

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

Факультет богословських і гуманітарних наук
Кафедра богослов'я

УДК 75.052:7.033.2:27(477)

КУДЛИК Теодор Андрійович

**САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ
ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ**

Магістерська дипломна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
за освітньо-професійною програмою «Богослов'я»
спеціальності 041 «Богослов'я»
галузі знань 04 «Богослов'я»
за другим (магістерським) рівнем вищої освіти

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

м. Івано-Франківськ
2026

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Сучасне іконописне мистецтво України в контексті відновлення релігійної культури	9
1.1. Релігія як чинник формування сучасного культурного та мистецького простору	10
1.2. Сучасне церковне іконне малярство в Україні та його соціокультурні чинники й художні трансформації	17
1.3. Сучасне іконне малярство в Україні: проблеми іконографічної програми та художньої інтерпретації	27
РОЗДІЛ 2. Традиція і новаторство в сучасному українському іконному малярстві	55
2.1. Західноєвропейський досвід і формування нової системи поглядів на християнське мистецтво у другій половині XX століття	56
2.2. Архітектурно-образні концепції храмів української діаспори як форма спротиву естетиці соціалістичного реалізму	61
2.3. Поєднання традиції та інновації в еклектичних формах сучасного сакрального мистецтва	64
РОЗДІЛ 3. Художні процеси і трансформації сучасного іконного малярства України.....	84
3.1. Новітні тенденції українського церковного мистецтва в контексті традиції та модерності	85
3.2. Теоретико-методологічні аспекти дослідження церковного мистецтва ..	104
3.3. Сакральне мистецтво у структурі вищої духовної освіти України	117
ВИСНОВКИ.....	130
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	135
ДОДАТКИ.....	142

ВСТУП

Актуальність теми. Релігійні і культурні обставини в Україні виражають потребу для кожного громадянина збереження духовних і мистецьких цінностей, що формують віру, патріотизм та самосвідомість. Саме звідси й випливає актуальність цієї магістерської роботи. Український сучасний іконопис у такому розумінні стає ідейно-аксіологічним джерелом, що висвітлює оригінальність і неповторність українського культурного феномену та його вагомого значення для формування духовного життя українця у час випробувань. Актуалізація в науковому дискурсі питань та проблем сучасного українського іконного малярства сприяє популяризації української церковної культури та мистецтва, що вкрай необхідно для євроінтеграції української культури. З усвідомленням духовного зубожіння за роки комуністично-атеїстичного режиму виникає духовна потреба відродити духовну спадщину а також давні канони українського іконного малярства як цілісної мистецької традиції.

Також актуальність вивчення сучасних українських ікон обумовлена наступними чинниками: 1) наприкінці XX – початку XXI століть еkleзіальне малярство України переживало етап свого піднесення, однак не знайшло належного місця в сучасному секуляризованому світосприйнятті; 2) особливості сучасного іконопису в Україні кінця XX – початку XXI століть у науковій літературі представлено поверхово і надто фрагментарно, що свідчить про недостатню увагу богословів, істориків та мистецтвознавців до церковної традиції; 3) персоналії іконних малярів, їхні мистецькі церковні твори потребують переосмислення та комплексного узагальнення.

У цьому контексті тема становлення сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть: основні жанрові та стилістичні тенденції є актуальною і має вагоме теоретичне та практичне значення для

української богословії та сакрального мистецтва.

Ця магістерська дипломна робота, присвячена проблемі «Сакральне мистецтво як засіб формування естетичної свідомості в українській культурі» виконана у відповідності до комплексної теми науково-дослідної роботи кафедри богослов'я, науково-дослідного інституту канонічного права та богословських наук: «Богословські аспекти духовного зцілення в контексті кризових ситуацій сучасного українського суспільства», термін виконання – з 01 жовтня 2025 р. по 30 вересня 2030 р. (затверджено рішенням Вченої ради Академії, протокол №2 від 19.09.2025 р.).

Об'єктом дослідження є сучасний іконопис в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть.

Предметом дослідження – жанрові та стилістичні особливості сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть.

Хронологічні рамки роботи охоплюють кінець XX – початк XXI століть, період найвищого розквіту сучасного іконного малярства.

Мета і завдання роботи. Мета магістерської роботи полягає у з'ясуванні мистецько-богословських жанрово-стилістичних та історично-культурологічних особливостей сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть.

Поставлена мета конкретизується шляхом розв'язання таких основних дослідницьких **завдань**:

- визначити релігійно-ціннісні виміри сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть та його вагоме місце у християнському мистецтві сьогодення;
- з'ясувати сутність і розкрити значення сучасного церковного іконопису періоду кінця XX – початку XXI століть;
- розкрити співвідношення сакрального і профанного в сучасному церковному іконописі періоду кінця XX – початку XXI століть;
- вивчити основні архетипи українського сучасного іконного малярства;
- проаналізувати «національний стиль» у церковному мистецтві України;

- дослідити ідейні засади сучасного іконного малярства в Україні та його трансформацію щодо візантійської традиції.

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою дослідження є сукупність методів класичної та некласичної методології наукових парадигм, підходів і принципів, які застосовувалися нами у процесі наукового пошуку. Метод історизму дозволив дослідити процес становлення та динаміку розвитку сучасної української ікони, роль внутрішніх закономірностей і вплив зовнішніх обставин на цей процес; діяхронним методом послуговувалися для дослідження історичного розвитку сучасного українського іконопису; типологічний метод дав можливість класифікувати сучасне іконне малярство за спільними ознаками; метод об'єктивності допоміг проаналізувати особливості «національного стилю» сучасного іконного малярства, об'єктивно і послідовно обґрунтувати зроблені в магістерській роботі висновки та сформулювати концептуальні положення новизни магістерського дослідження; метод позаконфесійності використовувався під час написання усіх розділів магістерської роботи і за допомогою нього було отримано реальні результати дослідження; іконографічний метод використовувався під час вивчення іконописних канонів і визначення міри їх дотримання чи порушення.

Матеріали дослідження. Джерельна база дослідження охоплює репрезентативний корпус матеріалів, що дозволяють комплексно проаналізувати стан та тенденції розвитку українського церковного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. Матеріали структуровані за тематичними напрямками: теоретико-мистецтвознавчі праці, дослідження персоналій, аналіз художніх осередків та літургійних практик.

Важливий пласт становлять фундаментальні видання та лексикони (М. Селівачов, С. Абрамович, В. Заболотний), що формують понятійно-категоріальний апарат дослідження сакрального простору. Значну увагу приділено регіональним особливостям, зокрема західноукраїнському мистецькому контексту (праці І. Дундяк, Б. Зятика, О. Рудак), де аналізуються стилістичні трансформації — від неовізантизму та модерну до реалістичних

інтерпретацій у сучасному сти́нописі.

Матеріали дослідження висвітлюють роль художніх майстерень та навчальних закладів (ЛНАМ, НАОМА, УКУ) у професіоналізації іконопису. Окрему групу складають джерела, присвячені творчості знакових постатей: М. Стороженка, Л. Медвідя, Л. Скопа, П. Андрусіва та Р. Василика. Особливої актуальності додають каталоги сучасних конкурсів та матеріали, що фіксують інноваційні практики, такі як екуменічні пленери, літні іконописні школи та мистецтво Майдану.

Цифрові ресурси, офіційні сайти іконописних шкіл та галерей (наприклад, «Іконарт», «Радруж») дозволяють відстежити актуальні процеси в режимі реального часу, враховуючи виклики сучасності та глобальні тенденції релігійного розвитку. Сукупність цих джерел забезпечує належну теоретичну глибину та фактологічну точність дослідження трансформацій християнського мистецтва в Україні.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що вперше здійснено комплексне дослідження жанрових та стилістичних особливостей сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть.

Проведене дослідження дозволило сформулювати й обґрунтувати такі основні положення і висновки, що виносяться на захист.

Вперше:

- витлумачено релігійний зміст і культурно-ціннісний потенціал низки українських сучасних ікон, які є невідомими науковому загалу;
- обґрунтовано, що новий стиль українського сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть вплинув на формування неканонічних ікон з яскраво вираженими етнонаціональними рисами світоглядного сприйняття церковного малярства. Акцентовано увагу на тому, що картина на релігійну тематику – це віха на шляху естетичного становлення людини;
- проаналізовано специфічні риси українських сучасних ікон XX – початку XXI століть, зокрема такі художньо-стильові особливості мистецтва, як

пластичного образу.

- виокремлено такі особливості сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть, як світськість, національність, неовізантинізм, відхилення від канонічних візантійських норм і зразків, декоративність;

- аргументовано, що сучасний іконопис в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть сповнений стилістичними особливостями: елементами національного одягу, предметами побуту, природно-географічними та світоглядно-ідеологічними особливостями;

- проаналізовано конструювання національної ідентичності сучасних українців через ікону.

Уточнено:

- поняття «ікона», що означає, передусім, видиме, символічне зображення Ісуса Христа та святих християнської культури засобом спілкування віруючого з Богом;

- перелік семантико-стилістичних особливостей сучасного українського іконопису та виокремлено такі ознаки, як кордоцентризм, етнічність, спрощеність зображення, політичне забарвлення, перемога добра над злом.

Отримали подальший розвиток:

- обґрунтування важливості сакрального змісту сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть для формування світоглядно-ціннісних орієнтирів сучасного християнина;

- теоретична розробка феномену сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть, сутності його духовного впливу на життя реципієнта;

- узагальнюючі положення богословів щодо співвідношення світського і сакрального в сучасній українській іконі, а саме поглиблено твердження про церковне малярство як засіб для спілкування з Богом;

- нові підходи до розуміння світоглядно-ціннісного потенціалу сучасного іконопису в Україні періоду кінця XX – початку XXI століть.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів

магістерської роботи визначається актуальністю і новизною проведеного магістерського дослідження. Аналіз обраної теми, здійснений за допомогою різних методів, набув мистецько-богословського характеру, актуалізованого сучасністю. Запропонований аналіз може застосовуватися у подальших розробках проблем богослов'я, культурології, мистецтвознавства, історії. Матеріали дослідження можуть бути використані для написання узагальнюючих праць з історії церковного малярства, укладання навчальних програм із богослов'я та культурології для вищих навчальних закладів.

Ілюстративна частина магістерської роботи становитиме інтерес для та студентів-богословів та студентів гуманітарних спеціальностей.

Особистий внесок здобувача. Магістерська робота є самостійною науковою працею. Основні теоретичні положення і розробки, що характеризують наукову новизну дослідження, теоретичне і практичне значення його результатів, одержані магістрантом особисто.

Апробацію результатів дослідження здійснено під час обговорення результатів підготовки магістерських дипломних робіт на засіданнях кафедри соціально-гуманітарних дисциплін у 2024-2025 роках.

Структура та обсяг магістерської роботи і логіка викладу матеріалу зумовлена специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких містить по три підрозділи, висновків, списку використаних джерел (всього 74 позиції) та додатків (всього 5). Основний зміст висвітлено на 134 сторінках, загальний обсяг роботи становить 146 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СУЧАСНЕ ІКОНОПИСНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ
ВІДНОВЛЕННЯ РЕЛІГІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасне українське іконне малярство постає як складне художньо-культурне явище, що формується на перетині багатовікової сакральної традиції та актуальних соціокультурних процесів. У межах вітчизняного мистецького простору іконопис зберігає статус особливої форми образотворчої творчості, у якій художня мова підпорядковується не лише естетичним, а й богословсько-символічним засадам. Саме ця синтетичність зумовлює специфіку розвитку іконного малярства в сучасну добу.

Історичний досвід української культури засвідчує, що ікона традиційно виконувала функцію носія колективної пам'яті, духовних смислів і світоглядних моделей, водночас формуючи естетичні уявлення суспільства. Проте у XX столітті процеси секуляризації, ідеологічного тиску та культурних розривів суттєво трансформували умови існування сакрального мистецтва, що призвело до часткової втрати безперервності іконописної традиції.

Якісно новий етап у розвитку українського іконного малярства пов'язаний із суспільно-політичними змінами кінця XX століття, які створили передумови для відновлення духовної та культурної автономії. У пострадянський період іконопис поступово виходить за межі репродуктивного відтворення історичних зразків і набуває рис усвідомленого творчого процесу, спрямованого на осмислення власної традиції в контексті сучасності. Це зумовлює появу нових художніх інтерпретацій, стилістичних пошуків і авторських підходів, які, водночас, не заперечують канонічну основу сакрального образу.

У цьому контексті сучасне іконне малярство слід розглядати як динамічну систему, в якій відбувається складна взаємодія традиції та інновацій. Формування національно окресленого іконописного стилю супроводжується актуалізацією

історичної спадщини, переосмисленням символічної мови та адаптацією художніх засобів до нових культурних умов. Такий процес сприяє не лише розвитку сакрального мистецтва як художнього феномена, але й утвердженню його ролі у формуванні естетичної свідомості сучасного українського суспільства.

Отже, дослідження сучасного іконного малярства в Україні потребує комплексного аналізу, що враховує історичні, культурні, світоглядні та художні чинники. Саме такий підхід дозволяє розкрити специфіку трансформацій сакрального образу в умовах сучасності та визначити його місце в структурі національної культури.

1.1. Релігія як чинник формування сучасного культурного та мистецького простору

Релігія впродовж історичного розвитку людства виступала одним із базових чинників формування світоглядних моделей, нормативних систем і культурних практик. Її вплив поширювався на соціальну організацію, морально-етичні уявлення, символічні структури та художні форми, що дозволяє розглядати релігію як складну соціокультурну систему, інтегровану в різні сфери суспільного життя. У сучасному світі релігія зберігає свою значущість, водночас зазнаючи трансформацій під впливом глобалізаційних процесів, технологічного розвитку та секулярних тенденцій.

Актуальний стан релігійної сфери характеризується зростанням релігійного плюралізму, зміною форм релігійної ідентифікації та переосмисленням ролі інституційної релігії. У глобальному контексті спостерігається співіснування традиційних конфесій із новими релігійними рухами, а також посилення позаконфесійних форм духовності. Ці процеси зумовлюють складну конфігурацію взаємодії між релігією, культурою та суспільством, що потребує системного наукового аналізу.

Релігійна ситуація в Україні формується під впливом історичних, культурних і політичних чинників та вирізняється багатоконфесійністю за домінування християнської традиції. Для сучасної української релігійності характерне співіснування різних рівнів залученості до релігійного життя — від інституційно оформленої церковності до індивідуалізованих і фрагментарних форм вірувань. Така диференціація зумовлює специфічні моделі релігійної поведінки, які не завжди корелюють із глибоким засвоєнням богословських і світоглядних засад відповідних конфесій.

Особливістю сучасного релігійного середовища є також тенденція до символічного та інструментального використання релігійних маркерів у публічному просторі. Релігійність у таких випадках набуває характеру соціально легітимізованої практики, що може виконувати ідентифікаційну або комунікативну функцію, не обов'язково пов'язану з внутрішнім духовним досвідом. Подібні процеси безпосередньо впливають на сферу сакрального мистецтва, зокрема на трансформацію його змісту, форм і художньої мови.

У релігійно-філософському вимірі сучасні дискусії акцентують увагу на амбівалентності ролі релігії в культурному розвитку. З одного боку, вона виступає джерелом ціннісних орієнтирів і духовних смислів, з іншого — може демонструвати тенденцію до нормативної закритості та опору інноваційним процесам. У науковому контексті наголошується, що конструктивна функція релігії реалізується за умови збереження балансу між сакральною традицією та автономією інших сфер суспільного життя, зокрема науки, освіти, культури й мистецтва.

Таким чином, сучасний стан релігії в Україні та світі слід розглядати як динамічний і багатовимірний процес, що істотно впливає на культурний ландшафт і художню практику. Усвідомлення цих трансформацій є

необхідною передумовою для подальшого аналізу сакрального мистецтва як специфічної форми культурної рефлексії та естетичного досвіду¹.

Соціокультурна роль релігії в умовах сучасного світу характеризується багатовимірністю та не підлягає однозначній оцінці. У науковому дискурсі релігія розглядається як складний соціальний інститут, здатний виконувати як інтегративні, так і дезінтегративні функції. Її позитивний потенціал реалізується передусім у тих випадках, коли релігійні практики та цінності сприяють утвердженню гуманістичних ідеалів, соціальної солідарності, моральної відповідальності та міжлюдської взаємоповаги. За таких умов релігія виконує важливу компенсаторну й регулятивну роль, підтримуючи стабільність соціальних відносин і формуючи систему ціннісних орієнтирів.

Водночас у контексті глобалізаційних процесів релігія зазнає істотних трансформацій, пов'язаних із змінами культурної комунікації та інтенсифікацією міжкультурних контактів. Культурна глобалізація сприяє уніфікації певних моделей поведінки, стилів життя та символічних форм, що часто супроводжується зближенням ділової й споживчої культури в різних регіонах світу. У цьому процесі елементи національної культури, включно з релігійною традицією, можуть набувати статусу репрезентативних маркерів культурної ідентичності та поширюватися в глобальному просторі.

Разом із тим, глобалізація створює умови, за яких домінантні міжнародні культурні явища здатні витіснити локальні національні й релігійні форми або трансформувати їх у стандартизовані, позбавлені глибинного контексту культурні феномени. У таких випадках релігійна культура може втрачати свою органічну інтегрованість у традиційне середовище, перетворюючись на елемент символічного споживання або інтернаціоналізований культурний продукт.

¹ Дундяк І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини XX – початку XXI ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 –20. С. 90.

Таким чином, релігія в сучасному соціокультурному просторі функціонує в умовах постійної напруги між збереженням традиційних смислів і адаптацією до глобальних культурних процесів. Усвідомлення цієї амбівалентності є необхідним для наукового аналізу її впливу на культуру, зокрема на сакральне мистецтво, яке чутливо реагує на зміни світоглядних і соціальних парадигм².

Незважаючи на тенденції секуляризації та диференціації суспільних сфер, низка глобалізаційних викликів зумовлює зростання ролі релігії у просторі глобальної політики та міжнародних відносин. У наукових дослідженнях наголошується, що релігійний чинник дедалі частіше актуалізується в умовах світоглядної кризи, зумовленої дисбалансом між стрімким науково-технічним розвитком і недостатнім рівнем морально-духовної рефлексії сучасної цивілізації.

У цьому контексті слушною є позиція В. Єленського, який звертає увагу на поглиблення розриву між інтелектуальним потенціалом людства та його моральним станом. Дослідник підкреслює, що науково-технічний прогрес, не підкріплений відповідним духовним і етичним зростанням, створює передумови для системних криз глобального масштабу та загрожує стабільності цивілізаційного розвитку. За таких умов релігія знову постає як важливий ресурс осмислення меж технократичного поступу й пошуку ціннісних орієнтирів, здатних стримувати деструктивні тенденції сучасності.

Таким чином, залучення релігії до глобальних суспільно-політичних процесів не є випадковим явищем, а відображає глибші трансформації світоглядної структури сучасного світу. Її актуалізація в міжнародному дискурсі зумовлена не стільки прагненням до інституційного впливу, скільки

² Дундяк І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини XX – початку XXI ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 – 20. С. 90.

потребою у відновленні морально-духовних засад, без яких подальший розвиток цивілізації втрачає гуманістичну спрямованість³.

У сучасному науковому дискурсі поняття релігійного відродження нерідко інтерпретується як зворотний процес щодо секуляризації, однак така інтерпретація потребує суттєвого уточнення. Досвід суспільного розвитку свідчить, що релігія в умовах модерного й постмодерного суспільства не відновлює своїх колишніх функцій і масштабів впливу, характерних для кінця XIX — початку XX століття. Історичні трансформації минулого століття, зокрема радикальні соціально-політичні зрушення, ідеологічні експерименти та процеси модернізації, призвели до незворотних змін у структурі суспільної свідомості.

Секуляризація як глобальна тенденція зумовила диференціацію суспільних сфер і автономізацію науки, освіти, культури та мистецтва від релігійних інституцій. У цьому контексті релігія втрачає монопольне становище у формуванні світогляду, поступаючись місцем плюралістичним системам цінностей і смислів. Зазначені процеси не означають зникнення релігії, проте суттєво змінюють форми її присутності в суспільному просторі та характер її впливу на культуру і духовне життя людини.

За таких умов апеляції до ідеї «релігійного відродження» як повернення до історично попередніх моделей взаємодії релігії й суспільства виявляються методологічно некоректними. Йдеться радше про трансформацію релігійності, її адаптацію до нових соціокультурних реалій та переосмислення її функцій у межах сучасної цивілізації. Релігія дедалі частіше постає не як всеохопна система регуляції суспільного життя, а як одна з форм духовного досвіду, що співіснує з іншими світоглядними та культурними практиками.

Таким чином, аналіз сучасних релігійних процесів потребує відмови від спрощених моделей «повернення до минулого» на користь розуміння релігії

³ Єленський В. Глобальні тенденції релігійного розвитку у XXI столітті. URL: <http://orthodoxy.org.ua/ru/2009/12/01/28334.html>

як динамічного феномена, який зазнає глибинних структурних змін у контексті секуляризованого та глобалізованого світу. Саме в цьому вимірі відкривається можливість осмислення нових форм взаємодії релігії з культурою, зокрема із сакральним мистецтвом, яке відображає ці трансформації на художньо-символічному рівні⁴.

