнювати одне одного,

⁶⁶ Сорокин П. Социокультурная динамика // Человек, цивилизация, общество. Москва, 1992. С. 115-122.

розкриваючи різні аспекти, пов'язані з нормативністю православного мистецтва порівняно з іншими культурними традиціями⁶⁷.

⁶⁷ Див. наукові публікації В. Козінчука: Козінчук В. Р. Емоційно-експресивні та стильові особливості канонічного культового живопису Руси-України XIII–XIV ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць*. Київ, 2020. Вип. 42. С. 29–35.; Козінчук В. Р. Західноєвропейські естетичні мотиви в іконах з колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Християнство – духовна основа українського народу (до 1030-річчя хрещення України-Руси)*. Матеріали науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 8 жовтня 2018). Івано-Франківськ. С. 103–112.; Козінчук В. Р. Зворушлива природа галицьких ікон. *Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. (Івано-Франківськ, 2017). Івано-Франківськ. С. 158–165.; Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 148–153.; Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 108–115.; Козінчук В. Р. Іконографічний канон як богословський імператив. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 28. Том 5. С. 116–120.; Козінчук В. Р. Невизнаний геній Антон Залуський. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 5. С. 304–313.; Козінчук В. Р. Іконографічні особливості української ікони «Серця Христового»: на межі іконописного візантійського канону та західноєвропейської естетики. *Advances of science :Proceedings of articles the international scientific conference*. (Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 вересня 2018). Karlovy Vary–Kyiv. С. 30–34.; Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон*. 2016. № 13. С. 141–159.; Козінчук В. Р. Музей мистецтв Прикарпаття в реаліях нашого часу: виклики сьогодення. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культового надбання : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015). Івано-Франківськ. С. 165–169.; Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 35–40.; Козінчук В. Р. Особливості формування, історія розвитку іконографічної традиції Прикарпаття та її вплив на релігійне і культурне життя Станиславівської / Івано-Франківської єпархії – Івано-Франківської митрополії УГКЦ у 1885–2015 рр. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 7. С. 27–44.; Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 21–26.; Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33. С. 14–19.; Козінчук В. Р. Славетна доба українського козацтва в колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Галич і галицька земля*. Матеріали науково-практичної конференції (Галич, 25 жовтня 2018). Галич. С. 23–32.; Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені*

Науковці визначають «канон» як кількісно-структурну модель художнього твору, яка слугує принципом побудови інших творів мистецтва того ж стилю. Ця модель стає взірцем і критерієм для оцінки інших мистецьких творів, які відповідають художньому канону. Інші визначення вказують на загальну закономірність у структурі образів та форми художніх творів.

Потреба в «іконописному каноні» виникає тоді, коли з'являються чужі впливи та стає необхідним фіксувати норми, які мають бути дотримані у православному мистецтві. В іконописі порушення «канону» особливо відчутне, оскільки ікона - це насамперед образ, тоді як у зодчестві форма храму не завжди є образотворчою. Термін «канонічність» визначає обрані норми та параметри у створенні мистецьких творів. Ця концепція стосується не тільки церковного мистецтва, але також і інших видів мистецтва⁶⁸.

Зазвичай поняття «канонічності» в мистецтві застосовується ширше і може включати критерії, які визначають «канонічний» чи «неканонічний» стиль, образ або форму в мистецтві. Проте, найважливіше, що сучасні науковці розуміють, що ця концепція має різні тлумачення та застосування в залежності від контексту та культурних традицій⁶⁹.

Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 195–202.; Козінчук В. Р. Українська ікона на тлі ренесансно-маньєристичної та бароково-рокайлевої доби. *Карпати: людина, етнос, цивілізація* : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Гошівська обитель у духовному і культурно-історичному житті України: феномен українського греко-католицького чернецтва» до 400-річчя Чину святого Василя Великого. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 264–269.; Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.; Козінчук В., Біланич М. Дослідження зображення природи на іконах і образах з колекції Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Тиводара Легоцького та Музею мистецтв Прикарпаття. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 10–11. С. 152–170.

⁶⁸ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. статей. Москва, 1973. С. 5–15.

⁶⁹ Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. *Ант*. 2002. № 7–9. С. 59–64.

Спроби вивести «сакральне мистецтво» з «онтологічного» або «ідеаціонального» визначення можуть бути не переконливими, оскільки ці терміни теоретично можуть відрізнити мистецтво за різними аспектами, але це не завжди відображає сутність сакрального мистецтва.

На думку американського соціолога Пітіріма Сорокіна, сакральне мистецтво може бути визнане найбільш духовним, але визначення на основі «ідеаціонального» критерію може бути обмеженим і недостатнім для відображення різноманітності і суті сакрального мистецтва. Сакральне мистецтво може включати в себе різні стилі, форми та вираження, і важливо враховувати його контекст і призначення.

Спроби визначити сакральне мистецтво через трансцендентні ідеї, поетику величавості, лаконічність і символічність можуть бути корисними для розуміння певних аспектів сакрального мистецтва, але вони не повинні обмежувати його загальну і різноманітну природу. Сакральне мистецтво може виявлятися у різних формах і стилях, відображати різні релігійні та духовні традиції, і визначення його повинно бути гнучким і здатним відображати цю різноманітність⁷⁰.

Сакральне мистецтво не обмежується виключно рисами величавості і монументальності, які були характерні для традиційного церковного мистецтва. Замість цього, воно може виявлятися у великій різноманітності форм і виразів, навіть у найменших і повсякденних речах, таких як квіти чи фрукти.

Сакральне мистецтво може проявлятися в спрощених формах і символах, які нагадують нам про духовність та присутність в Божественному. Важливо розуміти, що сакральність полягає не тільки у величі чи вражаючій монументальності, а в глибокому зв'язку з духовністю та священним⁷¹.

⁷⁰ Кравич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції. *Академ-дизайн*: Вісник української академії дизайну (Львів). 2003. № 1. С. 126–144.

⁷¹ Сучасне мистецтво і народна творчість. Народне мистецтво. 1999. № 3–4. С. 35–42.

Ця ідея відкриває двері для розуміння сакрального мистецтва як щось, що може бути присутнім у нашому повсякденному житті і нагадувати нам про духовну сутність світу. Таким чином, сакральне мистецтво може бути дещо, що глибоко вкорінене в нашому житті і сприяє нашій духовній рефлексії навіть у найпростіших речах, таких як яблуко чи квітка.

Роздуми про поняття «канонічне мистецтво» відображають складність і розмитість самого цього терміну. Дійсно, поняття «канонічне мистецтво» може бути інтерпретоване по-різному в залежності від контексту і сприйняття.

Канонічне мистецтво, в сутності, відображає традиційні, нормативні аспекти мистецтва, які визначені певними культурними стандартами, релігійними доктринами або іншими нормами. Однак і саме поняття «канон» може бути розмитим і містити різні варіанти інтерпретації.

У контексті сакрального мистецтва розмитість поняття «сакральне мистецтво» може відобразити багатоаспектність цього явища. Сакральне мистецтво не обмежується виключно формальними правилами і нормами, але також включає в себе глибокий духовний і символічний контекст⁷².

Ця розмитість і багатогранність може бути важливою перевагою, оскільки вона дозволяє мистцям і вченим досліджувати та виражати різноманітні аспекти сакрального мистецтва без обмеження на конкретних канонах або рамках. Це відкриває двері для творчості та досліджень у цій області і дозволяє кожному індивідуалу вільно сприймати і розуміти сакральне мистецтво відповідно до власного духовного досвіду і переконань.

Постановка питання про специфічність поняття «канон» у термінологічному полі богослов'я та мистецтвознавства є важливою для розуміння взаємозв'язку цих двох сфер.

У богослов'ї поняття «канон» часто відноситься до нормативних аспектів релігійних вчень і вірувань. В цьому контексті «канон» може вказувати на

⁷² Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. Ант. 2002. № 7–9. С. 59–64.

офіційні доктринальні норми, правила віросповідання та богословські інтерпретації священних текстів.

У мистецтвознавстві поняття «канон» часто використовується для пояснення стандартів і норм, які визначають прийняті структури, форми і стилі в області мистецтва. У цьому контексті «канон» може вказувати на традиційні норми, які впливають на творчий процес і визначають, що вважається високим мистецтвом в конкретній культурній та історичній спільноті.

Зараз у мистецтві і богослов'ї можливий плюралізм та різноманітність тлумачень «канону», і важливо розуміти, як саме це поняття використовується в конкретному контексті. Ваша ідея про те, що «канон» має бути внутрішнім настроєм художника та частиною його культурного середовища, яка впливає на його творчий процес, є цікавою і може відображати співробітництво між релігійними і мистецькими аспектами.

Розуміння поняття «канон» в різних сферах допомагає краще розуміти взаємозв'язок між релігійною традицією і мистецтвом та як ці два аспекти можуть взаємодіяти для створення сакральних творів мистецтва⁷³.