У сучасних соціокультурних умовах доцільно говорити не про реставрацію історично минулих форм релігійності, а про вибірккову актуалізацію окремих елементів релігійної та народно-християнської традиції, які зберігають культурну, символічну та ідентифікаційну значущість. Порівняно з періодом державного атеїзму релігійна сфера в Україні зазнала істотної лібералізації, що створило умови для вільного функціонування конфесій, відновлення культових практик і репрезентації релігійної культури в публічному просторі.

Разом із тим історичний досвід засвідчує обмежену ефективність як радикальних секуляризаційних проєктів, спрямованих на повне усунення релігії з суспільного життя, так і спроб інституціоналізувати релігію як універсальну «духовну основу» держави чи культури. Обидві стратегії ґрунтуються на ідеї нормативного примусу та ігнорують принципи світоглядного плюралізму, які є визначальними для сучасних демократичних суспільств.

Сучасна цивілізаційна модель передбачає визнання свободи світоглядного вибору, релігійної толерантності та рівноправного співіснування різних форм духовного досвіду. У цьому контексті релігія постає не як обов'язковий регулятор суспільного життя, а як одна з легітимних сфер духовної самореалізації особистості. Відповідно, прояви нетерпимості або нав'язування домінантної релігійної моделі суперечать базовим принципам культурної та світоглядної відкритості.

⁴ Дундяк І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 –20. С. 91.

Проведений аналіз сучасного стану релігії у світі та в Україні дозволяє сформулювати такі узагальнюючі висновки:

1. Релігія зберігає статус значущого соціокультурного феномена, впливаючи на формування ціннісних орієнтирів, культурних практик і моделей ідентичності, попри посилення секулярних тенденцій і розвиток наукового знання.
2. Сучасний світ характеризується високим рівнем релігійного плюралізму, що зумовлює як потенціал міжкультурного діалогу, так і можливість конфліктних ситуацій у разі порушення принципів толерантності та взаємоповаги.
3. Релігійний простір України сформувався під впливом складних історичних процесів і вирізняється багатоконфесійністю, у межах якої співіснують різні християнські традиції поряд з іншими світовими релігіями.
4. У сучасних умовах роль релігії трансформується: від всеохопної світоглядної системи вона дедалі більше переходить до сфери культурної, символічної та духовної репрезентації, що відкриває нові можливості її взаємодії з мистецтвом і культурним середовищем.
5. Розуміння актуального стану релігії в Україні є необхідною методологічною передумовою для дослідження сучасного сакрального та іконного мистецтва, оскільки саме релігійно-культурний контекст визначає специфіку художніх форм, символічної мови та естетичних орієнтирів цих мистецьких практик.

1.2. Сучасне церковне іконне малярство в Україні та його соціокультурні чинники й художні трансформації

Після проголошення державної незалежності України у 1991 році відбулися суттєві зміни в релігійному та культурному житті суспільства, що зумовили переосмислення ролі сакрального мистецтва в процесах духовного й національного самовизначення. В умовах подолання наслідків тривалого періоду державного атеїзму ідея відновлення релігійної культури набула нового змісту, а церковне іконописне мистецтво стало одним із ключових чинників цього процесу.

У пострадянський період релігійна культура в Україні поступово інтегрується в ширший соціокультурний контекст, виконуючи функцію збереження й трансляції духовних цінностей, історичної пам'яті та символічних форм колективної ідентичності. Багатоконфесійний характер українського релігійного простору, представлений різними християнськими традиціями поряд з іншими світовими релігіями, зумовив різноманіття форм сакрального мистецтва та сприяв актуалізації іконопису як універсальної візуально-символічної мови релігійного досвіду.

Церковне іконописне мистецтво в умовах незалежної України зазнало суттєвих трансформацій. З одного боку, спостерігається повернення до традиційних іконографічних схем, технік і матеріалів, що відображає прагнення до відновлення канонічної спадкоємності. З іншого боку, сучасний іконопис демонструє відкритість до нових художніх рішень, стилістичних інтерпретацій та форм презентації, зокрема через діяльність іконописних шкіл, майстерень і освітніх осередків. Така динаміка свідчить про поступовий перехід іконопису від репродуктивної практики до усвідомленого творчого процесу в межах канонічних обмежень.

Сучасна релігійна культура України постає як складна система, що охоплює різні види сакрального мистецтва, релігійні інституції, освітні та

видавничі структури. У цьому середовищі церковне малярство, безпосередньо пов'язане з літургійною практикою, зберігає переважно сакральний простір функціонування — храми та приватні молитовні осередки, що визначає специфіку його сприйняття та соціального впливу.

На формування художніх особливостей сучасного церковного малярства впливають також ширші процеси релігійного життя, серед яких важливе місце посідають розвиток прочанських практик, відновлення системи релігійної освіти та поширення нових форм сакральної візуальної репрезентації, зокрема монументальної скульптури з релігійною тематикою. Сукупність цих чинників сприяє як збагаченню сакрального мистецтва, так і виникненню суперечливих тенденцій, що потребують наукового осмислення.

Таким чином, аналіз церковного іконописного мистецтва в період незалежності України дозволяє розглядати його не лише як елемент релігійної культури, а як важливий інструмент формування духовно-естетичного простору сучасної української нації⁵.

Одним із визначальних чинників формування ідейно-художніх характеристик сучасного храмового простору є система релігійної освіти та рівень фахової підготовки її представників. Якість навчального процесу в духовних освітніх інституціях, професійна компетентність викладацького складу, конфесійна орієнтація закладів, а також загальний інтелектуальний і культурний рівень здобувачів освіти суттєво впливають на формування світоглядних і естетичних установок майбутніх служителів церкви та церковних митців.

Випускники релігійних навчальних закладів — священнослужителі, богослови, церковні співці та іконописці — у подальшій практиці часто виступають ключовими посередниками між богословською традицією та парафіяльною спільнотою. Саме вони нерідко визначають нормативні

⁵ Дундяк І. Сторінки історії українського церковного мистецтва другої половини XX ст.: музеєфікація та мистецтвознавчі видання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 42

уявлення про допустимі художні форми сакрального простору, зокрема щодо архітектурного вирішення храму, стилістики монументального живопису та іконографічного наповнення. У цьому сенсі їхній авторитет може набувати характеру майже беззаперечного джерела інтерпретації церковної традиції.

За таких умов релігійна освіта постає не лише як інституція трансляції богословських знань, а й як потужний регулятор художніх процесів у сфері сакрального мистецтва. Рівень відкритості або, навпаки, нормативної замкненості освітніх програм безпосередньо позначається на якості церковного живопису, ступені його канонічної жорсткості та можливостях творчої інтерпретації в межах традиції. Таким чином, церковна освіта виступає важливим фактором взаємозалежності між естетичним рівнем сакрального мистецтва та потенціалом творчого пошуку сучасних митців⁶.

У сучасному українському сакральному мистецтві простежується домінування традиціоналістських художніх установок, що значною мірою пов'язано з особливостями богословської та культурної орієнтації окремих конфесійних середовищ. У межах православної традиції переважає орієнтація на збереження усталених іконографічних схем і стилістичних моделей, що зумовлює обережне або стримане ставлення до художніх інновацій у церковному мистецтві. Такий підхід ґрунтується на прагненні забезпечити безперервність канону та уникнути форм, які можуть бути сприйняті як відхід від традиції.

Водночас у західноукраїнському регіоні, зокрема в середовищі римо- та греко-католицьких церков, спостерігається більша відкритість до оновлення художньої мови сакрального простору. Тут фіксуються приклади інтеграції сучасних мистецьких рішень, нової образності та експериментальних форм, що поєднуються з традиційним богословським змістом. Така практика свідчить про наявність іншої моделі взаємодії між каноном і творчою

⁶ Дундук І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини XX – початку XXI ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 –20. С. 93.

інтерпретацією, у межах якої сакральне мистецтво розглядається як живий і динамічний процес.

Визначальним чинником поступального розвитку церковного мистецтва в Україні є рівень інтелектуальної та художньої підготовки як духовенства, так і митців, залучених до створення сакральних образів. Священнослужитель та іконописець із широким культурним кругозором, ґрунтовною освітою та розвиненим мистецьким мисленням здатні забезпечити продуктивний діалог між традицією й сучасністю. Саме така взаємодія створює передумови для якісного оновлення вітчизняного церковного мистецтва без втрати його духовної та символічної цілісності.⁷

Після тривалого періоду заборон і обмежень, характерних для радянської доби, прочанство в сучасній Україні відновилося як помітний елемент релігійної культури та набуло масового характеру. Перерваність багатовікової традиції паломницьких практик призвела до втрати безпосереднього досвіду їхнього змістового наповнення, що зумовлює потребу наукового осмислення цього явища в його сучасних формах. Прочанство слід розглядати не як різновид туризму в його утилітарному розумінні, а як складний соціокультурний феномен, у межах якого реалізуються комунікативні, інформативні, інтегративні та символічні функції.

Об'єктами паломницької активності виступають сакральні простори — монастирі, храми, чудотворні ікони, святі джерела, релігійні центри, відвідування яких часто приурочене до церковних свят, богослужбових подій або релігійних фестивалів. У процесі прочанства віруючі отримують можливість безпосереднього контакту з сакральним мистецьким середовищем, зокрема з архітектурою храмів, монументальним і станковим

⁷ Дундук І. Сторінки історії українського церковного мистецтва другої половини XX ст.: музеєфікація та мистецтвознавчі видання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 44.

церковним живописом, декоративним оформленням інтер'єрів і культовими предметами.

Важливим аспектом впливу паломницьких практик є формування естетичних уявлень і ціннісних орієнтирів учасників прощ. Рівень художньої якості сакральних об'єктів, а також ідеологічні та культурні настанови організаторів і духовних провідників паломницьких груп істотно впливають на характер естетичного сприйняття. Саме через цей механізм сформовані враження, оцінки та образи транслуються далі — у парафіяльне середовище, повсякденну релігійну практику та локальні церковні спільноти.

Унаслідок цього прочанство стає одним із каналів поширення художніх моделей у сфері церковного малярства. Поряд із високоякісними зразками сакрального мистецтва можуть відтворюватися й спрощені або стилістично поверхові образи, що сприяє одночасному існуванню як вдалим мистецьких рішень, так і явищ кітчу в сучасному церковному живописі. Така амбівалентність підкреслює необхідність критичного підходу до аналізу впливу паломницьких практик на формування естетичної свідомості та художнього середовища сакрального мистецтва⁸.

У сучасному релігійному просторі України паломницькі практики перебувають під впливом міжконфесійних відносин, які не завжди характеризуються відкритістю та взаємною рецепцією сакрального досвіду. Зокрема, в окремих православних середовищах фіксується обмежена готовність до міжконфесійного відвідування паломницьких центрів, що звужує можливості ознайомлення віруючих із різноманіттям сучасних форм сакральної культури та мистецтва.

Водночас у релігійному житті України сформувалися паломницькі осередки, які вирізняються високим рівнем художньо-естетичної організації сакрального простору та цілісною концепцією духовного й мистецького

⁸ Дундяк І. Сторінки історії українського церковного мистецтва другої половини XX ст.: музеєфікація та мистецтвознавчі видання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 45.

середовища. До таких центрів належать, зокрема, Зарваниця та Гошів, пов'язані з традицією Української Греко-Католицької Церкви, а також Манявський Скит, що функціонує в юрисдикції Православної Церкви України. Ці паломницькі локації демонструють приклади гармонійного поєднання архітектури, церковного малярства, ландшафтного середовища та символічної образності.

Разом із тим між християнськими спільнотами католицької традиції та частиною православних і греко-католицьких громад простежується вищий рівень міжконфесійної толерантності, що сприяє відкритішому культурному діалогу. За таких умов віруючі отримують ширші можливості для духовного та естетичного взаємозбагачення через безпосередній контакт із високомистецькими пам'ятками сакральної культури різних традицій.

Отже, характер міжконфесійних взаємин істотно впливає на інтенсивність і якість естетичного досвіду, який формується у процесі прочанства. Відкритість до міжконфесійного діалогу сприяє розширенню художнього кругозору, глибшому осмисленню сакрального мистецтва та формуванню більш зрілої естетичної свідомості вірян⁹.

Однією з характерних тенденцій сучасного культурного простору України є активне залучення релігійної символіки до міського публічного середовища, зокрема через встановлення пам'ятників святим і церковним діячам. Історично така форма візуальної репрезентації сакрального була менш притаманна православній традиції, яка зосереджувалася передусім на іконі та храмовому просторі. Проте на початку XXI століття в межах православного середовища простежується переосмислення усталених канонічних обмежень і звернення до монументальної скульптури як одного із засобів публічного утвердження релігійної ідентичності в пострадянському контексті, на що звертає увагу Н. Журмій.

⁹ Дундяк І. Особливості розвитку і відродження релігійної культури України на прикладі сучасного прочанства. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2013. № 26–27. С. 274.

Сучасна монументальна скульптура релігійної тематики апелює до біблійних сюжетів і образів не лише з меморіальною чи декоративною метою, а й як інструмент символічного осмислення актуальних суспільних і духовних проблем. Через асоціативний зв'язок із християнською традицією такі твори прагнуть актуалізувати ідеї морального вибору, духовного пошуку та ідеалу досконалості, переносячи сакральні смисли в площину сучасного міського простору.

Водночас поширення монументальної скульптури релігійного змісту в Україні має чітко виражені регіональні особливості, що відображають історично сформований конфесійний поділ. У західних регіонах кількісно переважають пам'ятники, пов'язані з католицькою традицією, зокрема образи святих і церковних ієрархів, тоді як у центральних, південних і східних областях домінує православна іконографія та відповідна символіка. Така диференціація засвідчує не лише конфесійну різноманітність, а й відмінності у способах візуалізації сакрального в публічному просторі.

Отже, залучення монументальної скульптури до репрезентації християнської тематики в сучасній Україні є показником трансформації релігійної культури, що відображає взаємодію традиції, ідеологічних настанов і сучасних художніх практик. Цей процес безпосередньо впливає на формування естетичного середовища міста та розширює межі функціонування сакрального мистецтва поза межами храмового простору¹⁰.

Питання залучення монументальних скульптур релігійної тематики до культової практики залишається дискусійним у сучасному богословському та мистецтвознавчому середовищі. Неоднозначність їхнього статусу зумовлена насамперед відмінністю між традиційними формами сакральної образності, закріпленими каноном, та новими способами візуальної репрезентації релігійних сюжетів у публічному просторі.

¹⁰ Дундяк І. Скульптура Івано-Франківська поч. ХХІ ст. у контексті розвитку сучасної монументальної релігійної скульптури. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2012. № 24 –25. С. 8.

У наукових підходах наголошується, що можливість культового сприйняття подібних об'єктів значною мірою залежить від відповідності образу усталеним іконографічним моделям, рівня його богословської коректності та художньої якості. Важливим чинником є також контекст розміщення скульптури, оскільки сакральний простір передбачає певну семантичну й функціональну відповідність між образом, місцем та релігійною практикою. За таких умов монументальна скульптура може набувати рис сакрального знака, а не лише декоративного або меморіального елементу.

Удалі зразки сучасної сакральної скульптури, створені на основі канонічних образів і позначені високим рівнем професійної майстерності, здатні виконувати не лише репрезентативну, а й смислотворчу функцію. Вони можуть слугувати джерелом іконографічних і композиційних рішень для подальших художніх інтерпретацій у сфері церковного малярства, сприяючи оновленню образної мови сакрального мистецтва в межах традиції.

Таким чином, взаємодія монументальної скульптури та церковного живопису в сучасній релігійній культурі постає як складний процес, у якому поєднуються канон, художня інтерпретація та контекст сакрального функціонування. Саме в цій площині відкриваються можливості для поступального розвитку сакрального мистецтва без втрати його духовної та естетичної цілісності¹¹.

Процес відновлення релігійної культури в Україні є складним, багаторівневим і таким, що перебуває у стадії активного розвитку, що унеможлиблює формулювання остаточних узагальнень щодо його результатів. Динамічний характер цих трансформацій зумовлює необхідність постійного перегляду наукових підходів до аналізу сучасного стану сакрального мистецтва, зокрема церковного малярства, яке чутливо реагує на зміни світоглядних, богословських і соціокультурних орієнтирів.

¹¹ Дундяк І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини XX – початку XXI ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 –20. С. 94.

Для формування об'єктивного уявлення про сучасний стан українського іконопису доцільним є його дослідження в межах кількох аналітичних площин. На цьому слушно наголошує Р. Яців, підкреслюючи багатовекторність проблематики сучасної ікони. Однією з ключових проекцій дослідник визначає суспільний запит на нову ікону, який формується у взаємозв'язку з ансамблевою організацією сучасного храму та етапами розвитку літургійної практики, органічно пов'язаної з конкретними формами богослужіння.

Не менш важливою аналітичною площиною є питання канонічності ідейно-сміслового наповнення ікони, а також еволюції іконографічних типів у контексті сучасної богословської інтерпретації Святого Письма. У цьому вимірі іконопис постає як динамічний процес, у межах якого традиція не лише зберігається, а й переосмислюється відповідно до актуальних духовних і культурних потреб.

Окремого наукового розгляду потребує й професійний аспект оцінки ікони як жанру сакрального мистецтва. У цій площині іконопис розглядається крізь призму фахових критеріїв — композиції, колористики, пластики образу, техніки виконання — що дозволяє співвідносити його розвиток із загальними тенденціями сучасного образотворчого мистецтва. Такий підхід підтверджує, що церковне малярство розвивається не ізольовано, а в активному діалозі з ширшим мистецьким процесом.

Таким чином, сучасний український іконопис постає як багатовимірне явище, дослідження якого потребує комплексного міждисциплінарного підходу. Поєднання соціокультурного, богословського та мистецтвознавчого аналізу створює підґрунтя для глибшого розуміння закономірностей його розвитку в умовах відновлення релігійної культури України¹².

¹² Яців Р. Чи варто актуалізувати ікону? URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chy-varto-aktualizuvaty-ikonu> (дата звернення : 24. 11. 2022).

Отже, у межах даного дослідження акцентуються ті чинники та аспекти, які мають безпосередній вплив на формування й розвиток церковного малярства, що функціонує в складній системі соціокультурних, богословських та художніх умов. Сучасний стан сакрального живопису визначається багатьма взаємопов'язаними реаліями, серед яких особливе значення мають суспільні очікування, рівень естетичної культури громади та характер взаємодії між духовенством, митцями й парафіяльним середовищем.

Подальший аналіз буде зосереджено на авторських художніх інтерпретаціях сакрального образу в церковному малярстві, його стильових трансформаціях та іконографічних модифікаціях. Водночас першочергову увагу приділено проблематиці ансамблевої цілісності храмового простору та впливу соціального чинника на формування візуального образу церкви. Актуальність цієї проблеми зумовлена тим, що в сучасному суспільстві практика професійного художнього проектування стала нормою у світських просторах, тоді як у сфері сакрального інтер'єру нерідко домінують суб'єктивні смаки та нефахові рішення, що негативно позначається на художній цілісності храмів.

Церковне іконне малярство, яке інтенсивно відроджувалося з початку 1990-х років, стало одним із важливих чинників реконструкції духовно-культурного простору незалежної України. У цьому процесі іконопис не обмежувався механічним відтворенням історичних зразків, а поступово адаптував традиційні техніки, стилістику й образну мову до сучасних умов існування сакрального мистецтва. Іконописні школи та майстерні постали як осередки не лише збереження спадщини, а й активного творчого осмислення сучасного духовного досвіду.

Характерною ознакою розвитку церковного іконопису в новітній період стало його входження в сучасний комунікативний простір. Використання цифрових медіа, виставкової діяльності та публічних мистецьких проєктів сприяло розширенню аудиторії сакрального мистецтва, формуванню інтересу

до іконописної традиції серед молодших поколінь та створенню передумов для міжконфесійного й міжкультурного діалогу.

Таким чином, церковне іконне малярство в сучасній Україні виступає не лише формою релігійної візуалізації, а важливим елементом культурної самоідентифікації та духовної рефлексії суспільства. Його здатність поєднувати традицію з актуальними художніми та комунікативними практиками забезпечує йому вагоме місце в сучасному культурному процесі та визначає перспективи подальшого розвитку сакрального мистецтва.

1.3. Сучасне іконне малярство в Україні: проблеми іконографічної програми та художньої інтерпретації

Сучасний український іконопис формується в умовах активних соціокультурних трансформацій і посідає важливе місце у процесі збереження та переосмислення духовної й культурної спадщини. Іконописці та майстри церковного малярства виступають посередниками між традицією та сучасністю, водночас стикаючись із низкою складних питань, що стосуються іконографічного наповнення храмових просторів, стильової ідентичності сакрального образу та його сприйняття в умовах сучасного суспільства.

У межах даного підрозділу увагу зосереджено на аналізі провідних тенденцій розвитку сучасного іконного мистецтва в Україні. Зокрема, розглядаються процеси збереження візантійської іконописної традиції та способи її адаптації до нових культурних і комунікативних умов. Окремий аспект дослідження становить вплив сучасних медіа й цифрових технологій на популяризацію ікони, зміну каналів її репрезентації та розширення аудиторії сприйняття сакрального мистецтва.

Важливим предметом аналізу є також роль ікони в сучасному християнському богослужінні, де вона зберігає не лише культове, а й потужне

символічне та педагогічне значення. Проблематика іконографічної програми нових храмових розписів розглядається у зв'язку з викликами, що постають перед митцями в умовах розширення художньої свободи та зростання очікувань з боку церковних громад.

Після здобуття Україною незалежності розпочався якісно новий етап у розвитку культової архітектури. За останні десятиліття було споруджено значну кількість нових храмів, а також здійснено масштабні реставраційні й відновлювальні роботи. Початковий етап цього процесу відзначався домінуванням ентузіазму та прагненням швидкого відновлення сакральної інфраструктури, що часто супроводжувалося недостатньою увагою до художньої якості храмових розписів, ікон та ансамблевої цілісності сакрального простору.

На сучасному етапі питання взаємодії екстер'єру та інтер'єру храму, художньої узгодженості архітектури й церковного малярства набувають особливої актуальності. Саме тому доцільним є аналіз як позитивних, так і проблемних прикладів формування храмового середовища в Україні, а також виявлення причин, що зумовили існуючий стан сакрального мистецтва. Такий підхід дозволяє глибше осмислити роль іконопису в сучасному релігійному та культурному просторі й окреслити перспективи його подальшого розвитку¹³.

У процесі аналізу сучасного церковного малярства доцільно приділяти особливу увагу взаємодії між ключовими суб'єктами формування сакрального інтер'єру — церковною інституцією, парафіяльною громадою, архітектором та художником. Саме узгоджена співпраця цих сторін є визначальною передумовою створення цілісного художнього ансамблю храму, у якому архітектурне середовище, іконографічна програма та стилістичні рішення утворюють гармонійну систему. Відсутність такої координації, натомість, нерідко призводить до появи випадкових або нефахових рішень, поширення

¹³ Дундук І. Особливості розвитку і відродження релігійної культури України на прикладі сучасного прочанства. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2013. № 26–27. С. 276–277.

кітчевих форм, а в окремих випадках — до руйнування або спотворення цінних зразків історичного монументального малярства.

Процес повернення культових споруд релігійним громадам, що активізувався у пострадянський період, спричинив ситуацію, за якої значна частина сучасних церковних розписів виконується у пам'ятках архітектури без належного фахового та інституційного контролю. Попри те, що багато з таких об'єктів мають статус пам'яток, охоронюваних державою, система нагляду за втручанням у їхній художній простір залишається недостатньо ефективною. Діяльність відповідних державних структур не завжди забезпечує належний рівень збереження культурної спадщини.

У межах церковних інституцій функціонують єпархіальні мистецькі комісії, однак їхня діяльність часто має формальний характер, а склад таких органів не завжди включає фахівців із належною мистецтвознавчою або художньою підготовкою. Це ускладнює вироблення професійних критеріїв оцінки церковного малярства та сприяє закріпленню застарілих або випадкових художніх практик.

Узагальнення результатів дослідження дозволяє констатувати, що в більшості сучасних храмів домінують розписи, виконані за усталеними композиційними схемами та в межах реалістичної стилістики, сформованої ще у XIX столітті й значною мірою успадкованої від радянського періоду. Така тяглість художньої мови, з одного боку, забезпечує зрозумілість і впізнаваність сакрального образу, з іншого — обмежує потенціал стильового оновлення та глибшого осмислення іконографічної традиції в контексті сучасних духовних і культурних потреб¹⁴.

Для значної частини сучасного церковного малярства характерною є уніфікація колористичних рішень, що проявляється у повторюваній схемі

¹⁴ Дундяк І. Особливості західноукраїнських пам'яток образотворчого мистецтва для домашнього релігійного-обрядового вжитку другої половини XX століття. Волинська ікона: дослідження та реставрація : науковий збірник. Матеріали XXIII міжнародної конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016. Луцьк, 2016. Випуск 23. С. 163.

розподілу кольорових площин: верхні зони інтер'єру зазвичай вирішуються в холодних блакитних тонах, тоді як стінні поверхні — у вохристій гамі з незначними варіаціями відтінків. Подібна стандартизація поширюється й на орнаментальні елементи, які втрачають індивідуальність та зв'язок із конкретним архітектурним середовищем. Практика використання обмеженого набору трафаретних мотивів, що механічно відтворюються в різних храмах, свідчить про ігнорування стильових, просторових і історичних особливостей сакральних споруд.

За таких умов роль художника в процесі створення церковного розпису часто зводиться до виконавської функції. Митець переважно реалізує вказівки замовника, не беручи участі в концептуальному осмисленні іконографічної програми чи ансамблевого вирішення інтер'єру. Це сприяє зниженню творчої автономії художника та формуванню ремісницького підходу до сакрального мистецтва, у межах якого пріоритет надається швидкому відтворенню готових зразків, а не авторській інтерпретації образу.

Характерною рисою таких практик є також відчуження церковного малярства від ширшого контексту сучасного мистецького процесу. Значна частина виконавців сприймає сакральний живопис не як сферу творчого пошуку, а як регламентовану технічну діяльність, що не потребує естетичної рефлексії чи професійного розвитку. У результаті іконографічні композиції часто механічно копіюються за наданими зразками без урахування їхнього художнього походження, стилістичної доцільності або відповідності конкретному сакральному простору.

Такий стан справ зумовлює поширення візуально одноманітних і стилістично збіднених рішень у сучасному церковному малярстві, що обмежує потенціал його оновлення та знижує художній рівень сакрального інтер'єру в цілому¹⁵.

¹⁵ Журмій Н. Трансформація релігійного світосприйняття у контексті сучасної міської скульптури. Вісник ДАККМ. 2011. № 3. С. 89.

У результаті окреслених процесів у сучасному церковному малярстві нерідко формується тенденція до художньої нерегламентованості, що проявляється у стилістичній еклектиці та зниженні естетичних критеріїв. В окремих випадках це призводить до появи візуально перенасичених або стилістично несумісних рішень, які не відповідають ані вимогам ансамблевої цілісності храмового простору, ані традиціям сакрального мистецтва. Особливо помітними такі явища є в церковних інтер'єрах поза великими культурними центрами.

Поширеною практикою стає використання солодкавих, надмірно ілюстративних розписів, виконаних у спрощеній реалістичній манері, що доповнюються друкованими або вишитими іконами масового виробництва. Подібне поєднання різнорідних візуальних елементів формує суперечливе художнє середовище, у якому сакральний образ втрачає символічну глибину й перетворюється на декоративний компонент.

Водночас у наукових і публіцистичних працях, присвячених сучасному українському церковному монументальному мистецтву, часто домінують загалом позитивні оцінки нових храмових розписів або процесів оновлення сакральних інтер'єрів. Такі узагальнення не завжди ґрунтуються на системному аналізі художньої якості творів і нерідко ігнорують реальний стан сакрального візуального середовища. Безпосереднє спостереження за сучасними храмами засвідчує наявність низки проблем, що потребують критичного осмислення та фахової оцінки.

Таким чином, розбіжність між декларативно схвальними характеристиками та фактичним станом церковного малярства актуалізує необхідність більш зваженого, професійного підходу до аналізу сучасних сакральних інтер'єрів і вироблення чітких естетичних та мистецтвознавчих критеріїв їх оцінювання¹⁶.

¹⁶ Дундяк І. Особливості західноукраїнських пам'яток образотворчого мистецтва для домашнього релігійного-обрядового вжитку другої половини ХХ століття. Волинська ікона: дослідження та реставрація :

Наприкінці XIX — на початку XX століття церковне мистецтво Західної України, подібно до ситуації в багатьох регіонах Європи, зазнало масового поширення низькоякісної, стандартизованої продукції декоративного характеру, яка суттєво знижувала художній рівень сакрального середовища. Цей процес був пов'язаний із розвитком масового виробництва релігійних образів та спрощеним уявленням про сакральну образність, що сприяло витісненню індивідуальної художньої мови та професійних мистецьких критеріїв.

Водночас у зазначений період у багатьох європейських країнах, зокрема за активної участі церковних інституцій, мистецьких середовищ і громадських організацій, було ініційовано цілеспрямовані заходи, спрямовані на подолання цього явища. Формування професійних комісій, розвиток церковно-мистецької освіти та залучення фахових художників до оформлення сакральних просторів сприяли поступовому підвищенню художнього рівня церковного мистецтва. Подібні процеси на початку XX століття відбувалися й у Галичині, де вони дали відчутні позитивні результати у сфері храмового живопису та іконопису.

Сучасна ситуація в галузі церковного мистецтва в Україні засвідчує наявність аналогічних проблем, що певною мірою відтворюють тенденції початку XX століття. Повернення до спрощених, стилістично неузгоджених або декоративно орієнтованих рішень актуалізує потребу в системному переосмисленні підходів до формування сакрального художнього середовища. За таких умов особливої ваги набуває консолідація зусиль церковних структур, професійних митців і громадськості з метою вироблення спільних критеріїв художньої якості та відповідальності за естетичний рівень сакрального мистецтва¹⁷.

науковий збірник. Матеріали XXIII міжнародної конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016. Луцьк, 2016. Випуск 23. С. 165.

¹⁷ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво XXI ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 512.

Проблема поширення кітчевих форм у сакральному мистецтві має не лише естетичний, а й глибокий духовно-культурний вимір. Як слушно зауважує К. Новікова, явище кітч негативно позначається як на духовному досвіді вірян, так і на художньому вихованні нерелігійної частини суспільства, оскільки справжнє мистецтво — зокрема сакральне — пов'язане з релігією особливим чином через здатність художнього образу впливати на людину, очищувати та вдосконалювати її через категорію краси. У цьому контексті деградація художньої мови сакрального мистецтва призводить до втрати його трансцендентного та виховного потенціалу.

Показовим у цьому аспекті є приклад храму Різдва Пресвятої Богородиці в селі Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області — визначної пам'ятки гуцульської дерев'яної сакральної архітектури, збудованої у 1660-х роках. Будучи типовим зразком традиційної гуцульської церкви, цей храм репрезентує цілісну художню систему, в якій архітектура, різьба, іконопис і поліхромія історично формували єдине сакральне середовище.

Сучасний стан інтер'єру храму, попри щирі зусилля настоятеля, характеризується нашаруванням різночасових і різностильових елементів. Давня рельєфна різьба іконостаса та свічників поєднується з виробами сучасної «гуцульської» різьби, численними вишитими й тканими рушниками, килимами актуального дизайнерського походження, а також іконами та розписами різних періодів і стилістичних напрямів. Така надмірна акумуляція візуальних елементів, не підпорядкована єдиній іконографічній і стилістичній концепції, порушує ансамблеву цілісність сакрального простору.

У результаті інтер'єр храму втрачає здатність репрезентувати історичну та художню автентичність пам'ятки, а сукупність його обставин сприймається не як органічно сформоване середовище, а як еклектичне поєднання декоративних елементів. Саме така ситуація дозволяє кваліфікувати подібні

явища як прояви китчу, що нівелюють як мистецьку, так і духовну цінність сакрального простору.

Отже, наведений приклад переконливо демонструє, що відсутність професійного художнього підходу та ансамблевого мислення у формуванні інтер'єру навіть визначних пам'яток сакральної архітектури призводить до спотворення їхнього естетичного та символічного змісту, актуалізуючи потребу в системному фаховому контролі та відповідальності за стан церковного мистецтва¹⁸.

Аналіз сучасної практики будівництва та реставрації храмів в Україні засвідчує відсутність системного підходу до формування їхнього художнього образу. У більшості випадків ініціатива щодо зведення або оновлення сакральної споруди зосереджується в руках настоятеля громади, який фактично одноосібно визначає стилістичні та образні параметри храму. При цьому часто ігноруються такі важливі чинники, як історико-культурний контекст місцевості, ландшафтне оточення, типологічні особливості регіональної сакральної архітектури та традиції церковного мистецтва.

Суттєвою проблемою є також відсутність узгодженої взаємодії між архітекторами та митцями, залученими до створення інтер'єрного оздоблення храмів. Проектування сакральної архітектури, як правило, здійснюється автономно від подальшої розробки іконографічної програми, монументального живопису та іконостасу. У результаті архітектурна концепція і художнє наповнення інтер'єру формуються незалежно одне від одного, що призводить до порушення ансамблевої цілісності сакрального простору.

Такий розрив між архітектурним вирішенням і монументально-живописним оформленням храму зумовлює виникнення стилістичних дисонансів між просторовою організацією, іконостасом, розписами та іншими

¹⁸ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво XXI ст. і проблема китчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 514.

елементами церковного обладнання. Втрата цілісного художнього задуму негативно впливає на естетичне сприйняття храму й нівелює потенціал сакрального мистецтва як гармонійної синтези архітектури, живопису та декоративних форм.

Таким чином, сучасна практика формування сакрального середовища в Україні актуалізує потребу у міждисциплінарній співпраці між духовенством, архітекторами та художниками, що є необхідною передумовою створення художньо цілісного й естетично виваженого образу храму¹⁹.

Таким чином, сучасний стан українського церковного мистецтва значною мірою відображає загальні проблеми, притаманні суспільству в цілому. Серед них особливо помітними є недостатній рівень мистецької компетентності окремих учасників процесу формування сакрального середовища та переважання прагматичних, а іноді й утилітарних мотивів у виборі виконавців храмового оздоблення. Подібні практики негативно позначаються на художній якості церковного мистецтва та знижують рівень естетичної відповідальності за створення сакрального простору.

У соціокультурному контексті ці явища корелюють із ширшими проблемами функціонування суспільних інституцій, зокрема з недостатньою дієвістю правових механізмів, девальвацією професійних стандартів і зниженням значущості етичних критеріїв у публічному житті. За таких умов формування художньо цілісного сакрального середовища часто поступається ситуативним рішенням, що не враховують ані мистецтвознавчих, ані культурно-історичних вимог.

Водночас у випадку невеликих храмів, розташованих у віддалених сільських громадах, зазначені проблеми нерідко залишаються поза фокусом уваги як фахової спільноти, так і контролюючих інституцій. Це зумовлює толерантне ставлення до художньо спрощених або випадкових рішень, які з часом закріплюються як прийнятна норма. Така ситуація потребує системного

¹⁹ Дундяк І. Скарби душі Романа Селівачова. Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 105.

переосмислення ролі професійної експертизи та культурної відповідальності у сфері церковного мистецтва незалежно від масштабу й місця розташування сакральної споруди²⁰.

Водночас аналіз сучасних практик відновлення сакральної спадщини в Україні засвідчує наявність суттєвих проблем, пов'язаних із недотриманням загальноприйнятих європейських реставраційних принципів та чинного пам'яткоохоронного законодавства. У низці випадків процеси, що декларуються як «відновлення» або «реконструкція» втрачених святинь, викликають фахові застереження з боку істориків архітектури, реставраторів і мистецтвознавців.

Полемічність таких практик зумовлена насамперед підміною понять: відтворення повністю втрачених об'єктів не може розглядатися ані як реставрація, ані як науково обґрунтована пам'яткоохоронна діяльність. Навпаки, подібні втручання нерідко супроводжуються знищенням або спотворенням автентичних архітектурних та археологічних залишків, що мають самостійну історичну та культурну цінність.

На цю проблему звертає увагу Володимир Цитович, наголошуючи, що новозведені «репліки» або умовні реконструкції храмів фактично позбавляють сакральні об'єкти їхнього статусу історичного документа. Масове поширення таких псевдоісторичних форм сприяє розмиванню в суспільній свідомості межі між автентичними пам'ятками та їхніми імітаціями, що, у свою чергу, знижує рівень поваги до справжньої культурної спадщини.

Таким чином, сучасна практика «відтворення» втрачених сакральних споруд потребує критичного переосмислення з позицій міжнародних реставраційних стандартів і наукової пам'яткоохоронної етики. Лише чітке розмежування між науковою реставрацією, консервацією та новим будівництвом може забезпечити збереження історичної достовірності

²⁰ Дундяк І. Скарби душі Романа Селівачова. Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 105.

сакральних об'єктів і сформувати відповідальне ставлення суспільства до власної культурної спадщини²¹.

Одним із найбільш дискусійних прикладів у контексті відновлення сакральної спадщини в Україні стало відтворення Михайлівського Золотоверхого собору. Особливу складність у цьому процесі становило питання реконструкції монументального живопису, який частково орієнтувався на стилістику українського бароко та мав відновлюватися на основі обмеженого корпусу архівних джерел і фотоматеріалів.

Прийняття рішення про відтворення храму передували тривалі фахові й суспільні дискусії, спектр яких, за спостереженням І. Дорофієнко, коливався від категоричного заперечення самої ідеї реконструкції до вимог максимально точного повторення втраченого об'єкта, а також від спроб реконструкції первісних форм до концепцій постмодерністської інтерпретації пам'ятки. Така полярність позицій засвідчила відсутність єдиного методологічного підходу до проблеми відтворення сакральних об'єктів, зруйнованих у XX столітті.

Водночас було очевидно, що живопис відновленого храму неминуче нестиме ознаки сучасного художнього мислення. Митці, залучені до реалізації проєкту, працювали в культурному контексті початку XXI століття й не могли повністю відтворити втрачену художню мову минулої епохи. Додатковим обмеженням стала фрагментарність збережених джерел: наявні фотографії не дозволяли точно реконструювати колористичну гаму, деталі іконографічних сюжетів, пластику образів та особливості одягу персонажів.

У результаті розпис Михайлівського Золотоверхого собору постав як синтез історичної орієнтації та сучасної художньої інтерпретації, що зумовлює його амбівалентне сприйняття як пам'ятки сакрального мистецтва. Цей приклад наочно демонструє складність межі між реконструкцією,

²¹ Яців Р. Чи варто актуалізувати ікону? URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chy-varto-aktualizuvaty-ikonu> (дата звернення : 25. 11. 2022).

стилізацією та творчою адаптацією в процесі відновлення втрачених сакральних ансамблів і підтверджує необхідність чіткого методологічного усвідомлення ролі сучасного митця у роботі з історичною спадщиною²².

У сучасній пам'яткоохоронній практиці України неодноразово фіксуються випадки неправомірного втручання в історичну архітектурну спадщину, що добре відома фахівцям у галузі історії та мистецтвознавства. Подібні дії свідчать про системну нестачу професійної компетентності у сфері збереження культурної спадщини та про недостатню ефективність механізмів правового й експертного контролю. Попри наявність законодавчої бази та участь фахівців, зупинити такі втручання вдається вкрай рідко.

Показовим прикладом є ситуація з середньовічним храмом Різдва Христового в Галичі — пам'яткою сакральної архітектури, що має виняткову історичну та культурну цінність. На сучасному етапі в інтер'єрі храму здійснюється оновлення шляхом запровадження мозаїчних композицій, виконаних Є. Андрухівом. З огляду на статус об'єкта та його історичну автентичність, подібні втручання викликають фахові застереження щодо відповідності використаних художніх рішень принципам наукової реставрації та збереження пам'яток.

Зазначений випадок ілюструє ширшу проблему сучасної практики поводження з сакральною архітектурною спадщиною, у межах якої межа між допустимою реставрацією, стилістичною адаптацією та новотвором часто залишається нечітко окресленою. Це актуалізує необхідність посилення ролі професійної експертизи, міждисциплінарної взаємодії та дотримання міжнародних пам'яткоохоронних стандартів у процесах втручання в історичні сакральні об'єкти²³.

Собор має тривалу історію функціонування та з 1963 року внесений до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, що зумовлює особливі

²² Дорофієнко І., Тоцька І. Концепція відтворення стінопису Михайлівського золотоверхого собору в Києві. *Ант.* 1999. № 23. С. 37.

²³ Див. Додаток А. Рис. 1.

вимоги до будь-яких втручань у його архітектурно-художню структуру. Стан збереженості настінних розписів на момент початку робіт оцінювався як критичний: руйнування штукатурного шару створювало реальну загрозу втрати автентичного живопису, що стало підставою для ініціювання реставраційних заходів.

У цьому контексті було задекларовано реалізацію офіційного проєкту реставрації храму за участю спеціалізованої установи — інституту «Укрзахідпроектреставрація». Проєктні роботи позиціонувалися як такі, що відповідають чинним нормативним вимогам у сфері охорони культурної спадщини. Зокрема, представник Івано-Франківської обласної державної адміністрації А. Давидюк підкреслював високий фаховий рівень цієї проєктної структури, наголошуючи на комплексності підходу до реставрації, детальній фіксації кожної стіни та розкладки, а також на проходженні всіх необхідних процедур погодження на державному рівні, включно з експертизою у профільних органах Міністерства культури України.

Таким чином, на формальному рівні процес реставрації храму супроводжувався дотриманням установлених процедур і залученням спеціалізованих інституцій. Водночас подальший аналіз реалізації проєкту та його художніх результатів потребує окремої фахової оцінки з огляду на співвідношення між заявленими реставраційними принципами та фактичним характером втручання в історичний інтер'єр пам'ятки²⁴.