У підрозділі «Межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві» ми розглянули ключові аспекти цього поняття і його значення в сучасному контексті. Визначено, що поняття «сакральне мистецтво» виявляється важливим елементом взаємодії між релігійними та мистецькими сферами.

Однією з центральних ідей є те, що «сакральне мистецтво» не обмежується тільки церковною сферою і може існувати як в окремих релігійних обрядах, так і в поза релігійних контекстах. Основна увага приділяється тому, як поняття «сакрального» і «канону» сприймаються та інтерпретуються в богослов'ї і мистецтвознавстві.

⁷³ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. статей. Москва, 1973. С. 5–15.

Досліджено різні тлумачення «сакрального мистецтва» і його зв'язок з «канонічним мистецтвом». Вказано, що «сакральне мистецтво» може бути більш широким та гнучким поняттям, що охоплює різноманітні твори і вираження, включаючи не тільки мистецтво, пов'язане з релігійними темами, але і те, що викликає відчуття святості та духовності.

Отже, цей підрозділ допомагає глибше розуміти поняття «сакральне мистецтво» в контексті сучасного богослов'я і мистецтвознавства та підкреслює важливість вивчення взаємозв'язку між цими двома сферами для розкриття багатогранності сакрального висловлення в мистецтві.

3.2. Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності»

У підрозділі 3.2. «Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності» ми зосереджуємо увагу на конкретному прикладі, який ілюструє важливі аспекти «сакрального мистецтва» в сучасному світі. Духовний центр «Зарваниця» виступає в даному контексті як відмінна ілюстрація «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності».

У цьому підрозділі ми детально розглянемо історію та діяльність Духовного центру «Зарваниця», визначимо його цілі та завдання у контексті популяризації сакральної спадщини. Ми також проаналізуємо, як саме цей центр створює «духовну експозицію» і які засоби та методи використовуються для відтворення та передачі сакральних та духовних значень через мистецьке вираження.

Цей підрозділ допоможе розкрити практичні аспекти концепції «сакрального мистецтва» та підкреслити важливість місць, де сакральна

спадщина може бути відтворена та відкрита для громадськості через виставкову діяльність та експозиції.

Село Зарваниця, розташоване в Тернопільській області, стало важливим духовним центром та святинею для Української Греко-Католицької Церкви. Цей центр має особливе значення, оскільки він внесений до списку п'ятнадцяти найважливіших святинь у католицькому світі. Відпустове свято, яке святкується в цьому місці, вже з 1867 року має велике духовне значення для вірян.

Зарваниця стала невід'ємною складовою духовно-мистецького життя регіону, і її історія тісно переплетена з історією Української Греко-Католицької Церкви. Цей духовний центр відображає важливий аспект сакрального мистецтва та релігійної спадщини, що живе і розвивається в Україні. У подальших розділах магістерської роботи ми розглянемо деталі та особливості духовного центру «Зарваниця» як прикладу «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності».

Розвиток сакрального мистецтва в храмах Тернопільщини на початку XXI століття є актуальною та важливою темою дослідження, особливо з урахуванням сучасних технологій та нових матеріалів, які використовуються в оздобленні церковних інтер'єрів. Впровадження сучасних технологій у будівництво церков дозволяє створювати простори з більшою освітленістю та естетичною цілісністю, що сприяє кращому сприйняттю архітектури та сакрального мистецтва⁷⁴.

Багато вчених вже звертали увагу на творчість художників, які активно долучаються до створення сакральних інтер'єрів та декору церковних просторів. Проте, оновлення сакрального мистецтва на початку XXI століття в Тернопільщині і західному регіоні України ще потребує глибшого аналізу та

⁷⁴ Квич П.-Д. Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці (Україна). Богословський погляд, 2009. С. 342-348.

вивчення. Актуальність цього дослідження полягає в тому, щоб розкрити, як сучасні художники та митці впливають на розвиток сакрального мистецтва та як воно адаптується до нових технологічних можливостей.

Таким чином, дана робота має на меті вивчення та аналіз розвитку сакрального мистецтва на Тернопільщині на початку XXI століття з використанням сучасних матеріалів та технологій.

Сучасний підхід до організації сакрального простору вимагає гармонійного поєднання архітектури та мистецтва, де візуальна організація храмового простору переважно залишається канонічною⁷⁵. Проте живописці,

⁷⁵ Про канонічність і популяризацію церковного мистецтва див. праці В. Козінчука: Козінчук В. Р. Іконографічні особливості української ікони «Серця Христового»: на межі іконописного візантійського канону та західноєвропейської естетики. *Advances of science* :Proceedings of articles the international scientific conference. (Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 вересня 2018). Karlovy Vary–Kyiv. С. 30–34.; Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон*. 2016. № 13. С. 141–159.; Козінчук В. Р. Музей мистецтв Прикарпаття в реаліях нашого часу: виклики сьогодення. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культового надбання* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015). Івано-Франківськ. С. 165–169.; Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 35–40.; Козінчук В. Р. Особливості формування, історія розвитку іконографічної традиції Прикарпаття та її вплив на релігійне і культурне життя Станиславівської / Івано-Франківської єпархії – Івано-Франківської митрополії УГКЦ у 1885–2015 рр. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 7. С. 27–44.; Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 21–26.; Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 14–19.; Козінчук В. Р. Славетна доба українського козацтва в колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Галич і галицька земля*. Матеріали науково-практичної конференції (Галич, 25 жовтня 2018). Галич. С. 23–32.; Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 195–202.; Козінчук В. Р. Українська ікона на тлі ренесансно-маньєристичної та бароково-рокайлевої доби. *Карпати: людина, етнос, цивілізація* : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Гошівська обитель у духовному і культурно-історичному житті України: феномен українського греко-католицького чернецтва» до 400-річчя Чину святого Василя Великого. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 264–269.; Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого

які на сучасному етапі впливають на розвиток сакрального мистецтва, не рідко використовують новації та сучасні тенденції у своїй творчості. Внаслідок цього створюється чудовий результат, який можна спостерігати у комплексі сакральних будівель Марійського духовного центру в селі Зарваниця.

Розглянутий духовний центр є релігійною та архітектурною домінантою регіону, а сам собор Зарваницької Матері Божої має розмірну площу та архітектоніку, яка відтворює традиційну хрестово-купольну планувальну структуру, але в трактуванні сучасного неовізантизму. Завдяки своєму проекту та специфіці планування, собор справляє враження величної та спокійної будівлі⁷⁶.

Планування собору передбачає два рівні: основний наземний храм, присвячений Іконі Зарваницької Матері Божої, та невелику підземну церкву Пресвятої Трійці. Ця архітектурна схема обумовлена природними факторами та рельєфом місцевості.

Однак головною особливістю собору є його іконографічно-літургійна традиція, яка ґрунтується на столітніх канонах та впливах Святого Письма, літургії та вчення Отців Церкви. Ця традиція визначає основу розпису собору Зарваницької Матері Божої та надає йому своєрідну духовну та мистецьку цінність.

У подальших розділах роботи можна провести більш детальний аналіз іконографії та мистецьких рішень, які використовуються у соборі Зарваницької

тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.; Козінчук В., Біланич М. Дослідження зображення природи на іконах і образах з колекції Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Тиводара Легоцького та Музею мистецтв Прикарпаття. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 10–11. С. 152–170.

⁷⁶ Зятюк Б. Поліхромія святилища храму Святих апостолів Петра і Павла с. Липники 2006-2013 рр.: пошуки мистецького стилю та іконографії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 176–188.

Матері Божої, та дослідити їхній вплив на сакральний простір духовного центру в цілому.

Розпис стін собору Зарваницької Матері Божої, за пропозицією архітектора Михайла Нетриб'яка, розподілений на верхню та нижню частини. Верхня частина оформлена стінописами, тоді як нижня частина прикрашена іконами. Розпис собору був виконаний у 2004 році митцем Володимиром Свідерським на основі проекту Степана Юзефів.

У східній апсиді собору знаходиться розпис чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої, яка зображена разом з Ісусом Христом. Христос правою рукою благословляє, а лівою тримає книгу, що відповідає іконографічному типу Христа Пантократора. Навколо Богородиці та Христа зображено шість серафимів, і вгорі, по центру, представлений голуб – символ Святого Духа. Нижня частина розписів апсиди прикрашена композицією «Причастя апостолів», яка є літургійним типом і має давнє походження.

У інших частинах собору зображено святих та архангелів, а купол собору вкритий зображенням Христа-Пантократора та трьох серафимів. Також на чотирьох вікнах собору представлені зображення євангелістів у людській подобі разом із символами, а на стовпах собору зображено мучеників та сподвижників Католицької Церкви, таких як Микита Будка та Миколай Чарнецький.

Поліхромія собору відтворює іконографічні традиції та виконана у пастельних кольорах, які гармонійно доповнюють мистецьку спадщину церковного мистецтва.