Інформаційний дискурс навколо вже реалізованих мозаїчних композицій у храмі формується переважно в межах мас-медійного простору й характеризується домінуванням позитивних, часто некритичних оцінок. У публічних висловлюваннях представників органів влади зазначені роботи подаються як високоестетичні, а також акцентується увага на нібито постійному науковому та реставраційному супроводі процесу їх виконання.

²⁴ Дундяк І. Художній феномен Івано-Франківська: образотворче мистецтво. Образотворче мистецтво. 2017. № 2. С. 68.

Водночас фаховий аналіз ситуації засвідчує наявність принципової суперечності між задекларованими підходами та реальною практикою втручання в інтер'єр пам'ятки. Зокрема, на сьогодні повністю проігнорованим залишається комплексний науково обґрунтований проєкт реставрації храму, розроблений спеціалізованою установою «Укрзахідпроектреставрація» відповідно до чинного законодавства та міжнародних пам'яткоохоронних норм. Саме цей проєкт мав би визначати методологію, обсяг і допустимі межі реставраційних робіт.

Таким чином, ситуація навколо оновлення храмового інтер'єру демонструє характерну для сучасної пам'яткоохоронної практики проблему розриву між науково-проєктною документацією та фактичними художніми рішеннями, що реалізуються на об'єкті. Це актуалізує потребу в чіткому розмежуванні між реставрацією як науково регламентованою діяльністю та створенням нових мистецьких творів у межах історичних сакральних споруд, а також у посиленні ролі професійної експертизи при оцінюванні подібних втручань²⁵.

Зазначені обставини були актуалізовані під час науково-практичної конференції «Пам'ятки сакрального мистецтва: збереження, дослідження та мистецтвознавча експертиза» (м. Київ, 3 листопада 2016 р.). У межах обговорення доповіді було озвучено позицію представників установи «Укрзахідпроектреставрація» (зокрема О. Рішняка та О. Садової), відповідно до якої участь їхньої організації обмежувалася підготовкою проєктної документації та проходженням формальних процедур погодження, тоді як виконані в інтер'єрі храму мозаїчні композиції не пов'язані з їхньою установою і не реалізовані в межах розробленого ними фахового реставраційного проєкту.

²⁵ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 175.

Також було повідомлено, що монументально-оздоблювальні роботи розпочалися ще до завершення підготовки повного пакета проєктної документації, що, з погляду реставраційної методології, створює ризик розриву між науково обґрунтованим проєктом і реальною практикою втручання в інтер'єр пам'ятки. У такій ситуації принципового значення набувають питання ухвалення управлінських рішень, розподілу відповідальності між залученими сторонами, а також відповідності фактично виконаних робіт погодженим проєктній документації та чинним пам'яткоохоронним нормам. Встановлення причин зміни концепції оздоблення храму та механізмів реалізації цих рішень потребує окремого фахового аналізу і, за необхідності, перевірки компетентними органами²⁶.

Відповідно до офіційних подань замовника — Галицького деканату Івано-Франківської митрополії Української Греко-Католицької Церкви — у 2014 році було розроблено детальну схему-проєкт нового художнього оздоблення храму Різдва Христового в Галичі. Реалізація цього проєкту передбачала використання техніки мозаїки як основного засобу монументально-декоративного оформлення інтер'єру.

Автором мозаїчних композицій виступив священник Євген Андрухів, який здобув фахову мистецьку підготовку в ательє сакрального мистецтва Centro Aletti. Навчання відбувалося під керівництвом відомого римського богослова, художника й науковця, отця-єзуїта Марка Івана Рупніка, у творчому середовищі якого формувалися сучасні підходи до сакральної мозаїки в контексті богословської символіки та літургійного простору.

Таким чином, художня концепція мозаїчного оздоблення храму в Галичі була пов'язана з сучасними тенденціями сакрального мистецтва, що сформувалися в межах західноєвропейської традиції, зокрема римської школи

²⁶ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 176.

монументальної мозаїки, і перенесені в український контекст через індивідуальний авторський досвід митця²⁷.

Євген Андрухів має ґрунтовну професійну академічну художню підготовку, що визначає високий рівень володіння технікою монументального мистецтва та обізнаність із богословсько-символічною основою сакрального образу. Попри значну кількість реалізованих проєктів і позитивну рецепцію його творчості в публічному просторі, митець поєднує художню діяльність із активним пастирським служінням при Архікатедральному соборі Святого Воскресіння в Івано-Франківську, що зумовлює органічний зв'язок між мистецькою практикою та літургійним контекстом.

Мистецтвознавчий аналіз окремих мозаїчних композицій засвідчує високий рівень професійної культури автора. Так, у зображенні Богородиці Оранти в абсиді увагу привертає ретельна розробка орнаментальних деталей у золотому тлі, які сприймаються лише при близькому розгляді та виконують радше функцію символічного й декоративного доповнення, ніж елементу безпосередньої візуальної комунікації з глядачем. Колористичне вирішення мафорію побудоване на виваженому контрасті світлих і темних площин, що формують чіткий силует постаті та сприяють цілісному сприйняттю образу.

У композиції «Євхаристія» простежується увага до пластичної організації фігур: пози апостолів логічно обґрунтовані, а моделювання складок одягу підпорядковане руху тіла. Фонова частина композиції вирішена за допомогою світлих хвилястих смуг і темніших кольорових акцентів, які виконують ритмічну та композиційно-з'єднувальну функцію, підсилюючи загальну цілісність сцени. У стилістичному плані ці мозаїки демонструють ознаки сучасної інтерпретації традиційних іконографічних сюжетів, у яких поєднуються елементи різних українських традицій церковного малярства з актуальною художньою мовою.

²⁷ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 177-178.

Показовим у контексті проблеми поєднання нового живопису з історичним сакральним середовищем є також приклад розписів у київській церкві святого Миколи Притиска на Подолі, пов'язаний з ім'ям видатного українського художника Миколи Стороженка. Цей випадок репрезентує іншу модель взаємодії сучасного монументального живопису з пам'яткою, де нові художні рішення осмислюються в тісному діалозі з історичною архітектурною структурою та духовною традицією храму²⁸.

Споруда має тривалу історію формування та належить до визначних зразків сакральної архітектури кінця XVII — початку XVIII століття. Кам'яний храм було зведено у період між 1695 та 1707 роками на місці однойменної дерев'яної церкви, що зумовило спадкоємність архітектурної традиції та типологічних рішень. У просторово-планувальній структурі будівлі простежуються характерні риси українського бароко, адаптовані до місцевої будівельної практики.

Храм має хрестоподібний план з однією центральною банею, що відсилає до образу традиційної козацької дерев'яної церкви та засвідчує тяглість форм між дерев'яною й мурованою сакральною архітектурою. Композиційна стриманість і ясність об'ємів поєднуються з бароковими пластичними елементами, утворюючи гармонійний ансамбль, характерний для української архітектурної традиції цього періоду.

Після масштабної пожежі на Подолі у 1811 році храм зазнав відновлення, під час якого було збережено й водночас підкреслено стилістичні ознаки українського бароко. Реконструкція не порушила основної типологічної схеми споруди, що дозволило храму зберегти історичну та художню ідентичність і надалі функціонувати як важливий осередок сакральної культури²⁹.

²⁸ Див. Додаток Б. Рис. 2.

²⁹ Маленков Р. Храми Подолу. Церква Миколи Притиска. URL : <http://ukrainaincognita.com/khramy/khramy-podolu-tserkva-mykoly-prytyska> (дата звернення : 25. 11. 2025).

На сучасному етапі монументальний живопис храму вирізняється відносною стилістичною однорідністю, попри те що його формування відбувалося упродовж тривалого історичного періоду. Художнє оздоблення інтер'єру складається з фрагментів і окремих композицій, виконаних у різні часові відтинки, зокрема у XVIII–XX століттях, що зумовлює багат шаровість живописного ансамблю.

Разом із тим наявні історичні джерела фіксують систематичне художнє оформлення храму, починаючи з 1833 року, коли було здійснено розпис стін і склепінь художником О. Суховєєвим. Подальший етап оновлення монументального живопису датується 1887 роком і пов'язаний із діяльністю артілі малярного майстра П. Давиденка. Саме в цей період було остаточно сформовано іконографічну програму та стилістичні засади храмового розпису, які визначили його художнє обличчя на тривалий час.

Таким чином, попри наявність різночасових нашарувань, монументальний живопис храму постає як цілісний ансамбль, у якому пізніші втручання були підпорядковані вже усталеній програмі та стилістичній системі, що забезпечило збереження внутрішньої художньої логіки сакрального простору³⁰.

У такому стані храм функціонував до початку Другої світової війни, під час якої споруда зазнала суттєвих ушкоджень. Було пошкоджено покрівлю, зруйновано верхню частину бані, а також зафіксовано утворення тріщин у конструкціях будівлі. Ці руйнування зумовили необхідність проведення масштабних відновлювальних заходів у повоєнний період.

У 1956–1958 роках науково-реставраційними виробничими майстернями Держбуду УРСР було здійснено капітальні ремонтно-реставраційні роботи, спрямовані на стабілізацію конструктивного стану споруди та збереження її архітектурної цілісності. Подальший етап втручання

³⁰ Маленков Р. Храми Подолу. Церква Миколи Притиска. URL : <http://ukrainaincognita.com/khramy/khramy-podolu-tserkva-mykoly-prytyska> (дата звернення : 25. 11. 2025).

припадає на початок 1980-х років, коли храм знову підлягав ремонту й реставрації у зв'язку з планами його адаптації під культурну функцію — зокрема розміщення театру поезії.

Однак у 1983 році під час проведення робіт сталася аварійна ситуація, внаслідок якої було пошкоджено фундамент будівлі. Це призвело до часткового руйнування південно-східної частини храму, що істотно ускладнило його подальшу експлуатацію та потребувало додаткових консерваційних і відновлювальних заходів³¹.

У період незалежності України в інтер'єрі храму збереглася частина історичного настінного малярства. Зокрема, у північній частині основного об'єму храму знаходиться композиція «Вознесіння Христове» (1833 р.), а в західній частині центральної нави — розпис «Нагірна проповідь», датований XIX—XX століттями. Ці твори становлять важливу складову сформованого впродовж тривалого часу художнього ансамблю та репрезентують різні етапи розвитку монументального живопису храму.

Наприкінці 1990-х років під керівництвом художника М. Стороженка було здійснено роботи з оформлення інтер'єру церкви новими живописними тематичними й орнаментальними композиціями. Згідно з інформацією, оприлюдненою на офіційному сайті храму, ці доповнення виконувалися без погодження з Управлінням охорони пам'яток. У стилістичному плані вони вирішені в експресивній авторській манері, що істотно відрізняється від історичних настінних розписів і не узгоджується з усталеною художньою системою інтер'єру.

Таким чином, сучасні живописні втручання в інтер'єр храму стали чинником порушення стилістичної цілісності монументального ансамблю, що актуалізує проблему дотримання пам'яткоохоронних процедур і необхідності

³¹ Храм Миколи Притиска : офіційний сайт. URL : <http://www.pritiska.org/index/0-2> (дата звернення : 25. 11. 2025).

фахового узгодження нових художніх рішень з історично сформованим сакральним простором³².

Погоджуючись із високою мистецькою оцінкою творчості М. Стороженка, слід наголосити, що цей майстер вирізнявся широтою художнього світогляду, глибиною концептуального мислення та здатністю до багатопланового образного втілення складних духовних і філософських тем. Його творчий доробок охоплює різні сфери образотворчого мистецтва — живопис, монументалістику, іконопис і графіку, — у кожній з яких він демонстрував досконале володіння технікою та сформовану авторську мову. Визнанням професійного рівня і значущості його внеску в розвиток українського мистецтва стало, зокрема, нагородження митця Золотою медаллю Академії мистецтв України за розписи цієї церкви.

Водночас особливої уваги заслуговують теоретичні роздуми М. Стороженка щодо стану монументального мистецтва України та його власного складного шляху до осмислення духовних основ творчості. Розмірковуючи над специфікою монументалістики ХХ століття, митець визначав її як простір, значною мірою позбавлений релігійного змісту, зауважуючи, що твори цього періоду здебільшого виконували ідеологічні та утилітарні функції, обслуговуючи потреби епохи. Він також наголошував на тому, що вплив науково-технічного прогресу й капіталістичної раціональності позначився навіть на традиційних релігійних системах, зокрема католицькій і православній, сприяючи поширенню компілятивних підходів у трактуванні сакрального простору.

У своїх міркуваннях М. Стороженко критично оцінював тенденцію до матеріалізації сакрального образу, яка, на його думку, призводила до ослаблення духовного начала в мистецтві. Водночас він підкреслював, що подолання цієї кризи можливе лише через повернення до трансцендентного

³² Храм Миколи Притиска : офіційний сайт. URL : <http://www.pritiska.org/index/0-2> (дата звернення : 25. 11. 2022).

виміру творчості, у якому відбувається поєднання духу й людської природи. Саме в цьому контексті митець визначав призначення монументального мистецтва як носія особливої духовної енергії, здатної наповнювати художній простір сакральним змістом і відновлювати втрачений зв'язок між людиною та Богом.

Таким чином, теоретичні погляди М. Стороженка дозволяють розглядати його монументальні твори не лише як художні об'єкти, а як результат глибокої духовної рефлексії, що прагне подолати розрив між традицією та сучасністю і відновити сакральну функцію мистецтва в культурному просторі³³.

Філософсько-духовні рефлексії М. Стороженка знайшли безпосереднє художнє втілення у монументальних образах, створених упродовж 1997–2000 років у процесі розпису церкви на Подолі. Прийнявши пропозицію щодо виконання цього проєкту, митець звернувся до найскладніших ділянок храмового простору, зокрема до розпису бані загальною площею близько 400 м², барабана, парусів і чотирьох центральних стовпів.

Монументальний живопис було виконано в техніці енкаустики, яка передбачає використання тонких шарів воскового живопису й забезпечує особливий ефект внутрішнього світіння кольору. Застосування цієї техніки в сакральному просторі дозволило досягти підвищеної пластичності форм і глибини колористичного звучання, що відповідає символічній насиченості образів та їхній духовній спрямованості.

У напівсферичному просторі бані М. Стороженко разом зі співавторами — С. Герасименком, О. Крюковим, В. Недайборщем, Д. Савченком, О. Соловєєм та О. Цугоркою — розмістив композиції з образом Святої Трійці та чотирьох архангелів: Гавриїла, Михаїла, Уриїла і Рафаїла. Така іконографічна

³³ Дідик О. Іконописці від Бога. URL : <http://www.volyn.com.ua/printver.php?rub=10&article=0&arch=625> (дата звернення : 25. 11. 2022).

програма відповідає традиційній символіці небесного світу, водночас інтерпретований у межах сучасної художньої мови.

За свідченням дослідників, важливим джерелом творчого натхнення для М. Стороженка у вирішенні пластики та характеру шат персонажів стали барокові скульптурні образи Іоана Георга Пінзеля. Апеляція до експресивної динаміки та внутрішньої напруги барокової форми дозволила художникові надати фігурам монументального живопису відчуття руху й духовної енергії, що органічно поєднується з просторовою структурою бані.

Таким чином, розписи М. Стороженка в церкві на Подолі постають як результат синтезу глибокої філософської рефлексії, богословської символіки та високопрофесійного володіння технікою монументального мистецтва, що визначає їхнє особливе місце в контексті сучасного українського сакрального живопису³⁴

Розпис бані став для М. Стороженка складним творчим експериментом, зумовленим специфікою напівсферичної поверхні, на якій реалістично трактований образ неминуче зазнає оптичних деформацій. Це вимагало від художника застосування складних геометричних і просторових розрахунків з метою досягнення адекватного візуального сприйняття композиції з різних точок огляду. Такий підхід засвідчує високий рівень професійної підготовки митця та його здатність працювати з архітектурним простором як з активним чинником формування образу.

У своїй творчій орієнтації М. Стороженко спирався на широкий спектр мистецьких авторитетів — від барокової експресії Й. Пінзеля до іконописної традиції І. Мирського та І. Рутковича, монументальної школи М. Бойчука, а також духовно напруженої пластики Ель Греко. Поєднання цих впливів зумовило формування динамічної, експресивної образної мови, що вирізняється емоційною насиченістю та активним рухом форм. Подібна

³⁴ Цимбалюк Є. Реліквія, вишита рибячою кісткою. Слово Просвіти. 4–10 вересня. 2008. № 36 (465). С.

стилістика є ближчою до католицької художньої традиції та сприймається менш однозначно в православному середовищі, де домінують стриманіші канонічні моделі. Водночас слід зазначити, що традиції українського бароко, які історично були органічними для православної культури, упродовж тривалого часу перебували під ідеологічним тиском, що позначилося на сучасному сприйнятті цієї стилістики окремими церковними спільнотами.

Композиційна структура розписів характеризується чітко вираженою центральною симетрією, підсиленою напруженим колористичним контрастом між теплою гамі фігур і холодними синьо-смарагдовими тонами фону. Для образів характерні динамічні ракурси, що акцентують рух і внутрішню напругу форм, наближаючи їх до естетики пізнього бароко з елементами маньєризму. Така художня мова відповідає архітектурній стилістиці храму та формує активну взаємодію з глядачем, який поступово переходить від загального емоційного враження до споглядання пластичних нашарувань, символічних смислів і майстерного реалістичного моделювання форм.

Особливу роль у формуванні образного простору відіграє енкаустична техніка, оптичні ефекти якої створюють відчуття позачасовості й внутрішньої зосередженості сакрального простору. Завдяки цьому розписи набувають характеру стилістичних ретроспективних ремінісценцій, адаптованих до сучасного контексту барокового храму.

Водночас, з огляду на наявність у храмі інших різночасових і різностильових розписів, ці енкаустичні композиції, попри їхню безперечну художню цінність і високий професійний рівень виконання, перебувають у певному стилістичному дисонансі з рештою інтер'єрного живопису, який не завжди відповідає аналогічним мистецьким критеріям.

Окремої уваги заслуговує проблема функціонування церковних мистецьких комісій, діяльність яких загалом має важливе значення для регулювання художніх процесів у сакральному середовищі. Разом із тим практика їхньої роботи демонструє вибірковість у підходах до оцінки

мистецьких явищ: сучасні авторські розписи можуть піддаватися критиці або усуненню, тоді як поширені форми візуальної спрощеності, декоративної надмірності та нефахового оздоблення часто залишаються поза увагою. Така ситуація свідчить про відсутність цілісної системи естетичних і мистецтвознавчих критеріїв, що й надалі ускладнює формування гармонійного сакрального простору в сучасних храмах³⁵.

Внутрішньоцерковні суперечності, а також суб'єктивні чинники у діяльності єпархіальних мистецьких комісій нерідко впливають на долю творів сучасного сакрального мистецтва. У низці випадків особисте ставлення окремих членів таких комісій до постаті митця транслюється на оцінку його творчого доробку в галузі церковного малярства, що зумовлює неприйняття або маргіналізацію художніх робіт незалежно від їхнього професійного рівня.

Показовим у цьому контексті є досвід, описаний Л. Скопом. Твори цього іконописця представлені у приватних зібраннях, храмах та музейних колекціях; зокрема, ікона «Святий Юрій» (2009) була відібрана Б. Возницьким до фондів Львівської національної галереї мистецтв, що свідчить про визнання її художньої та культурної цінності на професійному рівні. Водночас не всі роботи митця отримують подібну інституційну підтримку або можливість повноцінного функціонування в сакральному чи музейному просторі.

Таким чином, доля творів сучасного іконопису часто залежить не лише від їхніх мистецьких якостей, а й від комплексу позахудожніх чинників — інституційних рішень, внутрішніх конфесійних взаємин та суб'єктивних оцінок. Це актуалізує потребу у виробленні прозорих і професійно обґрунтованих критеріїв експертизи сакрального мистецтва, які дозволили б мінімізувати вплив особистісного фактору на процеси прийняття рішень у церковному художньому середовищі³⁶³⁷.

³⁵ Дундяк І. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 2. С. 82.

³⁶ Див. Додаток В. Рис. 3.

³⁷ Дундяк І. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 2. С. 84.

Показовим прикладом суперечностей у практиці оцінювання сучасного церковного малярства став випадок із розписами церкви в селі Коти Яворівського району Львівської області. У 2008 році створені розписи було знищено невдовзі після завершення робіт на підставі рекомендації комісії УГКЦ м. Львова, яка кваліфікувала їх як «неканонічні». На сьогодні єдиним свідченням існування цього живописного ансамблю залишаються фотодокументи.

Зокрема, композиція «Голгофа» — фрагмент знищеного стінопису, виконаного Л. Тимківим і Л. Скопом, — репрезентує символічне трактування біблійного сюжету. Зафіксовані на світлинах розписи демонструють цілісну образну концепцію з характерною стилізацією пейзажу та використанням усталених іконографічних атрибутів: червоних хрестів на золотому тлі, доріг, архітектурних форм, дерев і фігури самотнього вершника зі списом. Особливу роль у формуванні емоційного напруження відіграє колористичне вирішення: тривожні краплавові тони землі, пагорба та хрестів поєднуються з приглушеними сірими відтінками доріг і рослинності, створюючи цілісну драматургію образу.

З мистецтвознавчого погляду, знищення подібних розписів свідчить про проблеми у функціонуванні експертних механізмів оцінювання сучасного сакрального мистецтва та про відсутність узгоджених критеріїв розрізнення між авторською інтерпретацією в межах традиції й відхиленням від канонічних норм. У ширшому культурному контексті такі практики опосередковано сприяють закріпленню візуально спрощених і нефакхових рішень у церковному середовищі, що потребує подальшого наукового осмислення та інституційного перегляду підходів до експертизи сакрального живопису³⁸.

³⁸ Дундяк І. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 2. С. 86.

Водночас слід зазначити, що на периферії означені проблеми часто залишаються поза увагою як церковної адміністрації, так і місцевих громад. Більшість сільських храмів є давніми спорудами, в яких ревіталізаційні та оновлювальні роботи здійснюються без належного мистецтвознавчого супроводу й нерідко мають сумнівну художню якість. Це зумовлює подальше спрощення образної мови церковного мистецтва та втрату ансамблевої цілісності сакрального простору.

Отже, створення нових гармонійних храмів із концептуально продуманим екстер'єром та інтер'єром, а також із високохудожніми розписами й цілісною іконографічною програмою є нагальною потребою для сучасних українських церков. Проте на сьогодні такі приклади залишаються радше винятками, ніж усталеною практикою. У зв'язку з цим доцільним видається подальший розгляд проблем і перспектив розвитку сучасних модерних концепцій церковного малярства, зокрема через аналіз досвіду створення окремих зарубіжних храмів, де подібні питання вирішуються на комплексному професійному рівні.

Підрозділ 1.3 дав змогу ґрунтовно проаналізувати сучасний стан іконописного мистецтва в Україні та окреслити ключові аспекти, пов'язані з іконним малярством сьогодення й формуванням іконографічної програми розпису сучасних храмів візантійської традиції. Узагальнюючи викладене, можна сформулювати такі висновки:

1. Збереження духовної спадщини. Сучасні українські іконописці відіграють важливу роль у збереженні та трансляції духовної спадщини, забезпечуючи спадкоємність традицій і водночас актуалізуючи їх у контексті сучасної культури.
2. Виклики та трансформації. Іконописне мистецтво сьогодення перебуває в умовах суттєвих соціокультурних змін, що зумовлюють необхідність адаптації традиційної візантійської образної системи до нових духовних, естетичних і комунікативних потреб суспільства.

3. Іконографічна програма. Формування іконографічної програми сучасного храму є складним процесом, який потребує поєднання богословської обґрунтованості, мистецького професіоналізму та розуміння функціональних особливостей богослужбового простору.
4. Роль іконопису в сучасному середовищі. Ікона у сучасному суспільстві виконує не лише декоративну, а насамперед духовно-комунікативну функцію, залишаючись важливим засобом формування релігійної свідомості та естетичного досвіду.
5. Сучасні можливості. Попри наявні проблеми, сучасне іконописне мистецтво має значний потенціал розвитку, зокрема завдяки використанню нових медіа, освітніх платформ і міждисциплінарного діалогу.

Отже, сучасне іконописне мистецтво посідає важливе місце в релігійному, культурному та художньому житті України, демонструючи здатність до розвитку й адаптації за умови збереження базових духовних і традиційних засад.

Розділ 1 магістерської роботи, присвячений аналізу впливу незалежності України на розвиток сучасного іконописного мистецтва та його функціонування в релігійному й культурному просторі, дозволив окреслити низку принципових положень.

Аналіз сучасного стану релігії у світі та в Україні засвідчив, що релігія й надалі залишається вагомим чинником суспільного життя, особливо в українському контексті, де вона відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності та духовної культури.

Розгляд церковного іконного малярства в умовах відновлення релігійної культури після здобуття незалежності показав, що іконопис став одним із ключових засобів символічного та художнього осмислення нової історичної реальності, поєднуючи традиційні образи з актуальними культурними сенсами.

Дослідження особливостей іконного малярства сьогодення та проблем іконографічної програми сучасних храмів візантійської традиції виявило складний характер взаємодії між традицією й сучасністю, що вимагає професійного, міждисциплінарного підходу до вирішення мистецьких і богословських завдань.

У цілому розділ 1 засвідчив, що іконопис в Україні залишається живим і динамічним мистецтвом, здатним відповідати на виклики часу та відігравати важливу роль у збереженні духовної спадщини, формуванні національної самосвідомості й розвитку сучасної культури.

РОЗДІЛ 2

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ
ІКОННОМУ МАЛЯРСТВІ

Розділ 2 магістерської роботи присвячений аналізу сучасних тенденцій розвитку українського іконного малярства, а також виявленню особливостей його стилістичної та іконографічної трансформації в умовах новітнього культурного процесу. У межах цього розділу здійснюється дослідження нових жанрових і стилістичних явищ, що сформувалися в іконописі кінця XX — початку XXI століття, їхнього впливу на мистецьке середовище України та співвідношення з традиційними цінностями національної духовної культури.

Логічним підґрунтям для даного аналізу є висновки попереднього розділу, в якому було встановлено визначальний вплив здобуття Україною незалежності на відродження та активізацію іконописного мистецтва. Водночас не менш важливим є осмислення тих конкретних стилістичних і жанрових змін, що відбулися в іконному малярстві внаслідок цієї трансформації, а також причин їх актуалізації в художній практиці та рецепції сучасного глядача. Саме тому у цьому розділі акцент робиться на детальному аналізі провідних тенденцій, які визначають сучасний стан іконопису, та на з'ясуванні їхнього впливу на іконографічні й образно-стилістичні особливості творів.

У наступних підрозділах розділу буде розглянуто ключові жанрові та стилістичні напрями, характерні для сучасного українського іконного малярства. Такий підхід дозволяє простежити еволюцію цього виду сакрального мистецтва в контексті історичних, культурних і духовних процесів, а також оцінити, яким чином сучасні ікони функціонують у просторі національної культурної пам'яті та впливають на формування сучасної української ідентичності.

2.1. Західноєвропейський досвід і формування нової системи поглядів на християнське мистецтво у другій половині XX століття

Підрозділ 2.1 присвячений аналізу одного з ключових аспектів сучасного українського іконного малярства — формуванню нової системи поглядів на християнське мистецтво у другій половині XX століття. Одним із визначальних чинників цього процесу став західноєвропейський мистецький досвід, який справив помітний вплив на розвиток сучасної української іконографії та зумовив переосмислення традиційних художніх і богословських підходів.

У межах підрозділу досліджується, яким чином західноєвропейські художні практики сприяли формуванню нової іконографічної системи поглядів, що знайшла відображення в українському іконописі. Особлива увага приділяється трансформаціям структури й змісту ікон, появі нових способів інтерпретації біблійних сюжетів і святкових образів, а також зміні принципів їхнього образного й просторового вирішення. Аналізується також питання рецепції ікон, виконаних із використанням західноєвропейської стилістики, та їх інтеграції в іконографічний ландшафт України.

Метою цього підрозділу є виявлення основних характеристик нової іконографічної системи та сучасного розуміння християнського мистецтва, що сформувалися в українському іконописі під впливом західноєвропейського досвіду.

Європейське християнське мистецтво другої половини XX століття вирізняється багатовекторністю та різноманіттям художніх рішень. У традиційно католицьких і протестантських країнах спостерігається формування оновленої концепції церковного мистецтва, у межах якої нововведення в сакральному просторі храмів набувають органічного й логічного характеру. Це зумовлено глибшим усвідомленням процесів сучасного мистецтва та послідовним впровадженням його принципів у

храмову архітектуру й малярство на основі цілісного художнього задуму, що охоплює як екстер'єр, так і інтер'єр споруд.

Виразною тенденцією розвитку сучасних християнських храмів у світі, поряд із пошуком гармонійної взаємодії Церкви з державою та суспільством, стає формування парафіяльних центрів як багатофункціональних комплексів, що поєднують сакральні, освітні, культурні та соціальні функції. Такий підхід істотно впливає на характер церковного мистецтва, визначаючи нові вимоги до іконографії, стилістики та просторової організації храмового середовища³⁹.

Серед європейських архітектурно-образотворчих концепцій церковного мистецтва другої половини XX століття показовим прикладом є каплиця Розарію у Вансі (Франція). Невеликий сакральний об'єкт був спроектований Анрі Матіссом, який водночас розробив цілісну концепцію художнього оформлення внутрішнього простору храму, а також ескізи літургійних шат для священнослужителів. Таким чином, митець реалізував принцип синтезу мистецтв, у межах якого архітектура, монументальний живопис, декоративне оздоблення та літургійний одяг утворюють єдиний художньо-смісловий комплекс.

Проект каплиці отримав схвальну оцінку з боку провідних представників європейського мистецького середовища, зокрема Пабло Пікассо, що свідчить про його високий художній рівень та інноваційність. Водночас на початковому етапі реалізації проєкту місцева громада сприйняла запропоноване рішення критично, що було зумовлено нетрадиційною для сакрального простору образною мовою та стилістикою. Попри це, церковне керівництво підтримало авторську концепцію митця, визнавши її відповідність сучасним пошукам у християнському мистецтві та її потенціал для оновлення сакральної візуальної культури.

Цей приклад наочно демонструє зміну підходів до церковного мистецтва у Західній Європі другої половини XX століття, коли пріоритет

³⁹ Водотика О. Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Київ, 2006. С. 75.

надавався цілісному художньому задуму, авторській інтерпретації традиції та діалогу між сучасним мистецтвом і сакральним простором⁴⁰.

Ще одним показовим прикладом європейських пошуків у галузі сучасної сакральної архітектури є Собор Христа Царя в Ліверпулі (Велика Британія), зведений у 1962–1967 роках за проєктом архітектора Фредеріка Гібберда. Храм постає на місці недобудованої споруди довоєнного періоду, що зумовило необхідність інтеграції окремих елементів попереднього будівництва у нову архітектурну концепцію.

Основні вимоги церковної громади та церковної адміністрації до проєкту нового собору полягали у створенні простору з чітко видимим з усіх сторін вівтарем, збереженні та включенні у структуру храму частини довоєнної забудови, а також використанні сучасних форм у вирішенні як екстер'єру, так і інтер'єру. Відповідно до цих вимог будівлю було спроектовано у формі кола діаметром близько 59 метрів, що забезпечило централізовану композицію та підкреслило літургійний центр простору.

Архітектурна домінанта споруди — короноподібна конструкція зі скла та системи шпилів, яка увінчує будівлю та забезпечує природне освітлення інтер'єру, формуючи відчуття відкритості й вертикальної спрямованості сакрального простору. Водночас прискорені темпи будівництва негативно позначилися на якості виконання робіт: зокрема, фіксувалися проблеми з герметичністю покрівлі та відшаруванням мозаїчного оздоблення. У 1990-х роках собор зазнав масштабної реконструкції та капітального ремонту, спрямованих на усунення технічних недоліків і стабілізацію конструкцій.

Досвід Собору Христа Царя в Ліверпулі ілюструє характерні для другої половини XX століття пошуки нових архітектурно-літургійних рішень, у межах яких поєднувалися сучасна форма, функціональність сакрального

⁴⁰ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво XXI ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 512.

простору та прагнення до активної участі громади у богослужбовому процесі⁴¹.

Ще одним показовим зразком європейських експериментів у сфері сакральної архітектури другої половини XX століття є храм Святої Трійці на околиці Відня (Австрія), зведений у 1974–1976 роках за проєктом Фріденсрайха Гундертвассера та Фріца Вортруба. Споруда вирішена в постмодерністській стилістиці й являє собою унікальну архітектурно-скульптурну композицію.

Будівля складається зі 152 асиметрично розташованих бетонних блоків різних розмірів, що формують об'єм, подібний до абстрактної скульптури. Такий підхід зумовлений насамперед скульптурним мисленням архітектора, для якого просторове формотворення було важливішим за традиційні канони храмового будівництва. Архітектура храму свідомо відходить від усталених типологічних схем, пропонуючи нову модель сакрального простору, відкритого до сучасного художнього сприйняття.

Інтер'єр храму вирізняється стриманістю та аскетизмом, однак водночас наповнений складною грою світла і тіні, що досягається завдяки нестандартній геометрії об'ємів і прорізів. Світло стає одним із ключових засобів формування духовної атмосфери простору, компенсуючи мінімалізм декоративного оздоблення.

Як і у випадку з іншими новаторськими сакральними спорудами цього періоду, зведення храму Святої Трійці супроводжувалося критичними відгуками з боку місцевих мешканців, які не одразу сприйняли радикально нову архітектурну мову. Водночас офіційна позиція Церкви, що підтримала реалізацію проєкту, сприяла поступовому прийняттю храму як важливого духовного та культурного об'єкта, репрезентативного для свого часу.

⁴¹ Дундяк И. Печатные иконы в церковном искусстве Украины вт. половины XX века. Питання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск, 2017. Выпуск 22. С. 449.

Цей приклад наочно демонструє характерні для другої половини XX століття тенденції оновлення сакральної архітектури Західної Європи, де авторська художня концепція та експеримент із формою стають засобами переосмислення традиційного церковного простору⁴².

У цьому підрозділі було проаналізовано один із визначальних чинників розвитку сучасного українського іконного малярства — формування нової системи поглядів на християнське мистецтво другої половини XX століття під впливом західноєвропейського досвіду. Проведене дослідження засвідчило, що означений період став важливим етапом трансформації українського іконопису, позначеним активними пошуками нових образно-стилістичних рішень та переосмисленням традиційної іконографічної мови.

Однією з ключових ознак цієї нової системи поглядів є адаптація західноєвропейських художніх принципів у межах української іконографічної традиції. Це виявляється у зміні структурної організації ікон, появі нових сюжетів і образних акцентів, а також у сміливіших колористичних і композиційних експериментах. Важливу роль у цьому процесі відіграє застосування сучасних матеріалів і технологій, які розширюють технічні можливості митців та сприяють оновленню художньої мови іконопису.

Водночас зазначені трансформації супроводжуються низкою проблемних аспектів. Зокрема, надмірна стилістична свобода або некритичне запозичення західноєвропейських моделей можуть призводити до розмивання традиційної символіки ікони та ускладнювати її сприйняття в контексті східнохристиянської богословської традиції. Це актуалізує питання збереження історичної спадщини іконопису та необхідності фахового балансу між інноваціями й канонічною спадкоємністю.

Таким чином, сучасне українське іконописне мистецтво перебуває в активному діалозі із західноєвропейським художнім досвідом, що сприяє

⁴² Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво XXI ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 517.

формуванню нових підходів до сакрального образу. Водночас перед митцями та дослідниками постає завдання збереження іконографічної традиції як носія духовних і культурних смислів, а також осмислення її ролі в сучасному релігійному та культурному просторі України.

2.2. Архітектурно-образні концепції храмів української діаспори як форма спротиву естетиці соціалістичного реалізму

Підрозділ 2.2 магістерської роботи спрямований на аналіз архітектурно-образних концепцій храмів, створених українськими митцями діаспори в умовах ідеологічного протистояння радянській естетиці соціалістичного реалізму. Цей етап розвитку українського сакрального мистецтва зумовлений складними історичними обставинами другої половини ХХ століття, коли в радянському просторі релігійна культура зазнавала системного тиску, а традиційні духовні цінності піддавалися маргіналізації.

У протигагу атеїстичній ідеології та уніфікованій художній мові «соцреалізму» митці української діаспори звернулися до створення нових храмових образів, які поєднували національні традиції з актуальними мистецькими пошуками сучасності. Архітектура й образотворче оформлення таких храмів виконували не лише культову функцію, а й слугували засобом збереження національної ідентичності та символічного опору ідеологічному тиску.

У межах цього підрозділу розглядається історичний контекст формування сакральних архітектурно-образних концепцій у середовищі української діаспори, а також аналізується роль митців у відновленні й розвитку релігійної культури поза межами радянського простору. Особлива увага приділяється концептуальним засадам проєктування храмів, зокрема

взаємодії архітектурної форми, образної системи та символічного наповнення сакрального простору.

Зазначено, що в православних соціалістичних країнах і радянських республіках у цей період практично не спостерігається інновацій у галузі церковної архітектури та малярства через домінування комуністичної ідеології. Натомість у середовищі української діаспори впродовж 1960–1990-х років формується низка неординарних храмових концепцій, що постали внаслідок взаємодії національних мистецьких джерел із сучасним соціокультурним контекстом.

Показовими прикладами таких пошуків є храми, пов'язані з іменами Я. Гніздовського та архітектора Р. Жука (церква Святої Трійці в Кергонксоні, США), Є. Новосельського (церква Різдва Богородиці в Білому Борі, Польща), М. Левицького (церква Святого Андрія в Ліндкомбі, Австралія). Їхні твори репрезентують альтернативну модель розвитку українського сакрального мистецтва, в якій поєднано традицію, модерністське мислення та прагнення до духовної свободи⁴³.

Водночас реалізація сміливих архітектурно-образних задумів не завжди досягає логічного завершення. Показовим у цьому контексті є приклад церкви святого Йосифа в Чикаго (США), збудованої у 1975 році за проєктом архітектора З. Мазуркевича. Архітектурна концепція храму вирізнялася сучасним просторовим вирішенням і передбачала відповідне художнє наповнення інтер'єру, узгоджене з загальною ідеєю споруди.

Однак наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років процес оформлення інтер'єру зазнав суттєвих змін. Через недостатній рівень естетичної підготовки частини духовенства та відсутність відповідального мистецького супроводу з боку громади інтер'єр храму було розписано живописом невисокої художньої якості, виконаним у спрощеній традиційній візантійській

⁴³ Кристопчук М. Характерні особливості українського іконопису і релігійної картини. Вісник ЛАМ. Львів, 1998. № 9. С. 63.

стилістиці. Такі втручання не враховували ані первісної архітектурної концепції споруди, ані вимог ансамблевої цілісності сакрального простору.

Показовою деталлю цього процесу стала заміна передбаченого проєктом кришталевго хреста-люстри на традиційне панікадило, яке стилістично та просторово не узгоджується з характером інтер'єру. У результаті було порушено цілісність архітектурно-образного задуму храму, що наочно демонструє проблеми взаємодії між архітектурною ідеєю, художнім оформленням та рівнем мистецької культури церковного середовища⁴⁴.

Таким чином, внутрішньоцерковні та міжконфесійні суперечності, недостатній рівень естетичної обізнаності частини духовенства й парафіян, а також обережне або критичне ставлення до модерних форм церковного мистецтва постають одними з основних чинників, що ускладнюють формування якісного сучасного сакрального простору в українській традиції.

Підрозділ 2.2 магістерської роботи дозволив глибше осмислити складні процеси, які відбувалися в умовах історичних трансформацій другої половини ХХ століття та суттєво вплинули на розвиток українського сакрального мистецтва. З'ясовано, що домінування естетики соціалістичного реалізму в радянському просторі практично унеможливлювало повноцінний розвиток церковної архітектури й іконного малярства, тоді як у середовищі української діаспори формувалися альтернативні художні моделі, зорієнтовані на збереження духовних і національних цінностей.

Архітектурно-образні храмові концепції, створені митцями діаспори, відіграли важливу роль у підтриманні та розвитку релігійної культури українців за межами батьківщини. Ці храми виконували не лише культову функцію, а й слугували символічним простором збереження національної пам'яті та духовної ідентичності. Високий рівень професійної підготовки

⁴⁴ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво ХХІ ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 519.

митців, їхня відкритість до сучасних мистецьких тенденцій і здатність інтегрувати західноєвропейський досвід із національною традицією зумовили появу неординарних архітектурних і образних рішень.

Іконографічні програми та архітектурні деталі храмів діаспори засвідчують прагнення до поєднання модерних форм із традиційною символікою, що сприяло утвердженню української культурної ідентичності в умовах історичного розриву з радянським простором. Водночас окремі приклади демонструють, що збереження цілісності авторського задуму значною мірою залежало від рівня мистецької культури церковних громад і здатності підтримувати сучасні художні концепції.

Отже, архітектурно-образні храмові концепції українських митців діаспори слід розглядати не лише як вагомий мистецький внесок у розвиток сакрального мистецтва, а й як важливий чинник збереження духовної свободи та культурної спадщини в умовах ідеологічного тиску. Їхній досвід є цінним підґрунтям для осмислення сучасних шляхів розвитку вітчизняного церковного мистецтва та формування гармонійного сакрального простору в Україні.

2.3. Поєднання традиції та інновації в еклектичних формах сучасного сакрального мистецтва

Сучасне сакральне мистецтво в Україні, як і в багатьох європейських країнах, перебуває в стані активних трансформацій, зумовлених соціокультурними змінами, відновленням релігійного життя та переосмисленням художньої традиції. Однією з визначальних рис цього процесу є стильовий еклектизм, що проявляється у вільному поєднанні художніх мов і стилістичних прийомів різних історичних епох у межах сучасних сакральних творів.

Сучасні митці, які працюють у сфері створення християнських образів і сакрального мистецтва загалом, часто звертаються до спадщини візантійської, барокової, академічної та модерністської традицій, поєднуючи їх у нових образно-композиційних рішеннях. Такий підхід засвідчує прагнення до оновлення художньої мови сакрального мистецтва, але водночас актуалізує проблему цілісності стилю та відповідності образної форми богословському змісту.