Розписи стін собору Зарваницької Матері Божої свідчать про високий рівень майстерності митця Володимира Свідерського, його знання анатомії, композиційний талант та володіння графічним рисунком. Усі ці елементи додають духовної та мистецької цінності сакральному простору собору та роблять його однією з найважливіших святинь Католицької Церкви.

У стінопису собору Зарваницької Матері Божої важливим елементом є геометричний та стилізований рослинний орнамент. Цей орнамент доповнює та прикрашає фігуративні зображення, надаючи їм об'єднуючий компонент і сприяючи єдиному сприйняттю сакрального простору. Колорит орнаменту відзначається приглушеними пастельними кольорами, які гармонійно поєднуються з настінними розписами і створюють єдність в оформленні собору⁷⁷.

До інших елементів оформлення собору входить трьохярусний іконостас, виготовлений із мармуру біло-сірого кольору. Цей іконостас має символічне значення, як і сакральна будівля, і нагадує силует візантійського храму з трьома куполами, увінчаними хрестами, символізуючи Святу Трійцю. Іконостас має приглушену декоративність, і єдиними декоративними елементами є різьблені обрамлення навколо царських і дияконських врат, а також обрамлення піварок третього ярусу.

Ікони для іконостасу написані митцем Володимиром Свідерським у 2003 році. Іконостас складається з ікон Богородиці та Ісуса Христа, а також святих Миколая та святого Івана Хрестителя. Дерев'яні царські врата оздоблені зображенням сцени Благовіщення та чотирьох євангелістів у круглих медальйонах. Діаконські врата мають зображення святого Романа Сладкопівця та святого Стефана. На другому ряді іконостасу розташовані дванадцять апостолів у шістьох спарених піварках, а третій ярус містить тріє півовальних медальйони з іконами «Різдво Христове», «Воскресіння» і «Деїсус» (Ісус Христос на престолі разом з Богородицею та святим Іваном Хрестителем).

Колорит іконостасу відзначається використанням золотаво-охристих, сріблясто-блакитних і червоних кольорів, які гармонійно поєднуються з

⁷⁷ Васильєва А. Коротка історія іконографії. Сербія XIII–XIV ст. URL: http://ref.co.ua/33053Kratkaya_istoriya_ikonografii_Serbiya_XIII_XIV_vv.html (дата звернення 11.09.2023).

настінними розписами і створюють єдиний ансамбль в оформленні сакрального простору собору⁷⁸.

Крім того, собор має вітражі, виготовлені майстром Петром Кукурудзою з Тернополя. Ці вітражі містять зображення святих, таких як Митрополит Андрей Шептицький, Йосиф Сліпий, свята Ольга, святий Володимир, Іоан Золотоустий, Василій Великий та інших. Колірна гамма вітражів підкреслює їх динамічність і гармонійно поєднується з іншими декоративними елементами собору⁷⁹.

У 2021 році в бічних престолах собору були розміщені ікони, включаючи копії чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої та ікону Розп'ятого Спасителя із Зарваниці.

Іконостас церкви Пресвятої Трійці в Марійському духовному центрі Зарваниці є результатом спільних зусиль багатьох митців та майстрів⁸⁰. Ярослав Крук, митець із міста Бережани, відомий своїми іконами для цього іконостасу. Зовнішній вигляд іконостасу, а також його структура детально описані в вашому запиті⁸¹.

Перший ряд іконостасу складають повнофігурні ікони, такі як ікона Богородиці, Ісуса Христа, святого Йосафата Кунцевича та святого Миколая. На царських вратах зображена сцена Благовіщення та євангелісти. Другий ряд містить ікони з дванадцятьма апостолами.

Крім іконостасу, в церкві також розміщена каплиця для 30 вірних, а в нижній церкві Пресвятої Трійці є іконостасна перегородка та ікона святого Стефана, архангела Михаїла, Богородиці та Ісуса Христа.

⁷⁸ Куневич Б. Тернопільсько-Зборівська архієпархія УГКЦ. Парафії, монастирі, храми. Шематизм. ТОВ "Новий колір" New Color LLC. 520 с.

⁷⁹ Див. Додаток Е. 4. Рис. 4.

⁸⁰ Див. Додаток Е. 2. Рис. 2.

⁸¹ Васильєва А. Коротка історія іконографії. Сербія XIII–XIV ст. URL: http://ref.co.ua/33053Kratkaya_istoriya_ikonografii_Serbiya_XIII_XIV_vv.html (дата звернення 11.09.2023).

У Марійському духовному центрі також є надбрамна церква Благовіщення, розрахована на 50 осіб, споруджена у 2000 році. Ця церква вирізняється використанням мозаїчних панно для оформлення сакрального простору.

Сакральний комплекс Зарваниці має багатий історичний і художній спадок, і всі ці церкви та іконостаси є важливими об'єктами релігійного і культурного спадку України.

Описані мозаїки та мистецькі деталі в церквах Марійського духовного центру Зарваниці надають сакральному простору особливу красу і духовну глибину. Мозаїчні зображення на стінах церкви передають ключові події з життя Пречистої Діви Марії та Ісуса Христа, створюючи відчуття цілісності та святковості.

Важливо відзначити, що мистецтво мозаїк має свою унікальну техніку та стиль, що передає особливу атмосферу іконографічних сцен і приносить їх до життя. Колоритна цілісність, статичність і використання золотистого фону сприяють створенню динамічних та духовних образів. Зокрема, мозаїка Різдва Христового, з її новаторським стилістичним підходом та контрастом, створює враження дивовижної сонячності і божественності⁸².

Також важливо відзначити використання фарфору у копії ікони Зарваницької Божої Матері. Ця нетрадиційна техніка та матеріал надають іконі особливого характеру та краси.

Всі ці мистецькі елементи сприяють створенню особливої атмосфери священного місця, яке надихає віруючих та відвідувачів центру на духовне вдосконалення та молитву. Авторам та митцям варто віддячити за їхню роботу у створенні таких видатних мистецьких шедеврів.

⁸² Дацюк Н. Сучасні тенденції оздоблення храмового середовища з використанням нетрадиційних технік у сакральному мистецтві XXI ст. KELM Scientific issue of Knowledge, Education, Law, Management. 2020. Випуск №8 (36) том. 1. С. 45–50.

Іконостас церкви Пресвятої Євхаристії, створений за проєктом художника Петра Шевціва та з участю художника Ярослава Новака, а також різьбу виконали Олександр Вівчар, Віктор Лупійчук і Володимир Лупійчук, є важливою художньою частиною церковного інтер'єру. Цей іконостас, як і інші мистецькі елементи в комплексі, внесе значний внесок у створення особливої духовної атмосфери для вірян та відвідувачів.

Новий Вифлеємський храм Пресвятої Родини з восьмистовною куполою та печерами, які нагадують печери Вифлеєму, є цікавою архітектурною спорудою. Його розташування та архітектурні особливості створюють унікальний образ місця для віруючих.

Мистецтво та архітектура в цих церквах допомагають створити особливу духовну атмосферу та забезпечують вірян і відвідувачів місця можливістю долучитися до релігійних обрядів та молитви в красивому та символічному середовищі⁸³.

Аналіз оздоблення сакрального простору в Марійському духовному центрі у Зарваниці висвітлює важливі аспекти сучасного мистецтва та архітектури в релігійних спорудах. Зазначена графічність та декоративність фігуративних зображень спільно з приглушеним колоритом, що використовує пастельні тони, створюють особливий художній стиль, який відрізняє сучасні храми. Цей стиль об'єднує традиції іконопису з сучасними естетичними підходами⁸⁴.

Сакральне мистецтво ХХІ століття важливо, оскільки воно допомагає створити особливу духовну атмосферу та дозволяє вірянам та відвідувачам храмів долучитися до релігійних обрядів та молитви в красивому та символічному середовищі. Ваш висновок, що матеріали статті не є вичерпними

⁸³ Див. Додаток Е. 1. Рис. 1, Е. 3. Рис. 3.

⁸⁴ Квич П.-Д. Паломницька Святина Матері Божої в Зарваниці (Україна). Богословський погляд, 2009. С. 342-348.

і потребують подальших наукових досліджень, також є важливим, оскільки ця сфера мистецтва постійно розвивається та адаптується до нових тенденцій і потреб сучасного суспільства.