Підрозділ присвячений дослідженню явища стильового еkleктизму в сучасному сакральному мистецтві України. У його межах розглядається феномен еkleктизму в історичному та мистецтвознавчому контексті, а також аналізуються особливості його прояву в сучасних храмових інтер'єрах і церковній архітектурі. Особлива увага приділяється специфіці поєднання різних стилістичних елементів у створенні сакральних образів та художніх композицій для нових храмів.

Окремим аспектом аналізу є вплив стильового еkleктизму на сприйняття та інтерпретацію релігійних символів у сучасному суспільстві. Проведене дослідження дозволяє простежити основні тенденції розвитку сучасного сакрального мистецтва в Україні та з'ясувати, яким чином нові образи й композиції інтегруються в контекст сучасної релігійної культури.

Слід зазначити, що більшість новозбудованих храмів в Україні вирішені в еkleктичній стилістиці, оскільки такий підхід дає змогу відносно легко досягти враження пишності й візуальної насиченості як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі, що часто відповідає естетичним очікуванням замовника. Це підтверджує й аналіз сучасного доробку вітчизняних архітекторів, здійснений О. Водотикою, який окреслює три основні тенденції в архітектурно-композиційному вирішенні храмових споруд: активне використання усталених традицій; звернення до ретроспективних ремінісценцій; а також пошук новаторських форм і художніх рішень⁴⁵.

⁴⁵ Водотика О. Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Київ, 2006. С. 62.

Найбільш поширеними джерелами подібного стильового синтезу, як і в середовищі української діаспори другої половини XX століття, залишаються візантійська, ренесансна, барокова та сецесійна стилістики. Саме вони найчастіше використовуються сучасними архітекторами й художниками як репертуар форм, образів і декоративних мотивів, що комбінуються в межах одного сакрального об'єкта. Такий підхід, з одного боку, засвідчує прагнення до збереження зв'язку з історичною традицією, а з іншого — часто призводить до еклектичного поєднання різночасових художніх мов без належного концептуального обґрунтування.

З огляду на значні фінансові ресурси, які потребує зведення нових храмів, особливо гостро постає проблема якості архітектурно-художніх рішень. У багатьох випадках кошти громади витрачаються не на створення гармонійного сучасного сакрального простору, а на споруди, в яких спостерігається відчутний дисонанс між архітектурним вирішенням, монументальним живописом, іконостасом та іншими елементами інтер'єрного облаштування. Причиною цього часто є відсутність єдиного художнього задуму та недостатня координація між архітекторами, художниками й замовниками.

Показовим у цьому контексті є храм святого Юди Тадея в Івано-Франківську. Архітектурний задум споруди вирізняється доволі новаторським вирішенням, зокрема використанням прозорих барабанів бань і частин торців стін, оригінальним трактуванням заломів даху та загальної просторової композиції. Трибанна церква чітко виокремлюється на тлі забудови нового мікрорайону міста, водночас вступаючи з ним у візуально гармонійний діалог. Такий приклад демонструє потенціал сучасної сакральної архітектури до органічної інтеграції в актуальне міське середовище за умови продуманого архітектурного підходу.

Разом із тим подальший аналіз внутрішнього художнього оформлення подібних храмів часто виявляє розбіжності між модерною архітектурною

мовою та традиційними або еклектичними рішеннями інтер'єру, що нівелює цілісність сакрального простору та знижує його естетичну й духовну виразність⁴⁶.

Водночас завершене нещодавно внутрішнє художнє опорядження храму не забезпечило цілісного завершення первісного архітектурного задуму. Попри позитивні оцінки з боку пресслужби Івано-Франківської архієпархії УГКЦ, яка характеризує виконані художником І. Диндином розписи як високоякісний іконописний проєкт, їхнє образно-стилістичне вирішення викликає низку фахових застережень.

Саме монументальні розписи стали чинником, що унеможливив гармонійне поєднання інтер'єру з доволі оригінальною архітектурною концепцією храму. Композиційна організація живопису на стінах, орієнтація на нарочито реалістичну манеру письма та суперечливі колористичні поєднання не корелюють із сучасною пластикою архітектурного простору, його світловою відкритістю та формальною лаконічністю.

У результаті між архітектурним вирішенням і монументальним живописом виникає стилістичний дисонанс, що негативно впливає на ансамблеву цілісність сакрального простору. Така ситуація є характерною для багатьох сучасних українських храмів, де відсутність єдиної художньої концепції та недостатня координація між архітектором і автором розписів призводять до втрати естетичної й духовної виразності інтер'єру⁴⁷.

Подібний стилістичний дисонанс простежується і в архітектурно-художньому вирішенні храму святих апостолів Петра і Павла в місті Тернополі, хоча його інтенсивність тут є менш вираженою. Собор набув широкої відомості завдяки щорічному встановленню з 2005 року різдвяної шопки, що вважається найбільшою в Україні та щороку зазнає

⁴⁶ Дундяк І. Релігійна тематика у творчості В. Федька. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 28. С. 16.

⁴⁷ Дундяк І. Релігійна тематика у творчості В. Федька. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 28. С. 16.

концептуального й масштабного вдосконалення (площа композиції сягає близько 20×40 метрів).

Храм, розташований у новому міському районі, вирізняється однобанняю структурою та асиметричною композицією. Пластично витончений силует дзвіниці з аркадним завершенням формує відчуття вертикального піднесення й динаміки простору. В образному вирішенні споруди відчутні ремінісценції барокової стилістики, інтерпретовані у сучасному архітектурному ключі.

Водночас внутрішнє художнє опорядження храму, яке наразі перебуває на стадії завершення, хоча й демонструє більш окреслені апеляції до барокової традиції, видається композиційно та пластично перевантаженим у співвідношенні з легкістю й відкритістю архітектурних форм. Така невідповідність між характером інтер'єрного декору та архітектурною оболонкою споруди актуалізує проблему узгодженості художньої концепції храму та необхідність цілісного підходу до формування сакрального простору⁴⁸.

Показовим прикладом еkleктичного храмового будівництва з виразною невідповідністю між екстер'єром і внутрішнім просторово-художнім вирішенням є київський храм святих мучеників Андріана і Наталії з нижнім храмом святої мучениці Тетяни (2001—2010, архітектор Г. Занько), що належить до юрисдикції УПЦ МП. На сьогодні завершеним і функціонально діючим є лише нижній храм, присвячений святій мучениці Тетяні.

Аналіз цього об'єкта дозволяє виявити низку типових проблем, характерних для значної частини сучасного вітчизняного храмобудування. Насамперед ідеться про відсутність цілісної концепції формування сакрального простору, у межах якої архітектурне рішення, монументальний

⁴⁸ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво ХХІ ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 522.

живопис, іконостас та інші елементи інтер'єрного опорядження мали б розглядатися як взаємопов'язані складові єдиного ансамблю.

У даному випадку еклектичне поєднання стилістичних елементів, закладене в архітектурному проєкті, не отримало адекватного продовження у художньому вирішенні інтер'єру. Це спричинило виникнення композиційного та стилістичного дисонансу, а також унеможливило формування цілісного образу храму як сакрального середовища з чітко артикульованою духовно-естетичною домінантою.

Зазначений приклад підтверджує, що однією з ключових проблем сучасного церковного будівництва в Україні залишається відсутність комплексного міждисциплінарного підходу, який передбачав би тісну співпрацю архітектора, художника, духовенства та громади на всіх етапах створення храму. Саме нехтування цим принципом призводить до втрати художньої цілісності та зниження мистецької якості сакрального простору⁴⁹.

Аналізуючи архітектурні особливості храму, О. Сімонова зауважує: «В архітектурному вирішенні простий тридільний кубічний об'єм з кілевидними закомарами основної частини храму (як в Успенському соборі Святогірської лаври, арх. А. М. Горностаєв) завершується бароковими банями, аналогічними баням Києво-Печерської лаври».

Загальний силует споруди справляє враження композиційної врівноваженості та відповідає усталеним канонам православного храмобудування. Водночас архітектурне вирішення не демонструє виразної пластичної сміливості чи глибокої інтерпретації традиційних об'ємно-просторових форм, залишаючись у межах відтворення апробованих історичних зразків.

Окремого обговорення потребує доречність застосування кілеподібних закомар у зоні входу, а також пропорційне співвідношення масштабів бань із

⁴⁹ Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво ХХІ ст. і проблема кітчу. *Spheres of culture*. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 524.

основним об'ємом храму. Ці елементи, запозичені з різних історико-стильових традицій, у сукупності створюють образ, що потребує більш послідовного концептуального узгодження. Саме відсутність чітко артикульованої ідеї трансформації традиційних форм у сучасному архітектурному контексті зумовлює певну стилістичну стриманість і обмежує потенціал художньої виразності споруди⁵⁰.

Замовник сформулював низку вимог щодо стилістичного характеру монументальних розписів, зокрема орієнтацію на відомі настінні композиції Трапезного храму Києво-Печерської лаври, виконані І. Їжакевичем — одним із ключових представників українського церковного малярства кінця XIX — початку XX століття. Така настанова передбачала відтворення не лише окремих іконографічних схем, а й загальної художньо-стилістичної парадигми, сформованої в межах академічно-реалістичної традиції.

Звернення до спадщини І. Їжакевича як до зразка для сучасних храмових розписів свідчить про прагнення замовника забезпечити впізнаваність, канонічну зрозумілість та естетичну «перевіреність» образів для парафіяльної спільноти. Водночас така орієнтація істотно обмежує простір для індивідуального творчого осмислення сакрального образу та ускладнює можливість адаптації монументального живопису до сучасного архітектурного контексту храму.

У цьому випадку вибір історичного зразка як нормативного еталону зумовлює не стільки діалог традиції з сучасністю, скільки її стилістичне відтворення, що нерідко призводить до виникнення напруження між архітектурною мовою новозбудованої споруди та живописним оздобленням інтер'єру⁵¹.

⁵⁰ Дундяк І. Іконописець Іван Їжакевич і київський храм святого Макарія в Києві. Православ'я в Україні : Збірник матеріалів VI Міжнародної наукової конференції присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016–2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церкви (1–3 листопада 1991 р.). Київ, 2016. С. 650–652.

⁵¹ Дундяк І. Новые храмы Киева – храм святой Татьяны. Проблемы маститвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Минск, 2016. Выпуск 21. С. 314.

Митці, які працювали під керівництвом Р. Селівачова, свідомо не ставили за мету відтворення стилістично однорідної системи живопису конкретного історичного періоду. У результаті в оздобленні інтер'єру проявилися елементи еклектики, однак еклектики осмисленої, композиційно виваженої та колористично аргументованої. Такий підхід дозволив поєднати різночасові стилістичні алюзії в межах цілісної художньої концепції, не порушуючи загальної гармонії простору.

Зв'язок із сецесійними розписами Трапезного храму Києво-Печерської лаври простежується насамперед у системі декоративних мотивів, які формують вишукане й ненав'язливе тло для традиційних іконографічних сюжетів та образів святих. Авторські орнаментальні елементи, варіативні за ритмом і пластикою, відіграють важливу роль у візуальному моделюванні простору, зокрема компенсуючи невелику висоту приміщення та створюючи відчуття декоративної насиченості й певної умовної «позачасовості» інтер'єру. У цьому контексті живопис набуває також емоційно-психологічного виміру, вступаючи у своєрідний діалог із одноманітним урбаністичним середовищем навколишнього мікрорайону.

Водночас художньо виважене рішення настінного живопису не знайшло адекватного продовження в іконостасі, який було виконано за зразком іконостаса Хрестовоздвиженського храму Києво-Печерської лаври. Незважаючи на високий професійний рівень виконання, іконостас стилістично дисонує з розписами та не інтегрується в загальну художню систему інтер'єру. Унаслідок цього порушується принцип ансамблевості, а простір храму втрачає цілісність образного вирішення⁵².

Для більш повного розуміння потенціалу сучасного сакрального мистецтва в Україні доцільно звернутися й до прикладів храмів, у яких архітектурне вирішення органічно узгоджене з ландшафтом, а внутрішній

⁵² Дундяк І. Новые храмы Киева – храм святой Татьяны. Проблемы мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мінск, 2016. Выпуск 21. С. 315.

простір вирізняється цілісною художньою організацією. До таких вдалих спроб можна віднести, зокрема, Спасо-Преображенський собор у Голосієві (м. Київ), храм Різдва Пресвятої Богородиці на Сихові у Львові та низку інших об'єктів.

Спасо-Преображенський собор у Голосієві є показовим прикладом сучасного храмовбудування, у якому досягнуто гармонійної взаємодії архітектури з природним оточенням. Композиція храму органічно вписується в ландшафтну структуру місцевості, а планувальне рішення та силует споруди спираються на осмислену інтерпретацію традиційних об'ємно-просторових форм доби Київської Русі. Водночас архітектура не є прямим історичним цитуванням, а постає як сучасне трактування давньоруської традиції.

Особливої уваги заслуговує ансамблевий характер художнього вирішення інтер'єру храму. Споруда має найбільшу в Києві площу мозаїчного оздоблення, що визначає загальну образну домінанту внутрішнього простору. Мозаїки виконують не лише декоративну, а й просторово-організуючу функцію, підпорядковуючи собі ритміку архітектурних форм та формуючи цілісне сакральне середовище.

Важливим чинником успішної реалізації цього проекту стала злагоджена співпраця духовенства, архітекторів і художників на всіх етапах створення храму. Архітектурний проект було розроблено В. Жежеріним, а художнє вирішення інтер'єру та мозаїчне оздоблення здійснено під керівництвом Ю. Левченка. Освячення храму відбулося 13 жовтня 2010 року. Зазначений об'єкт демонструє можливості комплексного підходу до формування сучасного сакрального простору та може слугувати взірцем для подальшого розвитку вітчизняного церковного мистецтва⁵³.

⁵³ Дундяк І. Іконописець Іван Їжакевич і київський храм святого Макарія в Києві. Православ'я в Україні : Збірник матеріалів VI Міжнародної наукової конференції присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016–2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церкви (1–3 листопада 1991 р.). Київ, 2016. С. 654–655.

Особливої уваги заслуговує продумана іконографічна програма мозаїчного оздоблення храму, яка вибудована за чіткою богословсько-просторовою логікою. У вівтарній апсиді центральне місце займає мозаїчна композиція «Євхаристія», що підкреслює сакраментальний центр храмового простору; над нею розташоване зображення «Преображення Господнього», яке концептуально поглиблює тему літургійного оновлення та обоження.

У південній апсиді вміщено монументальну композицію «Візантія», тоді як у північній апсиді їй тематично відповідає композиція «Русь—Україна». Таке парне розташування образів формує візуальний і смисловий діалог між джерелами християнської традиції та її історичним розвитком на українських землях. Південні стіни храму прикрашені медальйонами із зображеннями святих чоловіків, північні — святих жінок, що відповідає усталеним принципам символічної організації сакрального простору. У західній апсиді розміщено мозаїчну композицію «Гостинність Авраама», а підбанный простір домінує зображення Христа Пантократора в оточенні восьми архістратигів.

Мозаїки виконано у флорентійській техніці, яка передбачає активне використання природного малюнка каменю як художнього засобу. Такий підхід зумовлює особливу матеріальну виразність зображень і водночас підсилює їхню символічну глибину. Композиційні та колористичні акценти у сюжетах розміщені грамотно й виражено, що забезпечує чітку ієрархію образів та легкість їхнього зорового сприйняття.

Постаті в мозаїчних композиціях вирішені цілісно: вони мають чітко визначені пози, виразні силуети та анатомічно виважену побудову фігур. Орнаментальні пояси та декоративні світлі фони, що обрамляють сюжетні сцени, виконані стилістично узгоджено й підсилюють ритмічну організацію інтер'єру. Важливою складовою ансамблю є низький іконостас із мозаїчними іконами, який органічно інтегрований у монументальне оздоблення храму за

силуетом, стилістикою та використаними матеріалами, не порушуючи цілісності художнього вирішення простору⁵⁴.

Слід окремо відзначити надзвичайно уважне ставлення авторів інтер'єрного проєкту до гармонійного поєднання стилістики та декоративних елементів мозаїчного оздоблення як із масштабними складовими храмового простору (передусім іконостасом), так і з другорядними, проте візуально значущими деталями інтер'єру — світильниками, сходами, вентиляційними елементами тощо. Усі компоненти внутрішнього оздоблення, що перебувають у полі зору відвідувача, виконані в єдиній стилістичній системі, узгодженій з мозаїчними композиціями та пластикою архітектурного об'єму храму. Такий підхід засвідчує комплексне проєктне мислення та прагнення до створення цілісного сакрального середовища, позбавленого випадкових або стилістично нейтральних елементів.

Іншим показовим прикладом сучасного осмислення сакрального простору є мозаїчне оздоблення храму Різдва Пресвятої Богородиці на Сихові у Львові, виконане у стилі, який умовно можна означити як «сакральний мінімалізм». До створення мозаїк був залучений один із найяскравіших представників сучасного українського церковного монументального мистецтва — С. Владика. Митець є випускником Львівської національної академії мистецтв (кафедра сакрального мистецтва), магістром іконопису, лауреатом Державної премії України в галузі архітектури та автором низки новаторських розписів сучасних храмів.

Сучасне архітектурне вирішення об'єму храму, розроблене Р. Жуком, органічно доповнене мозаїчними композиціями С. Владики. Центральне місце у вівтарній частині займає образ «Сихівська Богородиця Знамення», під яким розміщено композицію «Свята Євхаристія», а у верхній частині — «Зішестя Святого Духа». Північні та південні стіни нефа прикрашені мозаїчними

⁵⁴ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 180.

вставками із зображенням ангелів, що тримають золоту кулю як символ світу та божественного порядку.

Проектом також передбачено виконання низки інших мозаїчних образів, зокрема композицій «Благовіщення», а також постатей Отців Церкви — Івана Золотоустого, Василя Великого, Григорія Богослова та Григорія Золотослова. Запланована іконографічна програма засвідчує прагнення до богословськи виваженого, концептуально цілісного та стилістично стриманого вирішення сакрального простору, що відповідає сучасним уявленням про роль церковного мистецтва в архітектурі нового часу⁵⁵.

Сам художник осмислює мозаїчну техніку як невід’ємний елемент цілісного художнього організму. За його висловлюванням, окремих фрагмент мозаїки є лише «частинкою камінця», яка сама по собі не має самодостатнього значення, однак у поєднанні з багатьма іншими елементами формує образ, існування якого неможливе без кожної з його складових. Такий підхід засвідчує глибоке розуміння мозаїки не лише як декоративної техніки, а як структурного принципу побудови сакрального образу.

Особливої уваги заслуговує цілісність створених мозаїчних і фрескових композицій, у яких головна кольорова та змістова домінанта зосереджена в образі Богородиці Знамення. Домінування цього образу досягнуто не шляхом масштабного акцентування, а через виважену систему композиційних і колористичних зв’язків, що пронизують увесь внутрішній простір храму.

Важливу роль у формуванні цілісного візуального поля відіграє активне використання базових геометричних форм — прямокутника, кола та квадрата — у структурі членування кольорових акцентів мозаїк і фресок. Такі геометризовані площини дозволяють пом’якшити жорсткість прямих кутів архітектурних об’ємів і водночас вибудувати зрозумілу ритмічну організацію простору. Золоті, білі та блакитні кольорові площини функціонують як

⁵⁵ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 181.

композиційні межі між окремими частинами загального ансамблю, логічно доповнюючи архітектуру та сприяючи гармонійному співіснуванню монументального живопису й об'ємно-просторового вирішення храму⁵⁶.

Характеризуючи спосіб формування сакрального образу у творчості Святослава Владики, В. Овсійчук слушно зауважував: «В іконах Святослава Владики продумана кожна річ: кожен образ — глибина. Він мислить, не копіює те, що вже давно намальоване» (Швед О.). Це спостереження влучно окреслює принципову рису художнього мислення митця — свідоме дистанціювання від механічного відтворення усталених іконографічних схем на користь глибоко осмисленої, концептуально цілісної образної системи.

У композиційній структурі його ікон лінія як самодостатній художній засіб відходить на другий план, поступаючись провідній ролі силуетам кольорових плям. Об'єми фігур формуються делікатно, без різких світлотіньових контрастів, із мінімальним втручанням у локальний колір. Такий підхід зумовлює стриману, врівноважену пластичність образів і сприяє їхньому цілісному сприйняттю в просторі храму.

Свідоме усунення другорядних деталей і декоративних надмірностей формує особливий тип мистецького аскетизму, який відповідає духовному призначенню сакрального образу. У цьому контексті живопис не прагне емоційного або зовнішньо ефектного впливу, а скеровує увагу вірянина до внутрішнього зосередження та молитви. Саме така художня стратегія дозволяє іконам Святослава Владики органічно поєднувати сучасну пластичну мову з традиційними богословськими смислами⁵⁷.

Поряд із вдалим образним вирішенням мозаїчних композицій слід окремо відзначити їхню високу технічну досконалість. Колористична система тла розписів і мозаїк вибудована на зближених світлих сіро-охристих тонах,

⁵⁶ Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX — поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 181-182.

⁵⁷ Рудич О. В. Церковні розписи випускників львівської національної академії мистецтв. Вісник ЛНАМ. Львів, 2015. Вип. 27. С. 198-199.

що формують нейтральне, врівноважене середовище для сприйняття сакральних образів. Водночас фігуративні зображення у більшості композицій акцентовані червоним кольором, який виконує роль смислової та емоційної домінанти, підсилюючи експресію образів і спрямовуючи увагу глядача.

Особливої уваги заслуговує мозаїчне вирішення образу Богородиці Знамення в апсиді храму, для створення якого було використано понад один мільйон фрагментів золотої смальти та різних видів мармуру. Загалом у виконаних монументальних зображеннях застосовано високоякісні матеріали, переважно італійського походження, зокрема мармур, венеційське золото та різні типи смальти. Такий добір матеріалів не лише підвищує художню вартість мозаїк, а й забезпечує їхню довговічність та відповідність класичним технологічним стандартам сакрального мистецтва.

Хоча інтер'єр храму на сьогодні ще не завершений повністю, вже реалізовані елементи та існуючі монументальні розписи дозволяють прогнозувати формування цілісного, гармонійного художнього ансамблю, заснованого на продуманій взаємодії архітектури та образотворчого мистецтва.

До вдалих прикладів сучасного вирішення церковного екстер'єру та інтер'єру можна також віднести київський храм святого Василя Великого на Вознесеньському узвозі, який за своїм архітектурним підходом є суголосним проаналізованому вище львівському храму. Важливо, що одночасно з проєктуванням храму було передбачено встановлення пам'ятника святому Василю Великому, реалізованого у 2011 році (скульптор З. Федик), що посилює символічну присутність сакрального образу в міському просторі.

Авторка архітектурного проєкту Л. Скорик також врахувала можливість багаторівневої організації внутрішнього простору храму, що відкриває перспективи створення цілісного духовно-культурного комплексу. У перспективі тут може постати світлиця, недільна школа, читальня та зала для

зустрічей, призначені не лише для греко-католицької громади, а й для ширшого кола відвідувачів.

Архітектурний задум храму полягав у формуванні силуету, який водночас апелює до образів дерев'яних карпатських церков і вежових форм оборонних споруд та дитинців доби Київської Русі. Така концепція має також історичне підґрунтя, оскільки неподалік під час археологічних розкопок було виявлено фундамент давньої дерев'яної церкви, що існувала на Вознесенському узвозі. Використання «теплої» темної цегли для мурування стін храму, за аналогією з давніми фортифікаційними спорудами, забезпечує органічне вписування будівлі в навколишній ландшафт і підкреслює її зв'язок із історико-культурним середовищем місцевості⁵⁸.

ірамідальні прозорі дах і бані забезпечують ефективне природне освітлення внутрішнього простору храму без використання додаткових світлотехнічних засобів. Денне світло проникає всередину через систему вікон і світлових отворів у даху, рівномірно розподіляючись у просторі та підсилюючись білим кольором стін. Така світлова організація інтер'єру формує відчуття відкритості, легкості та духовної зосередженості, що є важливим чинником сакрального сприйняття простору.

Пластика зовнішніх форм храму стала основою для образної структури внутрішнього оздоблення. У декоративних композиціях інтер'єру домінують геометризовані мотиви — трикутники, ромби та похідні від них форми, які відтворюють ритміку архітектурного об'єму й забезпечують стилістичну єдність екстер'єру та інтер'єру. Такий принцип проєктування свідчить про послідовне застосування концепції «єдиного образу» храмової споруди.

Відмова від настінного живопису та збереження білих, нерозписаних стін свідомо зміщує акцент на ключовий сакральний елемент інтер'єру — іконостас. Саме він виконує роль головної образної та смислової домінанти

⁵⁸ Василик Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання. Вісник ЛАМ. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. Львів, 1999. С. 234.

простору. Оригінальна структура іконостаса, створеного Р. Василюком, органічно вписується в архітектурну концепцію храму, підтримуючи загальну геометризовану стилістику та не порушуючи світлової цілісності інтер'єру⁵⁹.

Низький однорядний іконостас, який трапецієподібно окреслює святилище храму, вирізняється чіткою архітектонічною побудовою. Його ритмічне членування здійснене за допомогою білих мармурових стовпів, а композиційним акцентом слугує трикутний фронтон над царськими вратами. У кам'яну основу іконостаса інтегровані металеві конструкції з геометризованим декором, мотиви якого послідовно повторюють лінійну структуру всього архітектурного ансамблю храму.

Єдність формотворчої концепції простежується й в інших елементах літургійного обладнання — аналої, вітاريках, світильниках, кивоті, які виконані в тій самій стилістичній системі та підпорядковані загальній просторово-образній логіці інтер'єру. Така узгодженість деталей забезпечує ансамблевість сакрального простору та підсилює відчуття цілісності художнього вирішення.

Іконописна частина іконостаса вирішена у характерній для Р. Василюка стилістиці, що ґрунтується на сучасній інтерпретації найкращих зразків вітчизняного іконопису XV–XVI століть. Звернення до традицій раннього українського іконопису поєднується з актуальною пластичною мовою, що дозволяє органічно інтегрувати ікони в сучасний архітектурний контекст, не порушуючи їхнього богословського та художнього змісту⁶⁰.

Наведені приклади засвідчують, що в період незалежності України, попри значну кількість системних труднощів, у сфері храмового будівництва та церковного малярства все ж сформувалися окремі вартісні ансамблеві рішення, а також виокремилася когорта високопрофесійних митців, здатних

⁵⁹ Василюк Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання. Вісник ЛАМ. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. Львів, 1999. С. 234–236.

⁶⁰ Василюк Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання. Вісник ЛАМ. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. Львів, 1999. С. 237.

працювати в межах сучасних сакральних концепцій. Ці поодинокі, але показові реалізації демонструють потенціал вітчизняного церковного мистецтва до осмисленої модернізації та інтеграції в актуальний культурний контекст.

Водночас слід констатувати практичну відсутність системного державного нагляду за станом визначних сакральних пам'яток, а також наявність численних фактів байдужості з боку громад і духовенства до художньої якості виконання робіт у храмах. Масовість низькопрофесійних або стилістично невмотивованих втручань у храмовий простір значною мірою нівелює позитивні зрушення, зводячи їх до статусу поодиноких винятків.

Попри окреслені в роботі приклади вдалої сучасної стилізації та спроби формування цілісних сакральних ансамблів, на сьогодні в Україні фактично відсутні завершені храмові концепти європейського рівня, співмірні з найкращими зразками сучасного сакрального мистецтва, розглянутими в попередніх розділах. Водночас саме такий комплексний, концептуально продуманий підхід, на нашу думку, є найбільш ефективним засобом трансляції релігійної ідеї, моральних цінностей та цілісної картини світу для сучасної людини, а особливо — для молодого покоління⁶¹.

Усвідомлюючи специфіку історичного шляху розвитку вітчизняного церковного мистецтва, слід визнати необхідність подолання майже півстолітнього періоду вимушеного мистецького застою в цій сфері. Проаналізовані в роботі процеси, проілюстровані конкретними прикладами, засвідчують поступовий розвиток церковної архітектури та храмового малярства в Україні, а також складну, але продуктивну взаємодію традиційних форм і новаторських підходів.

У цьому контексті цілком слушною видається позиція О. Водотики щодо напрямів розвитку сучасного церковного зодчества, яку, на нашу думку,

⁶¹ Дундяк І. Сторінки історії українського церковного мистецтва другої половини XX ст.: музеєфікація та мистецтвознавчі видання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 47.

доцільно екстраполювати і на сферу церковного малярства. Дослідник зазначає, що «...нові тенденції — це не лише оновлення та збагачення, подолання інерції й гальмівних дій минулого, але й народження нових сучасних традицій у діалектиці їх поступального розвитку. Формування архітектури православних храмів має відбуватися у напрямку пошуків новітньої образності в контексті стильових течій, конструкцій і технологій, що панують у сучасному світовому зодчестві».

Застосування цієї тези до храмового малярства дозволяє розглядати його не як статичну систему канонічних форм, а як живий мистецький процес, здатний до оновлення, осмисленого розвитку й формування нових традицій. Саме поєднання богословської спадкоємності з відкритістю до сучасних художніх засобів і технологій може забезпечити повноцінне функціонування сакрального мистецтва в культурному просторі сьогодення⁶².

Підрозділ 2.3 магістерської роботи був присвячений аналізу явища стильового еkleктизму в сучасному сакральному мистецтві України. Проведене дослідження дозволило окреслити його історичні витoki, художні особливості та функціональне значення в контексті розвитку вітчизняного церковного мистецтва. На підставі здійсненого аналізу можна сформулювати такі основні висновки:

Історико-стильова зумовленість еkleктизму. Сучасне сакральне мистецтво України активно апелює до різних історичних стилів і художніх традицій — передусім візантійської, романської, готичної, барокової, — переосмислюючи їх у межах сучасного культурного та духовного контексту. Така багат шаровість є наслідком тривалої перерваності природного розвитку церковного мистецтва у XX столітті.

Розширення творчої свободи митця. У пострадянський період українські художники сакрального спрямування отримали значно ширші можливості для індивідуального стилістичного вибору, що сприяло формуванню

⁶² Водотика О. Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Київ, 2006. С. 71.

різноманітних художніх стратегій — від свідомої ретроспекції до експериментальних формотворчих рішень.

Актуалізація сучасних інтерпретацій сакральних образів. Стильовий еклектизм створює умови для оновленого прочитання традиційних іконографічних тем і символів, наближаючи сакральне мистецтво до світоглядних потреб сучасної людини без руйнування його богословського змісту.

Відображення соціокультурного контексту. Сакральне мистецтво в Україні сьогодні виступає своєрідним дзеркалом суспільних процесів, відображаючи складні взаємини між традицією, релігійною ідентичністю та сучасною культурною свідомістю.

Синтез традиції та інновації. Еклектичний підхід уможливлює поєднання спадщини минулих епох із сучасними художніми засобами, що за умови професійного й концептуально виваженого підходу може призводити до створення цілісних і художньо повноцінних сакральних ансамблів.

Таким чином, стильовий еклектизм постає не лише як характерна риса сучасного сакрального мистецтва України, а й як один із механізмів його оновлення та адаптації до умов сьогодення.

Розділ 2 магістерської роботи був присвячений аналізу жанрово-стилістичних тенденцій та іконографічних особливостей сучасного українського іконного малярства в умовах культурних і світоглядних трансформацій кінця XX — початку XXI століття. Узагальнення результатів дослідження дозволяє сформулювати такі ключові висновки:

1. Багатовекторність розвитку. Сучасне українське іконописне мистецтво характеризується широким спектром стилістичних і жанрових рішень, що зумовлено як відкритістю до світових мистецьких процесів, так і внутрішнім прагненням до переосмислення власної традиції.
2. Вплив західноєвропейського християнського мистецтва. Західноєвропейський досвід другої половини XX століття суттєво

вплинув на формування нової системи художнього мислення в українському сакральному мистецтві, зокрема в архітектурно-образних рішеннях храмів та монументальному малярстві.

3. Роль мистецтва діаспори. Творчість українських митців діаспори відіграла важливу роль у збереженні та розвитку сакральної традиції, ставши альтернативою соцреалістичній естетиці та джерелом інноваційних храмових концепцій, що згодом вплинули на процеси в Україні.
4. Стильовий еклектизм як домінантна тенденція. Еклектизм став характерною рисою сучасного сакрального мистецтва, однак його художня цінність безпосередньо залежить від рівня професійної культури митця, концептуальної цілісності проєкту та ансамблевого мислення.
5. Збереження канону та спадкоємності. Попри активні пошуки нових форм, більшість сучасних іконописців усвідомлюють важливість збереження іконографічного канону та спадкоємності традиції, прагнучи поєднати її з мовою сучасного мистецтва.

Отже, розділ 2 засвідчив, що сучасне українське сакральне мистецтво перебуває у стані активного становлення, поєднуючи традиційні цінності з новими художніми пошуками. Це складний, але перспективний процес, який має суттєве значення для формування духовного й культурного простору України.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ПРОЦЕСИ І ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО ІКОННОГО
МАЛЯРСТВА УКРАЇНИ

Розділ 3 магістерської роботи спрямований на комплексне дослідження актуального стану та напрямів розвитку сучасного українського іконного малярства в площині жанрових, стильових та іконографічних трансформацій. У центрі уваги — процеси, що визначають образну мову ікони сьогодення, а також способи поєднання традиційної сакральної спадщини з художніми запитамі сучасної культури.

Сучасний етап розвитку українського іконопису характеризується активним переосмисленням історично сформованих канонів, що відбувається в умовах відкритого діалогу з європейським мистецьким простором та актуальними художніми практиками. Ікона перестає бути виключно репродукцією усталених зразків і дедалі частіше постає як результат усвідомленого авторського вибору, де збереження богословського змісту поєднується з індивідуальним художнім мисленням.

Важливим чинником цих змін є розширення жанрового спектра сучасного іконного малярства. Поряд із традиційними храмовими іконами активно розвиваються камерні, виставкові, меморіальні та експериментальні форми сакрального образу. Це зумовлює зміну функціонального статусу ікони, яка сьогодні може існувати не лише в літургійному просторі, а й у ширшому культурному контексті — як предмет естетичного осмислення та духовної рефлексії.

Стилістичні процеси в сучасному українському іконописі відзначаються багатовекторністю. З одного боку, зберігається тяжіння до візантійської традиції як фундаментальної основи православного сакрального мистецтва. З іншого — простежується активне залучення елементів українського бароко, модернізму,

мінімалізму та навіть постмодерних художніх стратегій. Таке стильове розмаїття свідчить про пошук адекватної візуальної мови для передачі духовного досвіду людини XXI століття.

Особливу увагу в розділі приділено іконографічній програмі сучасних ікон, яка дедалі частіше формується не лише за принципом механічного наслідування традиційних схем, а як цілісна богословсько-художня концепція. Сучасні іконописці звертаються до поглибленого аналізу біблійних текстів, патристичної спадщини та літургійної символіки, прагнучи створити образи, здатні до живої комунікації з сучасним реципієнтом.

Водночас ці процеси супроводжуються низкою проблем і суперечностей. Серед них — ризик втрати символічної глибини образу, спрощення іконографічної мови, а також небезпека підміни сакрального змісту декоративністю або суто художнім експериментом. Саме тому питання балансу між традицією та новаторством постає як одне з ключових у розвитку сучасного українського іконного малярства.

Таким чином, у розділі 3 сучасний український іконопис розглядається як динамічне явище, що перебуває у стані активного формування. Його розвиток визначається не лише внутрішньою логікою мистецького процесу, а й ширшими соціокультурними, духовними та світоглядними змінами. Аналіз жанрових, стилістичних та іконографічних особливостей дозволяє виявити основні вектори цього розвитку та окреслити перспективи подальшої еволюції сакрального мистецтва в Україні.

3.1. Новітні тенденції українського церковного мистецтва в контексті традиції та модерності

Підрозділ 3.1 присвячений аналізу новітніх векторів еволюції церковного мистецтва в Україні, що сформувалися в умовах пострадянських трансформацій та активного включення вітчизняної культури у загальноєвропейський художній

контекст. Актуальність цього питання зумовлена необхідністю осмислення тих процесів, які визначають сучасний образ сакрального мистецтва, його стилістичну мову та іконографічні принципи.

Сучасне церковне мистецтво України розвивається в ситуації напруженого співіснування традиції та оновлення. З одного боку, воно спирається на тисячолітній досвід християнського мистецтва, сформований у межах візантійської та національної іконописної спадщини. З іншого — перебуває під впливом сучасних художніх стратегій, змін у світогляді суспільства та нових форм культурної комунікації. Саме ця подвійність визначає появу нових напрямів і тенденцій у церковному малярстві останніх десятиліть.

У новітніх мистецьких практиках спостерігається відхід від механічного наслідування історичних зразків і поступове утвердження авторського підходу до сакрального образу. Художники дедалі частіше звертаються до інтерпретації канону як живої, динамічної системи, здатної до розвитку без втрати богословської основи. Це виявляється у зміні композиційних рішень, спрощенні або, навпаки, узагальненні форми, переосмисленні колористики та пластики образу.

Важливою характеристикою сучасного етапу є функціонування церковного мистецтва в умовах культурної гетерогенності. Сакральний образ сьогодні змушений співіснувати з візуально насиченим середовищем масової культури, що істотно впливає на способи його сприйняття. У цьому контексті церковне мистецтво виконує роль посередника між сакральним і світським простором, зберігаючи власну ідентичність і водночас реагуючи на виклики часу.

Окремої уваги потребує проблема професійного та світоглядного рівня учасників процесу створення церковного мистецтва. Недостатня естетична підготовка частини духовенства і парафіян, фрагментарність богословських знань у середовищі митців, а також відсутність комплексного підходу до формування храмового ансамблю залишаються суттєвими чинниками, що гальмують розвиток якісного сакрального мистецтва. Саме ці обставини

зумовлюють тривалі дискусії щодо допустимих і доцільних шляхів оновлення церковного малярства.

Водночас слід зазначити, що сучасні пошуки в галузі церковного мистецтва є закономірною реакцією на історичні травми XX століття, коли сакральне мистецтво зазнало тиску секуляризації та ідеологічного атеїзму. Посткомуністичний період відкрив можливість для поступового повернення до глибинних засад християнської художньої традиції, очищеної від матеріалістичних нашарувань і формального декору.

Отже, нові напрями розвитку церковного мистецтва в Україні постають як складний і багатовимірний процес, у якому переплітаються відновлення духовної спадщини, пошук актуальної художньої мови та спроби відповісти на запити сучасного суспільства. Їхній аналіз дозволяє глибше зрозуміти сучасний стан сакрального мистецтва та окреслити перспективи його подальшого розвитку⁶³.

Поряд із проблематикою формування актуальної стилістичної мови церковного малярства особливої ваги набуває питання репрезентації національної ідентичності сакрального образу в межах іконографічного канону. Саме церковне мистецтво залишається одним із найбільш масово доступних сегментів художньої культури, на відміну від інституційного мистецького простору, що сьогодні значною мірою обмежений для широкого кола реципієнтів. За умови продуманого ідейного наповнення та високого професійного рівня виконання сакральний образ здатний виконувати важливу світоглядну функцію, впливаючи на суспільну свідомість через систему символів, метафор і візуальних архетипів.

У цьому контексті принципового значення набуває усвідомлення специфіки сучасного українського церковного образотворчого мистецтва, яке формується на перетині двох взаємопов'язаних, але не тотожних площин — богословської та мистецької. Перша охоплює духовно-сміслову наповнення

⁶³ Яців Р. Історія очима надії: Петро Андрусів. Мистецтво української діаспори. Київ, 1999. С. 192.

образу, його відповідність християнському вченню та соціокультурному контексту, тоді як друга зосереджується на формально-стильових, композиційних та іконографічних трансформаціях сакрального зображення.

Таким чином, предметом богословського осмислення виступає значення та функція образу у релігійному досвіді, тоді як мистецтвознавчий підхід спрямований на аналіз художньої структури образу, його стилістики, пластики та еволюції в історичному просторі. Водночас слід зауважити, що в українському науковому дискурсі проблема богослов'я образу у зв'язку з історією та теорією мистецтва залишається недостатньо розробленою. Відсутність міждисциплінарних досліджень у цій сфері призводить або до надмірно вільних інтерпретацій канону з боку окремих митців і духовенства, або, навпаки, до його закритого, догматизованого тлумачення.

Принциповою є також різниця у підходах до канону в межах богословської та мистецтвознавчої традицій. Якщо для богослова канон часто постає як нормативно-оцінювальна категорія, пов'язана з доктринальною правильністю образу, то для мистецтвознавця він є об'єктом аналітичного, відстороненого дослідження, що дозволяє простежити його історичні зміни, художню варіативність та культурні трансформації. Саме врахування цієї різниці є необхідною умовою продуктивного діалогу між теологією та мистецтвознавством у дослідженні сучасного церковного малярства⁶⁴.

У сучасному науковому дискурсі щодо сакрального образотворчого мистецтва доцільно виходити з положення, що ключовою передумовою існування ікони як художнього феномена є наявність у ній трансцендентного смислу, спрямованого на репрезентацію божественної реальності. Іконопис у цьому контексті не зводиться до естетичного об'єкта чи історико-культурного артефакту, а постає як специфічна форма духовної комунікації, в якій візуальний образ виконує функцію посередника між земним і надчуттєвим вимірами буття.

⁶⁴ Клименко О. До проблеми вивчення канону у іконописі. Ант. 2002. № 7–9. С. 63.

Сакральний образ апелює не стільки до раціонального пізнання, скільки до внутрішнього, екзистенційного досвіду людини, активізуючи глибинні рівні релігійної свідомості. Саме тому ікона має принципово іншу онтологічну природу порівняно зі світським мистецтвом: її смислова спрямованість визначається не лише композиційною чи стилістичною побудовою, а передусім духовною інтенцією, що виходить за межі матеріального зображення.