Отже, у підрозділі 3.2 магістерської роботи аналізується Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності». В результаті дослідження можна зробити наступні висновки:

1. **Сучасний Духовний центр «Зарваниця»** відображає складну взаємодію мистецтва, архітектури та релігійних практик. Він створює унікальне сакральне середовище, яке пропонує вірянам та відвідувачам можливість духовного розвитку і контемпляції.
2. **Духовна експозиція** в Духовному центрі «Зарваниця» відображає розмаїття сакральних тем та сюжетів. Вона допомагає відвідувачам краще розуміти релігійні аспекти та історію християнства, представляючи їх у вигляді мистецьких творів.
3. **Сакральна виставкова діяльність** в цьому контексті служить місцем взаємодії мистецтва, віри та культурного спадку. Ця діяльність допомагає зберігати та передавати духовні цінності, залучати вірян та відвідувачів до релігійних подій і обрядів.
4. **Сучасне сакральне мистецтво** в Духовному центрі «Зарваниця» відзначається використанням сучасних художніх підходів, таких як графічність, декоративність та пастельні тони. Це допомагає створити особливий художній стиль, що поєднує традиції іконопису з сучасними естетичними підходами.
5. **Подальші дослідження** в галузі сакрального мистецтва та виставкової діяльності в Духовному центрі «Зарваниця» можуть включати більший аналіз творчих рішень художників, їхніх впливів та співвідношення з релігійними концепціями. Також можна досліджувати сприйняття та реакцію відвідувачів на сакральне мистецтво та експозиції.

У цілому, Духовний центр «Зарваниця» виступає важливим прикладом, який показує, як сучасне мистецтво може співіснувати та взаємодіяти з релігійними цінностями та практиками для створення унікального духовного середовища.

3.3. Підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини

У підрозділі 3.3 нашої магістерської роботи «Підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини» ми зануримося у світ сакрального мистецтва, спрямованого на вираження найглибших духовних переживань та емоцій. Цей розділ присвячений важливому аспекту розвитку мистецтва, який відображає віру, релігійність та духовність людини через образи та символіку. Ми вивчимо історію та еволюцію сакрального мистецтва, його вплив на суспільство і культуру, а також розглянемо актуальні питання та спрямування в його розвитку. Спробуємо розкрити, як сакральне мистецтво може бути мостом між минулим і майбутнім, а також яким чином популяризація та виставкова діяльність можуть сприяти підвищенню усвідомлення цього виду мистецтва серед сучасної аудиторії. Відкриваючи двері до світу сакрального мистецтва, ми намагатимемося проаналізувати його роль та місце у сучасному суспільстві, а також визначити можливості його подальшого розвитку як важливого аспекту культурної спадщини та духовного розвитку людства.

Питання про виникнення, еволюцію та вплив сакрального мистецтва на духовний світ людини існує ще з часів давнини, спочатку виявляючи себе в наскальних зображеннях полювань, які несли в собі сакральне сприйняття світу. У сучасному світі, на початку XXI століття, це питання не лише

залишається актуальним, але набуває ще більшої вагомості. У сучасному технологічному цивілізаційному контексті, людина поступово перетворюється на суб'єкта впливу високих технологій, що призводить до деградації людської сутності. Виникає парадокс: незважаючи на зростання інформованості населення, прискорення розумових процесів та темпу життя (вплив великої швидкості технологічного розвитку), спостерігається втрата духовності та глибокого душевного розвитку. Цей процес особливо актуальний серед молоді, яка зростає в цифровому світі, а їхні душі та дух впливаються впливом високих технологій з самого народження.

Необхідно враховувати, що молодь має ключову роль у майбутньому нашого суспільства та людства в цілому. В умовах, коли вплив високих технологій і технологічного способу життя поширюється, роль мистецтва, зокрема сакрального, надзвичайно важлива. Сакральне мистецтво здатне розбуджувати душевність і духовність, впливати на свідомість та психіку людини, надавати їй духовний заряд.

Важливо зазначити, що незважаючи на різницю між релігіями і різними видами сакрального мистецтва, вони спільно мають одну основну мету: одухотворення людини, її зближення з Богом, повернення до духовних цінностей і розкриття духовної сутності. Це відкриття духовних очей і бачення Творця в Його творіннях⁸⁵.

Протягом багатьох століть проблема сутності сакрального мистецтва та його ролі в духовному самовдосконаленні людини привертала увагу дослідників і вчених. Тут слід звернути увагу на кілька видатних досліджень, які відображають сутність проблеми популяризації церковного мистецтва⁸⁶.

⁸⁵ Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*. 1999. № 3–4. С. 35–42.

⁸⁶ Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон*. 2016. № 13. С. 141–159.; Козінчук В. Р. Музей мистецтв Прикарпаття в реаліях нашого часу: виклики сьогодення. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культового надбання* : матеріали Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія»

У сфері мистецтва художники часто стають перед складним вибором, який визначає, як вони будуть відображати реальність. Цей вибір полягає між двома підходами: першим - це зображення невидимого, духовного, та Нескінченного в зовнішніх, простих формах, уникаючи індивідуального сприйняття та втрачаючи себе в цій безмежності. Цей підхід характеризує сакральне мистецтво. Другий підхід полягає в тому, щоб відобразити своє особисте бачення світу в усіх його нюансах, і в такий спосіб втрачається спільність із Нескінченим, що є характерним для світського мистецтва.

Проте слід зазначити, що глибина духовного сприйняття реальності в мистецтві не вимірюється досконалістю відтворених фізичних форм. Вона визначається рівнем одухотворення реальності, здатністю бачити Божественну присутність в Творінні, розумінням Єдиного в різноманітності, і виявленням Нескінченного та Вічного в обмеженому і тимчасовому. Наприклад, ікона, як форма сакрального мистецтва, не має на меті просто копіювати фізичний світ, але створює зв'язок людини з духовним та Божественним світом⁸⁷.

Слова Т. Буркгардта, що «лише інтелектуальний спад та ослаблення сприймального бачення можуть пояснити, чому середньовічне мистецтво» сконцентроване на сакральних аспектах, підкреслюють важливість духовного

XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 195–202.; Козінчук В. Р. Українська ікона на тлі ренесансно-маньєристичної та бароково-рокайлевої доби. *Карпати: людина, етнос, цивілізація* : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Гошівська обитель у духовному і культурно-історичному житті України: феномен українського греко-католицького чернецтва» до 400-річчя Чину святого Василя Великого. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 264–269.; Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.

⁸⁷ Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*. 1999. № 3–4. С. 35–42.

сприйняття мистецтва як засобу піднесення індивіда до Нескінченного та Вічного⁸⁸.

Ера Нового часу принесла із собою культ раціональності, який різко відрізняється від ірраціонального та інтуїтивного світосприйняття, що були характерними для Середньовіччя. Цей раціоналізм спричинив раціоналізацію мистецтва, призводячи до змін у способах відображення реальності.

Науково-технічна революція та вступ людства в епоху техногенної цивілізації перетворили людину на придатак високотехнологічних пристроїв, а це веде до позбавлення людини спільності із Небом та Землею. Раціоналізм також відобразився у мистецтві, вводячи математичну перспективу у живопис, що призвело до втрати його таємниці та глибини. Живопис став уявною реалістичною репрезентацією світу, а сам світ став закритою системою, у яку важко проникнути Божественному.

У сакральному мистецтві середньовіччя, особливо в християнстві, відображення реальності завжди було символічним. Кожна деталь та кольори на полотні мали свій символічний зміст. Важливим елементом була символіка Світла, яке втілювало Божественне Світло та спрямовувалося через картину. Однак з розвитком Ренесансу та математичної перспективи ця символіка почала втрачати свою актуальність, і мистецтво втратило глибину та сакральність⁸⁹.

Сакральне мистецтво відображає духовне бачення, характерне для певної релігії. У християнстві, наприклад, центром є храм, який символізує Усесвіт. Середньовічні храми, такі як базиліки та хрестовокупольні храми, відзначалися складністю архітектурних рішень та внутрішньою розкішшю. Вони вбачалися як особні місця, де Божественне присутнє, де здійснюється зв'язок між Богом і

⁸⁸ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. / Пер. Н. Локман. Москва: Новый Акрополь. 412 с.

⁸⁹ Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1986. С. 133-145.

людиною. Розкішне внутрішнє оформлення храмів символізує духовний багатства та відмінність від матеріального світу.

Сакральне мистецтво виводить людину із фізичного світу і занурює в духовний. Воно визначає вищу цінність вічного та духовного світу над тимчасовим та матеріальним. В іконографії християнства, наприклад, передається Божественне Світло, яке іррадіює з душі людини. Таке мистецтво надає людині благословення бути подібною до Бога та створювати духовне.

Опис хрестовокупольного храму та його символіки вірно відображає глибокий сенс та значення таких будівель у християнстві. Хрестовокупольні храми, дійсно, мають багато символічних аспектів, і їхня архітектура служить засобом вираження вірувань та духовної спрямованості християн. Отже, кожен архітектурний елемент та деталь в такому храмі несе певний духовний зміст та символіку, а їхня спрямованість до вівтаря відображає дорогу вірян до єднання з Богом.

Крім того, цей опис підкреслює важливу роль архітектури у вираженні релігійних концепцій і вірувань, а також роль храму як місця духовного спілкування та поклоніння для вірян. Дійсно, архітектура храму може бути могутнім інструментом для сприйняття та поглиблення віри, а також для творення особливого духовного атмосфери. Порівняння храму з тілом Христа та з космосом вказує на його роль у єднанні небесного і земного, духовного і матеріального світу.

Також, акцент на символіці світла і скла відображає важливий аспект християнської віри, де світло є символом Божественної благодаті та спасіння. Колір і прозорість скла відображають трансформацію душі людини під впливом Божої благодаті⁹⁰.

⁹⁰ Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1986. С. 143-145.

Слід також наголосити на важливості духовного розвитку та внутрішнього подорожжя віруючих через простір храму, що веде від земного до небесного. У цьому контексті храм виступає як символічна драбина, яка допомагає людям досягти духовної єдності з Богом.

Іконостас – це священний об’єкт, який відзначається своєю особливістю. Якби всі присутні в церкві були настільки одухотворені та мали духовні очі, щоб бачити святих, то іконостас став би зайвим. Однак, за словами Павла Флоренського, іконостас не відділяє вірян від святих образів, а навпаки, служить нагадуванням про таємниці вітара та відкриває шлях до духовного світу для тих, хто може бути не настільки досконалими у душі.

Слово «ікона» походить від грецького «εἰκὼν», що означає «образ» чи «зображення». Ікона втілює духовний світ у фізичному, замінюючи об’ємність реальних предметів плоскістю. Ікони не потребують особливого освітлення, і їх золотий фон відображає небесне Світло перетвореного світу. Ікона випромінює Божественне Світло, яке освітлює душу вірян та переносить їх у духовний світ. Така мистецька техніка вимагає глибокої духовної підготовки художника, адже вона відтворює його духовне бачення через символи.

Ікона – це не просто зображення, а духовна мистецька форма, яка зводить межі між світами та допомагає спільноті віруючих відчувати натхнення і відкрити духовні глибини.

Ікона – це, як вікно, через яке ми можемо спостерігати за святими або образами Господа. Але, якщо ми не відчуваємо цю духовну зустріч через ікону, то це може бути знаком або того, що ми не вдосконалили своє духовне бачення, або тим, що сама ікона може бути створена не зі справжнім віруючим підходом, а просто як ремісницька робота.

Ікона допомагає розбудити глибокі духовні відчуття, які можуть спати в нашій підсвідомості. Вона дозволяє пережити духовний досвід зустрічі зі святими, духовним світом, Святим Духом і Христом. Це стає можливим

завдяки духовному баченню іконописця, який втілює своє власне бачення духовного світу у своїх творіннях. При цьому спостерігач, глибоко вдумуючись у ікону, може перетворити свідомість та психіку, одухотворити себе.

Зараз, у сучасній епосі, майстри іконопису рідко володіють таким духовним баченням, і нерідко вони шукають моделі в інших джерелах для створення своїх ікон, що може позбавити їх сакральності.

Загалом, сакральне мистецтво християнства може деградувати в сучасному світі, оскільки люди втрачають свій духовний зв'язок з Богом і часто захоплюються матеріалізмом та егоїзмом. Важливо зберегти цей зв'язок та віру в надприродне, оскільки це відображено в сакральному мистецтві⁹¹.

Отже, сакральне мистецтво відзначається тим, що воно відтворює духовне бачення, яке є характерним для конкретної релігії. Його основою є символіка, причому символи в мистецтві не є простими умовними знаками, а самі зображені об'єкти або аспекти віри.

Наприклад, в християнстві план храму може символізувати хрест, який є образом розп'ятого Христа. Кольорові вітражі у готичних соборах можуть відображати процес перетворення людини під впливом Божественної благодаті. Золотий фон на іконах може символізувати Божественне Світло, яке проходить через ікону і освітлює тих, хто звертається до неї.

Сакральне мистецтво виступає як посередник між фізичним і духовним світом, допомагаючи людині встановити зв'язок з духовністю. Однак, хоча двері сакрального мистецтва відчинені для кожної людини, не завжди її духовні очі і вуха готові прийняти цей досвід. Людина сама вирішує, як вона сприйме сакральне мистецтво: чи як чисто естетичне задоволення, чи як шлях до Бога і духовної глибини.

⁹¹ Чабан А., Петрушак П. Колористичні особливості волинського малярства XVI–XVII століття на прикладі вибраних ікон з околиць Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XI Міжнар. наук. Конф. С. 68–70.

Висновок.

У третьому розділі нашої магістерської роботи ми розглянули ключові аспекти сучасного розуміння сакрального мистецтва в контексті богослов'я і мистецтвознавства. Основні висновки цього розділу можна сформулювати наступним чином:

3.1. Межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві. У нашому дослідженні ми виявили, що поняття «сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві є динамічним і має багато різних інтерпретацій. Важливими концепціями є ідея святості, вираження духовності через мистецтво, а також зв'язок між мистецтвом і релігійними практиками. Межі цього поняття не завжди чітко визначені і можуть варіюватися в залежності від контексту і культурних впливів.

3.2. Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності». На прикладі духовного центру «Зарваниця» ми вивчили роль «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності» у сприянні усвідомленню сакрального мистецтва. Цей центр створює унікальну можливість для відвідувачів не лише сприймати мистецтво, але й глибоко занурюватися в духовний світ через мистецьку експозицію.

3.3. Підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини. Наша робота показала, що сакральне мистецтво може відігравати важливу роль у підвищенні усвідомлення та вираженні найглибших духовних переживань людини. Через взаємодію з таким мистецтвом, люди можуть відкривати нові аспекти свого духовного життя і знаходити способи виразити свої віровчення та релігійні переконання через мистецьку творчість та витворення.

У цілому, третій розділ нашої магістерської роботи підкреслив важливість сакрального мистецтва в сучасному світі та його потенціал для

зближення релігійного і мистецького досвіду. Дослідження сакрального мистецтва допомагає розуміти глибокі духовні аспекти сучасного суспільства і сприяє розвитку та збагаченню нашої культурної спадщини.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі «Популяризація церковного мистецтва в Україні шляхом експозиційної та виставкової діяльності» було проведено аналіз та дослідження важливого аспекту культурного життя України, а саме, спроби популяризації церковного мистецтва через організацію виставок та експозицій. На підставі проведеного дослідження та аналізу були зроблені наступні обґрунтовані висновки:

- 1. Важливість популяризації церковного мистецтва:** Результати дослідження підтвердили важливість популяризації церковного мистецтва в Україні. Церковне мистецтво втілює в собі багато культурних та духовних цінностей, і його вивчення та розуміння є важливим для збереження національної ідентичності та релігійної спадщини.
- 2. Роль експозиційної та виставкової діяльності:** Експозиційна та виставкова діяльність виявилися дієвими інструментами для популяризації церковного мистецтва. Вони створюють можливість представити церковне мистецтво широкій аудиторії, надаючи йому доступність та зрозумілість для різних груп населення.
- 3. Співпраця зі засобами масової інформації та іншими інституціями:** Згідно з дослідженням, співпраця зі засобами масової інформації та іншими культурними інституціями є важливим аспектом успішної популяризації церковного мистецтва. Це дозволяє привернути більше уваги громадськості та максимально використовувати ресурси для організації виставок та експозицій.

4. **Збереження і відновлення церковних об'єктів:** Один із важливих висновків полягає в необхідності збереження та відновлення церковних об'єктів, які містять церковне мистецтво. Багато художніх цінностей знаходиться в церковних спорудах, і їх збереження є передумовою для подальшої популяризації.
5. **Духовна складова та освіта:** Дослідження показали, що для ефективної популяризації церковного мистецтва важливо враховувати його духовну складову та віддавати належну увагу освітнім ініціативам. Розуміння значення та суті церковного мистецтва сприяє його кращому сприйняттю та вищій оцінці серед громадян.

В цілому, робота підкреслила, що популяризація церковного мистецтва в Україні через експозиційну та виставкову діяльність є актуальним завданням, що вимагає комплексного підходу та співпраці різних суб'єктів культурного та релігійного життя. Це дозволить зберегти та передати майбутнім поколінням багатство церковного мистецтва, а також сприяти його розвитку та відкриттю нових шляхів вираження духовності та культурної спадщини України.

У магістерській роботі було проведено комплексне дослідження питань популяризації та експозиційної діяльності в контексті сакрального і світського мистецтва в Україні. В розділі 1 було розглянуто питання популяризації музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність, зосередивши увагу на прикладі Бережанського краєзнавчого музею, Шевченківських виставок у зібранні Сумського художнього музею, і популяризації співставлення західноєвропейських гравюр з українськими іконами на прикладі рогатинського Святодухівського іконостаса 1650 року.

У розділі 2, ми досліджували питання популяризації українського сакрального мистецтва, зокрема, його еволюцію та вплив культурних факторів на прикладі Музею волинської ікони, популяризації реставрованих окладних ікон з фонду дорогоцінних металів Дніпропетровського національного

історичного музею ім. Д. І. Яворницького та аналізу біологічного ушкодження об'єктів церковного та нецерковного мистецтва на паперовій основі на прикладі досліджень в Одеській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України.

Розділ 3 був присвячений сучасному українському сакральному мистецтву, де були розглянуті межі і основні концепти поняття «Сакральне мистецтво» в сучасному богослов'ї і мистецтвознавстві. Ми також досліджували Духовний центр «Зарваниця» як приклад «духовної експозиції» та «сакральної виставкової діяльності», а також обговорювали підвищення усвідомлення сакрального мистецтва як виразу найглибших духовних переживань людини.

За результатами дослідження можна зробити наступні висновки:

1. Популяризація та експозиційна діяльність відіграють важливу роль в збереженні та популяризації сакрального та світського мистецтва в Україні, сприяючи доступності цих цінностей для громадськості.
2. Українське сакральне мистецтво має багатий історичний шлях та великий потенціал для подальшого вивчення та популяризації.
3. Реставрація та збереження об'єктів мистецтва є важливим завданням для підтримки сакральної спадщини України.
4. Сучасне сакральне мистецтво в Україні відображає різноманітні аспекти духовності та сучасних ідей, що сприяє розширенню уявлень про сакральне мистецтво як виразу найглибших духовних переживань.

Загалом, дослідження в роботі спрямоване на висвітлення важливості популяризації та експозиційної діяльності у сфері мистецтва та культури України та надає підстави для подальших досліджень та розвитку сакрального мистецтва в контексті сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арєф'єва Г. До питання визначення дати заснування музею. / *Художній музей: Минуле та сучасність : матер. наук. конф., присвяченої 80-річчю Сумського художнього музею ім. Н. Онацького*. (Суми, 15–17 жовтня, 2001). Суми. С. 142-148.
2. Арустамян Ж. Г. Київський майстер срібних справ Федір Михайловський // *Музейні читання: Матеріали наук. конф., грудень 2000 р.* Київ: Фенікс, 2001. С. 89–105.
3. Арустамян Ж. Г. Спадщина Івана Винниківського – видатного київського ювеліра ХІХ ст. *Музейні читання*. Київ, 1996. С. 16-18.
4. Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-110. – 116 арк.
5. Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-176. – 18 арк.
6. Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-222. – 26 арк.
7. Архів Сумського обласного художнього музею – Оп. 1. – Спр. В-255. – 41 арк.
8. Архів Сумського обласного художнього музею. – Сп.1.– Оп. 2. – Арк. 328. (Акт надходження № 18 від 31 березня 1948 р.).
9. Бойко Н Популяризація музейних колекцій через експозиційну та виставкову діяльність (на прикладі Бережанського краєзнавчого музею). / *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції*, (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015 р.). Івано-Франківськ. С. 139-141.

- 10.Братушко Ю., Лагутіна Л., Луць В., Цитович В. Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження живопису волинських ікон // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : доп. та матер. IV наук. конф... С. 98–108.
- 11.Братушко Ю., Люльєва С. Наноплактонова ідентифікація крейдяних левкасів волинської ікони // Сакральне мистецтво Волині : матер. IX Міжнар. наук. конф... С. 53–57.
- 12.Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження в атрибуції та експертизі творів іконопису / Н. Бредіс // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XV Міжнар. наук. конф... С. 105–108.
- 13.Бредіс Н. Рентгенографічні дослідження творів іконопису з фондів Волинського краєзнавчого музею. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XI Міжнар. наук. Конф. С. 103–108.
- 14.Васильєва А. Коротка історія іконографії. Сербія XIII–XIV ст. URL: http://ref.co.ua/33053Kratkaya_istoriya_ikonografii_Serbiya_XIII_XIV_vv.html (дата звернення 11.09.2023).
- 15.Вольська С. Художня кераміка Західного Поділля. Мистецтвознавство України. ІПСМ НАМ України. Львів: Афіша. 2011. Спецвипуск. С. 154–164.
- 16.Голіков В., Жарікова З., Обухович Л. Комплексне експериментальне дослідження волинської ікони «Спас» початку XVII століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI Міжнар. наук. конф... С. 84–92.
- 17.Державний архів Сумської області — ФР-33.— Оп. 1. — Спр. 27. — Арк. 9.
- 18.Дацюк І. Ікони XVII — XVIII ст. у церквах Локачинського району. Проблеми збереження. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матер. III Всеукр. наук. конф. Луцьк, 1996. С. 22–31.

19. Дацюк Н. Сакральна архітектура у творчості Михайла Нетриб'яка. Вісник національного університету "Львівська політехніка". № 878 серія: Архітектура, 2017. С. 3–9.
20. Дацюк Н. Сучасні тенденції оздоблення храмового середовища з використанням нетрадиційних технік у сакральному мистецтві ХХІ ст. KELM Scientific issue of Knowledge, Education, Law, Management. 2020. Випуск №8 (36) том. 1. С. 45–50.
21. Донченко-Хмара В. Деякі відомості про мотиви орнаменту вишивки Лівобережжя. *Лівобережжя та його культура ХVIII – ХХ ст.*: тези доповідей та повідомлень наук. конф., присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтва Ф. Ернста. Суми, 1999. 91 с.
22. Єрмоменко Т. Реставрація збірки портретів з колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: матеріали науково-практичної конференції, 8–9 вересня 2015 р., Івано-Франківськ. Івано-Франківськ : СІМІК, 2015. С. 62–65.
23. Єфіменко Л. Про рентгенографічне дослідження ікони «Моління про чашу» з фондів Музею волинської ікони // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХХІ Міжнар. наук. Конф. С. 174–175.
24. Зінчук О. Дослідження та реставрація скульптури «Непорочне зачаття» ХVIII ст. з церкви із с. Окорськ Локачинського району Волинської області із збірки Музею волинської ікони. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХІ Міжнар. наук. Конф. С. 201–207.
25. Зяттик Б. Поліхромія святилища храму Святих апостолів Петра і Павла с. Липники 2006-2013 рр.: пошуки мистецького стилю та іконографії. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 28. С. 176–188.
26. Кара-Василева Т. Українська вишивка : альбом. Київ, 1993. 264 с.

27. Кара-Василева Т. Українське барокко і літургійне шитво. *Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 1988. Т. СС XXVI. С. 94.
28. Квич П.-Д. Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці (Україна). *Богословський погляд*, 2009. С. 342-348.
29. Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. *Ант.* 2002. № 7–9. С. 59–64.
30. Ковальчук Є. До питання обліку і збереження пам'яток іконопису в церквах Волині. Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матер. II Міжнар. наук. конф. 1 груд. 1995 р. Луцьк, 1995. С. 21–28.
31. Ковальчук Є. До проєкту програми охорони і збереження пам'яток історії і культури в діючих культових спорудах // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації : тези та матер. III Всеукр. наук. конф. Луцьк, 1996. С. 56–64.
32. Ковальчук Є. Експедиції Волинського краєзнавчого музею 2002 року по дослідженню пам'яток сакрального мистецтва Волині // Матер. IX Міжнар. наук. конф. 31 жовт. – 1 листоп. 2002 р. Луцьк, 2002. С. 97–99.
33. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у Волинському краєзнавчому музеї (1929-2012 роки). Луцьк : Волинські старожитності, 2013. 294 с.
34. Козінчук В. Р. Емоційно-експресивні та стильові особливості канонічного культового живопису Руси-України XIII–XIV ст. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 42. С. 29–35.
35. Козінчук В. Р. Західноєвропейські естетичні мотиви в іконах з колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Християнство – духовна основа українського народу (до 1030-річчя хрещення України-Руси)*. Матеріали науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 8 жовтня 2018).

- Івано-Франківськ. С. 103–112.
36. Козінчук В. Р. Зворушлива природа галицьких ікон. *Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. (Івано-Франківськ, 2017). Івано-Франківськ. С. 158–165.
 37. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32 С. 148–153.
 38. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30 С. 108–115.
 39. Козінчук В. Р. Іконографічний канон як богословський імператив. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 28. Том 5. С. 116–120.
 - Козінчук В. Р. Невизнаний геній Антон Залуський. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 5. С. 304–313.
 40. Козінчук В. Р. Іконографічні особливості української ікони «Серця Христового»: на межі іконописного візантійського канону та західноєвропейської естетики. *Advances of science :Proceedings of articles the international scientific conference*. (Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 вересня 2018). Karlovy Vary–Kyiv. С. 30–34.
 41. Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон*. 2016. № 13. С. 141–159.
 42. Козінчук В. Р. Музей мистецтв Прикарпаття в реаліях нашого часу:

- виклики сьогодення. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культового надбання* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015). Івано-Франківськ. С. 165–169.
43. Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 35–40.
44. Козінчук В. Р. Особливості формування, історія розвитку іконографічної традиції Прикарпаття та її вплив на релігійне і культурне життя Станиславівської / Івано-Франківської єпархії – Івано-Франківської митрополії УГКЦ у 1885–2015 рр. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 7. С. 27–44.
45. Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 21–26.
46. Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33. С. 14–19.
47. Козінчук В. Р. Славетна доба українського козацтва в колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Галич і галицька земля*. Матеріали науково-практичної конференції (Галич, 25 жовтня 2018). Галич. С. 23–32.
48. Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 195–202.
49. Козінчук В. Р. Українська ікона на тлі ренесансно-маньєристичної та

- бароково-рокайлевої доби. *Карпати: людина, етнос, цивілізація* : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Гошівська обитель у духовному і культурно-історичному житті України: феномен українського греко-католицького чернецтва» до 400-річчя Чину святого Василя Великого. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 264–269.
50. Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.
51. Козінчук В., Біланич М. Дослідження зображення природи на іконах і образах з колекції Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Тиводара Легоцького та Музею мистецтв Прикарпаття. *Добрий Пастир*. Науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 10–11. С. 152–170.
52. Кривавич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції. *Академ-дизайн: Вісник української академії дизайну* (Львів). 2003. № 1. С. 126–144.
53. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2005. 194 с.
54. Куневич Б. Тернопільсько-Зборівська архієпархія УГКЦ. Парафії, монастирі, храми. Шематизм. ТОВ “Новий колір” New Color LLC. 520 с.
55. Лабай М., Баліцка М. Ікона «Святий Миколай» зі збірки Музею волинської ікони: атрибуція, спроби датування та реставрація. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XI Міжнар. наук. Конф. С. 175–185.

- 56.Луць В. Ікона Богородиці з Зимненського монастиря. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доповіді та матеріали IV наук. конф. м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р. Луцьк, 1997. С. 49-56.
- 57.Мельник І. Ікона «Богородиця з дитям» з с. Грудки Камінь-Каширського району. Результати попереднього техніко-технологічного дослідження. С. 135–137.
- 58.Мельничук Ю. Божественна зоря в українській вишивці. *Гончарівські читання (четверте). Колективне та індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва. Музей Івана Гончара в 1996 році* : програма, тези і резюме доповідей. Київ, 1991. С. 153.
- 59.Мурашко М. Спогади старого вчителя. Київ : Мистецтво, 1964. 166 с.
- 60.Новицька М. Вишивка і гаптування. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1968. Т. III. С 373-378.
- 61.Новійчук В. Автобіографічні спогади Григорія Світлицького // *Студії мистецтвознавчі*, 2009. № 1 (25). С.118–134.
- 62.Овсійчук В, Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 397с.
- 63.Овсійчук В. А. Архітектурні пам'ятки Львова. Львів : Каменярь, 1969. 168 с.
- 64.Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро, 2001. 444 с.
- 65.Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Київ :Наукова думка, 1991. 400 с.
- 66.Овсійчук В. А. Олекса Новаківський. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. 332 с.
- 67.Овсійчук В. А. Творчий світ Миколи Бідняка. Микола Бідняк. Живопис, графіка. Київ, 2008. 189 с.

- 68.Овсійчук В. А. Українське малярство Х–ХVIII століть: проблеми кольору. Львів :Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
- 69.Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ :Мистецтво, 1985. 168 с.
- 70.Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. 272 с.
- 71.Онацький Н. Сім років існування Сумського музею. *Сумська округова інспектура народосвіти. Сумський художньо-історичний музей*. Суми, 1927. 15 с.
- 72.Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 470 с.
- 73.Попова Л. Лев Михайлович Жемчужников. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 68 с.
- 74.Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1986. 223 с.
- 75.Рудич О. Церковні розписи випускників Львівської національної академії мистецтв. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2015. Вип. 27. С. 191–201.
- 76.Святе Письмо Старого та Нового Завіту / перекл. тексту о. І. Хоменко. Львів: Свічадо. 2007. 1480 с.
- 77.Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*. 1999. № 3–4. С. 35-42.
- 78.Тарас Шевченко та його мистецьке оточення (Твори із зібрання Сумського та Лебединського художніх музеїв) : альбом-каталог / автор концепції та уклад. В. Ткаченко. Суми : Університетська книга, 2014. 102 с.

- 79.Ткаченко В. «Шевченкіана» Івана Марчука. *Червоний промінь*. 1997. № 11 (14 берез.).
- 80.У славі живій Кобзаря. Шевченкіана в колекції Сумського художнього музею / авт. вступ. ст. та упоряд. З. Позняк. – 1 арк., склад. у 8 с.
- 81.Фаримець А. М. Історія створення “Церковного відділу” Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. // Регіональне і загальне в історії. Тези Міжнар. наук. конф., присвяч. 140-річчю від дня народження Д. І. Яворницького та 90-літтю ХІІІ Археологічного з’їзду. – Дніпропетровськ: Пороги, 1995. С. 45-55.
- 82.Ферчук А., Ярова Г. Шати ікони Богородиці з творчої спадщини Івана Винниківського. *Пам’ятки України: історія та культура*. 2006. Спецвипуск. С. 54–57.
- 83.Чабан А., Петрушак П. Колористичні особливості волинського малярства ХVІ–ХVІІ століття на прикладі вибраних ікон з околиць Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХІ Міжнар. наук. Конф. С. 68–70.
- 84.Чабан А., Петрушак П. Самобутність малярської культури художників Волині в іконах ХVІ–ХVІІ століть // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХІІІ Міжнар. наук. Конф. С. 62–66.
- 85.Шевченко Н. До проблем комплексного дослідження поліхромного розпису храмової дерев’яної скульптури: художньо-декоративні характеристики поліхромного розпису та їх зв’язок з техніко-технологічними прийомами розпису. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХІ Міжнар. наук. Конф. С. 197–201.
- 86.Шевченко Н., Асаулова О. До проблем дослідження пам’яток волинського іконопису: хіміко-технологічний аспект // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. ХІХ Міжнар. наук. Конф. С. 143–150.

- 87.Шевченко Н., Асаулова О. Дослідження матеріалів волинського іконопису методами світової мікроскопії / Н. Шевченко, О. Асаулова // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XVI Міжнар. наук. Конф. С. 58–61.
- 88.Шевченко Н., Асаулова О., Обухович Л. Ікона «Свята Параскева» 1749 року з міста Каменя-Каширського Волинської області. Результати попереднього стратиграфічного аналізу // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XIV Міжнар. наук. Конф. С. 102–104.
- 89.Юрченко Н. Н. Х. Онацький : каталог. Суми : Слобожанщина, 1995. 28 с.
- 90.Асаулова О., Шевченко Н. Некоторые подходы к проблеме классификации материалов памятников храмовой деревянной полихромной скульптуры при химико-технологических исследования. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матер. XI Міжнар. наук. Конф. С. 190–195.
- 91.Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история. Москва, 1999. 514 с.
- 92.Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. / Пер. Н. Локман. Москва: Новый Акрополь. 412 с.
- 93.Вундер З. Растительный орнамент эстонской народной вышивки. Историческое развитие и локальные особенности. Дис. на соиск. уч. ст. канд. истор. наук. Таллин, 1985.
- 94.Гангур Н. Украинские традиции в орнаментации кубанського народного текстиля конца XIX – начала XX века (на материале рушника). *Донецький вісник наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка*. Донецьк, 2001. Т. 12. С. 191-198.
- 95.Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Ленинград : Искусство, 1971. 446 с. : 16 ил.
- 96.Игошев В. В. Символика окладов икон XV–XVII вв. *Искусство христианского мира*. 1999. № 3. С. 111–122.

97. Карпентер А. Мы искали и нашли себя: художественная публицистика. Москва: Радуга, 1984. 345 с.
98. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. статей. Москва, 1973. С. 5–15.
99. Миллер А. Лотос в малорусском орнаменте. *Труды XIV Археологического съезда в Чернигове*. 1908. Т. II., М., 1911. С. 81.
100. Оноприенко Н. А. Исследование иконных окладов XVIII в. из коллекции живописи Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. *Могиланські читання 2005 року: Зб. наук. праць*. Київ: Фенікс, 2006. С. 425–431.
101. Ребрикова Н., Мантуровская Н. Абиотическая и биотическая версии образования фоксингов *Художественное наследие*. 2005. № 22 (52). С. 75–77.
102. Ребрикова Н., Мантуровская Н. Современные представления о происхождении фоксингов и перспективы профилактики их появления // Консервация и реставрация музейных ценностей. Объекты на бумаге и пергаменте : мат. I науч.-прак. конф. Труды Государственного Исторического музея. 2000. Вып. 129. С. 27–31.
103. Савицкий П. Об украинской вышивке XVIII века и современном её возрождении. *Черниговская земская неделя*. 1914. № 24. С. 2-4.
104. Сорокин П. Социокультурная динамика // Человек, цивилизация, общество. Москва, 1992. С. 115-122.
105. Тилева Е., Любинская Е., Медведева Н. Микобиота книгохранилищ и защита фондов БАН от биоповреждений // Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку : матер. VIII міжнар. наук.-прак. конф. Київ, 2011 С. 374–377.

106. Шибанов Г. Украинские корни П. И. Чайковского // День. 1996. № 57, 2 квітня. С. 3–4.
107. Шитова Л. Русские окладные иконы конца XVII – начала XX века. *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*. 2004. № 5 (17). С. 114–121.
108. Biblia Das ist: Die ganze Heylige Schrifft / D. Martin Luther. Franckfurt am Mayn: Georg Raben. M.D.LXX. (1570). 1555 s.

ДОДАТКИ

Додаток А.1.



Рис.1. Володимир Савчак (25.05.1911 – 6.03.2007) – уродженець м. Бережани, учень та професор Бережанської гімназії, пластун. Проживав в Австралії. Міжнародний біографічний центр у Кембріджі (Англія) у 1989 р. вніс його до переліку найбільш видатних і діяльних людей світу (8-е видання енциклопедії «Хто є хто»), як «одного з найбільш потужніших інтелектуалів світу».

Додаток А.2.



Рис. 2. Студенти Терешківського вищого училища культури на відкритті виставки.

Додаток А.3.



Рис. 3. Експозиційний вузол
«Революційний дух Майдану».

Додаток Б.1.

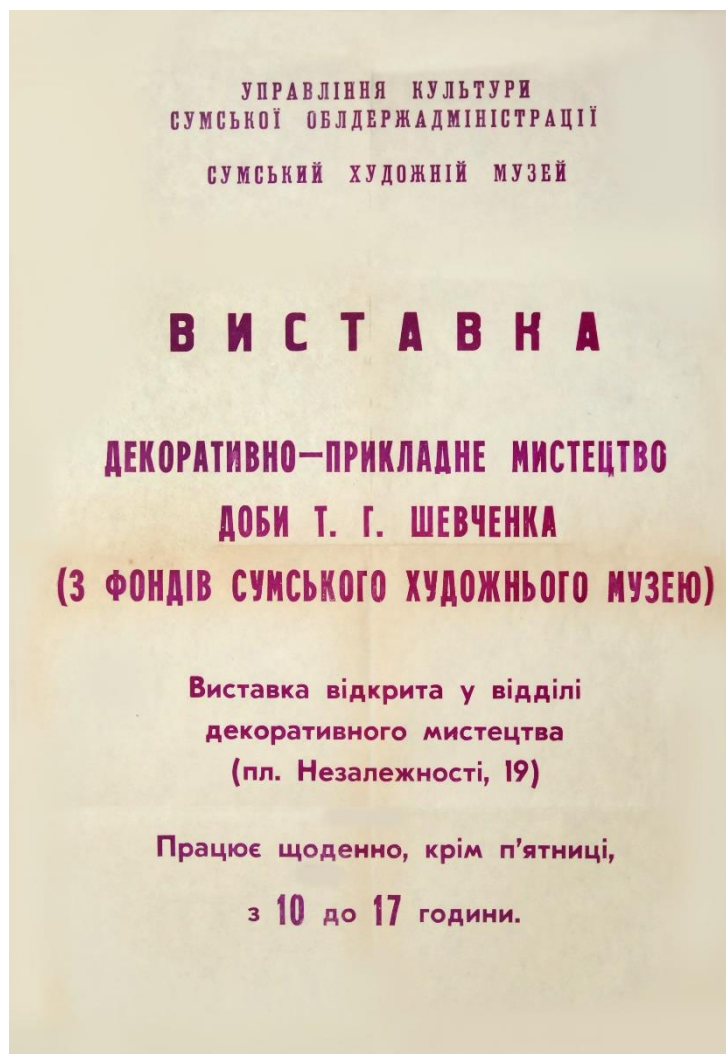


Рис. 1. Афіша виставки «Декоративно-прикладне мистецтво доби Т. Г. Шевченка»
(з фондів Сумського художнього музею). 1994.

Додаток Б. 2.



Рис. 2. «Три літа» Т. Шевченка. 2014.

Додаток В. 1.



Рис. 1. Гравюра «Сон Якова». Біблія Мартіна Лютера 1570 р. (арк. 17).



Рис. 2. Ікона Святодухівського іконостаса «Сон Якова». 1650 р.

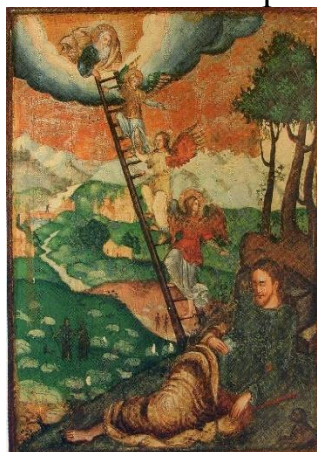


Рис. 3. «Сон Якова». Ікона з предели іконостаса церкви Успіння Пресвятої Богородиці (XVII ст.) в с. Мор'янці Яворівського району, Львівської області.

Додаток В. 2.



Рис.4. Гравюра «Боротьба Якова з ангелом».
Біблія Мартіна Лютера 1570 р. (арк. 20 зв.).



Рис. 5. Ікона Святодухівського іконостаса «Боротьба Якова з ангелом».
1650 р.

Додаток В. 3.



Рис. 6. Гравюра «Жертвоприношення Авраама». Біблія Мартіна Лютера
1570 р., аркуш 12 (зворот).



Рис. 7. «Жертвоприношення Авраама» клеймо ікони «Старозавітна Трійця»
рогатинського Святодухівського іконостаса (1650 р).

Додаток В. 4.



Рис. 8. Гравюра Егидія (?) Саделера (бл. 1570–1629) «Тайна вечеря».



Рис. 9. «Тайна Вечеря» Йов Кондзелевич,
іконостас скиту Манявського
(«Богородчанський іконостас»), 1698-1705.



Рис. 10. Ікона Святодухівського іконостаса
«Тайна вечеря». 1650 р.

Додаток Д. 1.



Рис. 1. Господь Вседержитель. Початок ХІХ ст.

Додаток Д. 2.



Рис. 1. Богородиця Іверська. Перша половина ХІХ ст.

Додаток Е. 1.



Рис. 1. Фрагмент мозаїки храму
Святої Хатини Марії Діви з Назарету

Додаток Е. 2.



Рис. 2. Іконостас собору Зарваницької Матері Божої

Додаток Е. 3.



Рис. 3. Копія ікони Зарваницької Божої Матері
(автор Є. Овчарик), Церква Святої
Хатини Марії Діви з Назарету

Додаток Е. 4.

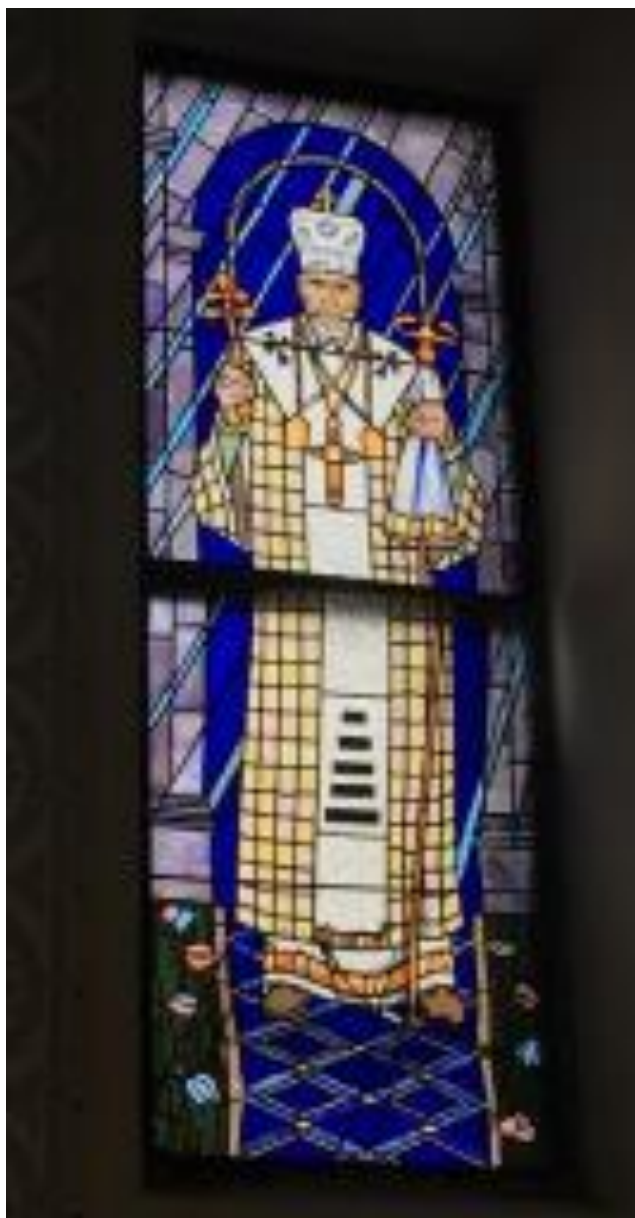


Рис. 4. Вітраж собору Зарваницької
Матері Божої (автор Петро Кукурдза)