Водночас проблема канону в іконописі залишається однією з найбільш дискусійних у сучасному мистецтвознавчому та богословському середовищі. Відсутність єдиного підходу до його трактування зумовлює різні, інколи протилежні, інтерпретації як самого поняття канону, так і меж допустимих художніх трансформацій сакрального образу. Частина дослідників схильна розглядати канон переважно як систему іконографічних схем і сюжетних моделей, що регламентують зовнішню структуру образу. Інші науковці, навпаки, пропонують ширше розуміння канону, включаючи до нього відповідність образу богословському змісту, літургійному контексту та православному віровченню загалом.

Така поліваріантність підходів засвідчує складність і багатовимірність проблеми канонічності у сучасному іконописі. Вона вимагає міждисциплінарного аналізу, який поєднує мистецтвознавчу рефлексію з богословським осмисленням сакрального образу. Лише за умови такого синтезу можливе адекватне розуміння ікони як феномена, що одночасно належить до сфери мистецтва, релігії та культури⁶⁵.

Окремої уваги в сучасних дослідженнях іконопису заслуговує підхід, за яким канон розглядається не як зовнішня система заборон і приписів, а як внутрішній духовний стан і світоглядна позиція митця, інтегрованого в церковне середовище. У такому розумінні канон набуває динамічного характеру й стає не обмежувальним чинником, а продуктивною основою творчого процесу. Саме

⁶⁵ Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. Ант. 2002. № 7–9. С. 63.

внутрішнє прийняття традиції, а не механічне наслідування усталених зразків, забезпечує її життєздатність і смислову глибину.

У цьому контексті традиція сакрального мистецтва постає як жива система, здатна до розвитку й оновлення без втрати своєї ідентичності. Вона не може функціонувати як сукупність застиглих формул або повторюваних схем, відірваних від сучасного духовного досвіду. Навпаки, традиція потребує постійного внутрішнього осмислення, співвіднесення з реаліями часу та особистісного переживання митця, який виступає не копіювальником, а відповідальним інтерпретатором сакрального спадку.

Таким чином, канон у сучасному іконописі доцільно трактувати як цілісну систему духовних, богословських і художніх орієнтирів, що реалізуються через індивідуальну творчу мову митця. Його життєздатність визначається не ступенем формальної відповідності історичним зразкам, а глибиною внутрішнього зв'язку з традицією та здатністю актуалізувати її смисли в новому культурному й соціальному контексті⁶⁶.

Попри нормативний характер канону, який регламентує просторову організацію храму, логіку розміщення монументального живопису та систему іконографічних сюжетів, у вітчизняній мистецькій традиції він ніколи не функціонував як застиглий або формалізований механізм. Для українських митців канон радше поставав як складна символічна матриця, відкрита до смислового наповнення та внутрішньої трансформації.

Його структура дозволяла акумулювати нові духовно-богословські інтерпретації, а також реагувати на національно-історичні обставини, в яких формувалося мистецтво. Саме ця здатність до семантичного розширення забезпечувала можливість появи нової художньої мови, що не заперечувала традицію, а переосмислювала її відповідно до актуальних культурних і світоглядних запитів епохи.

⁶⁶ Новосільський Ю. Іншість православ'я. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n7/texts/novosilsky.htm> (дата звернення : 28. 11. 2022).

Український іконопис у цьому сенсі є переконливим свідченням того, що православна традиція не виступала чинником консервації художнього мислення. Навпаки, вона створювала підґрунтя для поступового оновлення форм, стилістичних рішень і образної системи, у межах яких митці могли відповідати викликам свого часу. У різні історичні періоди з'являлися автори, здатні пропонувати альтернативні вектори розвитку сакрального малярства, і ці творчі пошуки нерозривно пов'язувалися з ключовими соціальними, культурними та духовними процесами в житті українського суспільства⁶⁷.

Упродовж свого історичного розвитку українське сакральне мистецтво демонструвало стійке прагнення до формування власної культурної та національної ідентичності, що реалізовувалося через творче осмислення загальнохристиянських іконографічних схем та образних моделей. Цей процес не зводився до механічного наслідування канонічних зразків, а передбачав їх адаптацію до локального історичного досвіду, ментальності та естетичних уподобань українського суспільства.

Переконливим підтвердженням такої тенденції є художня практика першої половини ХХ століття, а також мистецька спадщина українських авторів у діаспорі другої половини ХХ століття. Саме в цих середовищах відбувалося активне переосмислення візантійської традиції, барокової спадщини, сецесійних та експресіоністичних пошуків, які інтегрувалися у систему церковного образотворення з урахуванням національно-культурного контексту. У результаті виникали художні явища, що поєднували універсальні християнські смисли з виразними ознаками української ідентичності.

Окрему складність у сучасній практиці храмового малярства становить проблема стилістичної цілісності поліхромних програм. Зумовлена вона насамперед колективним характером виконання монументальних розписів, коли до роботи залучаються кілька авторів або різні творчі групи. За відсутності чітко сформульованої концепції та єдиного художнього керівництва це нерідко

⁶⁷ Яців Р. Петро Андрусів: історія очима надії. URL : <http://uartlib.org/petro-andrusiv-istoriya-ochima-nadiyi/> (дата звернення : 28. 11. 2022).

призводить до стилістичної фрагментарності, що ускладнює досягнення ансамблевості інтер'єру та знижує художню цінність сакрального простору⁶⁸.

У сучасних умовах багатоконфесійності художник сакрального профілю нерідко опиняється в ситуації компромісу між власною мистецькою позицією та вимогами замовника. Прагнення зберегти професійну затребуваність змушує частину митців обирати ідейно нейтральну стратегію, уникаючи чіткої конфесійної або національно зорієнтованої візуальної мови. Такий підхід, з одного боку, полегшує адаптацію до різних церковних середовищ, а з іншого — послаблює можливість формування цілісної образної концепції, здатної репрезентувати ідею національної єдності українського сакрального мистецтва.

Ситуація ускладнюється тим, що ідейні настанови окремих конфесій у сучасному українському релігійному просторі часто не лише відрізняються, а й перебувають у стані взаємного протиставлення. У такому контексті сакральне малярство ризикує втратити свій універсальний духовний вимір, поступаючись місцем ідеологічним або політично маркованим смислам. Унаслідок цього художній образ у храмі може трансформуватися з носія богословського змісту на інструмент символічної ідентифікації, що не завжди відповідає завданням церковного мистецтва.

Окремі дослідники звертають увагу на те, що в практиці оздоблення храмів дедалі відчутнішою стає тенденція до ідеологізації візуального простору, що безпосередньо впливає на кадрову політику духовенства. У виборі митців пріоритет нерідко надається не стільки художньому рівню чи здатності до творчого осмислення традиції, скільки лояльності до певної церковної позиції та орієнтації на позанаціональні мистецькі центри. За таких умов висококваліфіковані українські іконописці часто виявляються витісненими з внутрішнього ринку церковних замовлень і змушені реалізовувати свій потенціал поза межами країни.

⁶⁸ Зятік Б. Неовізантійська манера стінописів у храмах Львова 1990–2015 років. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2016. № 4. С. 19.

Подібні процеси негативно позначаються на розвитку сучасного українського іконопису, оскільки знижують рівень конкурентного середовища та обмежують можливості формування власної національної школи церковного малярства. Втрата системної підтримки з боку церковних інституцій і меценатів у перспективі призводить до стагнації художнього процесу та ускладнює інтеграцію сакрального мистецтва в сучасний культурний простір України⁶⁹.

Унаслідок окреслених конфесійних та ідеологічних обставин у практиці оздоблення українських храмів дедалі частіше залучаються художники з позаукраїнського культурного середовища, зокрема з Білорусі та Росії. Реалізуючи замовлення, такі митці зазвичай спираються на усталені для їхньої професійної школи візантійсько-балканські моделі церковного малярства, поєднуючи їх із власними стильовими вподобаннями та вимогами духовенства. Водночас у більшості випадків подібні проєкти майже не враховують локальні традиції українського сакрального мистецтва, його історичну спадщину та регіональні особливості.

Характерною рисою таких робіт є орієнтація на загальновизнані пам'ятки візантійського кола як універсальний зразок, що слугує радше декоративним та ідеологічним орієнтиром, аніж результатом глибокого аналізу національного контексту. Зокрема, у низці сучасних храмових ансамблів простежується стилістична апеляція до мозаїчної спадщини київської Софії, яка використовується як символ авторитетної традиції, проте без ґрунтовного переосмислення її художньої логіки та культурної зумовленості. Подібний підхід характерний як для діяльності мозаїчно-стінописних майстерень білоруського походження, так і для творчих об'єднань іконописців із Росії, що реалізують масштабні монументальні проєкти на території України.

У результаті формується сакральний простір, у якому домінує стилістично уніфікована візантійська модель, позбавлена чіткої національної ідентифікації. Така практика, з одного боку, забезпечує формальну відповідність канонічним

⁶⁹ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 137.

уявленням замовника, а з іншого — сприяє витісненню локальних художніх традицій і гальмує розвиток самобутньої української школи церковного малярства. В довготривалій перспективі це ускладнює формування власної візуальної мови сакрального мистецтва, здатної репрезентувати духовний досвід українського суспільства у його історичній та культурній цілісності⁷⁰.

У сучасній практиці храмового оздоблення на території України помітною є діяльність окремих позаукраїнських художніх осередків, для яких характерна орієнтація на зовнішні щодо вітчизняної традиції джерела. Так, низка мистецьких майстерень, сформованих у білоруському та російському культурному середовищі, у своїй творчій методології спирається передусім на зразки грецького, сербського або російського середньовічного монументального живопису, розглядаючи їх як універсальний канон для сучасного церковного мистецтва.

Подібний підхід передбачає запозичення усталених іконографічних схем і стилістичних рішень без суттєвого залучення локального художнього досвіду та історичної специфіки українського сакрального малярства. У результаті в інтер'єрах храмів з'являються образні системи, які формально відповідають візантійсько-православній традиції, проте залишаються відчуженими від національного культурного контексту. Такі розписи часто тяжіють до стилістичної стандартизації та репродуктивності, що обмежує можливості індивідуального авторського висловлювання.

Окремою проблемою сучасної практики є механічне відтворення сюжетів і композицій, запозичених із доробку відомих художників-реалістів XIX–XX століть. У таких випадках сакральний образ редукується до ілюстративного рівня, а процес творення підмінюється копіюванням уже існуючих живописних рішень. Подібна практика свідчить не лише про зниження вимог до богословсько-художнього осмислення ікони, а й про тенденцію до спрощення

⁷⁰ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 138.

ролі іконописця, який постає радше виконавцем, ніж носієм творчої та духовної відповідальності.

Наявність таких явищ фіксується і в сучасних наукових дослідженнях, де ілюстративний матеріал переконливо демонструє домінування репродуктивних методів у частині храмових розписів, виконаних у зазначеній стилістичній парадигмі. Це, у свою чергу, актуалізує питання про необхідність критичного переосмислення підходів до сучасного церковного малярства та посилення ролі національної мистецької традиції у формуванні сакрального образу⁷¹.

У наукових дослідженнях, присвячених проблематиці стильового різноманіття в українському сакральному малярстві, обґрунтовано підкреслюється залежність художніх напрямів від локальних чинників формування іконописної традиції. Йдеться насамперед про вплив регіональних осередків, історично сформованих мистецьких середовищ, а також про наявність збережених пам'яток, які виступають візуальними та ідейними орієнтирами для сучасних митців.

Важливу роль у цьому процесі відіграють інституційні фактори, зокрема діяльність спеціалізованих навчальних закладів і художніх академій, що забезпечують професійну підготовку іконописців. Саме академічна освіта створює передумови для засвоєння складної системи іконографічних норм, стилістичних принципів і технічних навичок, без яких неможливе формування високого художнього рівня церковного живопису. У результаті найбільш якісні зразки сучасного сакрального мистецтва, як правило, пов'язані з діяльністю митців, які пройшли фахову мистецьку школу та працюють у межах усвідомленої традиції.

Таким чином, стильова диференціація українського церковного малярства зумовлюється не лише індивідуальними творчими пошуками, а й ширшим

⁷¹ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 383-391.

культурно-освітнім контекстом, у якому поєднуються регіональна спадщина, інституційна підтримка та безперервність професійної підготовки⁷².

У подальшому викладі дослідження акцент буде зроблено на аналізі творчої практики митців, які мають ґрунтовну професійну підготовку та працюють у межах усвідомленої художньої традиції. При цьому свідомо не здійснюється розмежування між монументальним і станковим церковним малярством, оскільки для більшості сучасних іконописців характерна універсальність фаху та здатність реалізовувати себе в обох формах сакрального образотворення. Основним завданням такого підходу є окреслення провідних напрямів розвитку сучасного церковного живопису, що з огляду на обмежений обсяг роботи неминуче передбачає вибірковість матеріалу й залишає поза межами аналізу значну кількість імен та індивідуальних практик.

Узагальнення сучасного стану вітчизняного церковного малярства дозволяє виокремити кілька домінантних стильових векторів, які за своєю логікою багато в чому перегукуються з процесами, характерними для мистецтва української діаспори. Умовно ці вектори можна класифікувати як спрямування, орієнтовані на збереження усталених форм, напрями, що тяжіють до синтезу традиції з новими художніми засобами, а також практики, засновані на трансформації канонічної мови відповідно до сучасних естетичних запитів. Важливо зазначити, що подібна диференціація відображає внутрішню логіку розвитку професійного іконопису та загалом усвідомлюється провідними представниками цієї галузі.

У фаховому середовищі неодноразово зверталася увага на ризики крайніх позицій у трактуванні іконописної традиції. З одного боку, надмірне зосередження на буквальному наслідуванні історичних стилів, насамперед візантійського, часто підміняє живий творчий процес формальним відтворенням зразків, що зводить мистецтво ікони до повторюваної схеми. З іншого боку, протилежна тенденція — демонстративний індивідуалізм і прагнення будь-якою

⁷² Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 155.

ціною виокремити власний стиль — може призводити до штучності та втрати внутрішньої цілісності образу. У цьому контексті особливої ваги набуває розуміння іконопису не як ремісничої діяльності чи комерційного заняття, а як відповідального духовно-художнього акту, в якому творчість має залишатися щирою, осмисленою та внутрішньо вмотивованою⁷³.

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях здійснюються спроби систематизації стильового розмаїття церковного малярства на регіональному рівні. Зокрема, у працях, присвячених аналізу храмових поліхромій Львова, запропоновано типологічний підхід, що ґрунтується на виявленні домінантних художніх манер і візуальних принципів. Така класифікація дозволяє простежити співіснування кількох різних стилістичних парадигм у межах одного міського сакрального простору.

Відповідно до характеру образної мови та способів трактування форми, колористики й іконографії, храмові розписи умовно групуються у напрями, зорієнтовані на оновлену інтерпретацію візантійської традиції, на академічно-реалістичні моделі та на художні рішення, сформовані під впливом модерністських течій XX століття. Подібний підхід не лише відображає стильову багатовекторність сучасного церковного малярства, а й засвідчує складність процесів взаємодії традиції та новаторства у сакральному мистецтві міського середовища⁷⁴.

Інший підхід до типологізації сучасного церковного монументального малярства пропонується в дослідженнях, де акцент робиться не стільки на способах творчого переосмислення історичної спадщини, скільки на зовнішніх стилістичних ознаках образів. У межах такого підходу стиль визначається передусім за принципом візуальної відповідності певним історичним моделям, що дозволяє групувати сучасні розписи за їхньою формальною схожістю з мистецькими системами минулого.

⁷³ Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, 2009. С. 41.

⁷⁴ Зятюк Б. Неовізантійська манера стінописів у храмах Львова 1990–2015 років. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2016. № 4. С. 21.

Узагальнення практики храмового живопису новітнього періоду дає змогу виокремити кілька домінантних стилістичних орієнтацій, які сформувалися в українському сакральному просторі впродовж останніх десятиліть. Серед них простежуються напрями, що апелюють до барокової традиції як носія національної образності, течії, зорієнтовані на академічно-реалістичну модель, а також варіанти, побудовані на відтворенні візантійсько-південнослов'янської художньої системи. Така класифікація фіксує реальну багатосаровість сучасного церковного малярства, водночас демонструючи його залежність від усталених візуальних архетипів.

Разом із тим подібна схема, зосереджена насамперед на формальних параметрах стилю, залишає поза увагою глибші рівні художнього мислення, зокрема питання авторської інтерпретації, богословського наповнення образу та взаємодії традиції з актуальними культурними процесами. Це, у свою чергу, актуалізує потребу поєднання формального стилістичного аналізу з ширшим мистецтвознавчим і культурологічним підходом до вивчення сучасного церковного монументального мистецтва України⁷⁵.

Разом із тим запропонована типологізація видається найбільш переконливою насамперед у межах того напрямку сучасного церковного малярства, який орієнтується на збереження та буквальне відтворення історично сформованих стильових моделей. У цьому випадку йдеться про практику свідомої стилістичної стабілізації, коли майстри в межах одного храмового простору прагнуть максимально точно репродувати візуальні особливості визначених періодів національного сакрального мистецтва, уникаючи будь-яких відхилень або експериментів.

Подібна установка на стилістичну незмінність у дослідницькому дискурсі нерідко трактується як прояв глибинних механізмів культурної саморегуляції. Зокрема, у фаховій літературі звертається увага на те, що консервативність і певна інертність українського церковного мистецтва можуть розглядатися не

⁷⁵ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 107.

лише як естетична проблема, а й як форма історично зумовленої стратегії збереження ідентичності. В умовах тривалого тиску несприятливих суспільно-політичних обставин саме опора на усталені художні форми слугувала засобом захисту культурної тяглості та духовної традиції.

Водночас така орієнтація на відтворення минулого значною мірою стала наслідком тривалого переривання органічного розвитку церковного мистецтва в Україні. Втрата безперервності художньої традиції, обмеження професійної освіти та ідеологічні заборони призвели до ситуації, за якої оновлення форм і смислів було відкладене на десятиліття. У результаті сучасне церковне малярство змушене одночасно виконувати дві взаємосуперечливі функції — зберігати історичну спадщину й надолужувати втрачені етапи еволюції, що й зумовлює домінування консервативних тенденцій у його розвитку⁷⁶.

У сучасному церковному живописі України помітне значне поширення храмових поліхромій, виконаних у руслі академічного реалізму. Кількість таких зразків є доволі значною, що свідчить про стабільний попит на подібну стилістику з боку замовників. Разом із тим варто зауважити, що звернення до реалістично-академічної манери часто характерне для митців із обмеженим рівнем фахової підготовки або недостатнім досвідом роботи з іконографічними програмами.

Вибір цього художнього підходу значною мірою зумовлений його технологічною та композиційною передбачуваністю. Реалістична модель дозволяє спиратися на готові зразки, мінімізуючи потребу в авторському переосмисленні сюжету та розробці індивідуальних ескізних рішень. У таких випадках сакральний образ нерідко редукується до ілюстративного відтворення, що наближає церковний живопис до жанрового або історичного малярства.

Поширеною практикою в межах цього напрямку є використання як іконографічних прототипів творів відомих художників-реалістів ХХ століття, передусім російської школи. Біблійні сцени та окремі образи у храмових

⁷⁶ Рудак О. Особливості розвитку духовних та архітектурно-мистецьких традицій церковного інтер'єру Прикарпаття в ХХ столітті. Народознавчі зошити. 2015. № 4 (124). С. 816.

розписах фактично повторюють композиційні схеми та образні рішення цих авторів, що зумовлює вторинність і стилістичну уніфікованість сакрального простору. Подібні риси простежуються в оздобленні низки сучасних храмів, де монументальний живопис виконує радше декоративну функцію, ніж слугує носієм самостійного богословсько-художнього осмислення.

У результаті така практика, попри зовнішню зрозумілість і доступність для широкої аудиторії, істотно обмежує потенціал розвитку сучасного церковного малярства, закріплюючи його в межах відтворювальної, а не творчої парадигми⁷⁷.

Сучасний етап розвитку українського церковного малярства характеризується складною багаторівневою структурою художніх процесів, що формуються під впливом історичної спадщини, конфесійної ситуації, рівня фахової освіти митців та актуального соціокультурного контексту. Відсутність єдиного загальнонаціонального художньо-богословського консенсусу зумовила існування кількох паралельних напрямів, які співіснують, взаємодіють або вступають у суперечність між собою.

Ключовою проблемою сучасного церковного мистецтва залишається співвідношення богословського змісту образу та його художньо-стилістичної форми. Богослов'я образу визначає семантичну глибину та сакральну спрямованість ікони, тоді як мистецтвознавчий аналіз зосереджується на формотворчих, іконографічних і стилістичних трансформаціях. Відсутність міждисциплінарних досліджень у цій сфері спричиняє або довільне трактування канону, або його надмірну догматизацію, що обмежує розвиток художньої мови сучасного іконопису.

У вітчизняному церковному малярстві початку ХХІ століття умовно можна виокремити три домінантні естетичні напрями: консервуючий, синтезуючий та трансформуючий. Консервуючий напрям ґрунтується на прямому відтворенні історичних стилів (візантійського, барокового, академічного), часто без

⁷⁷ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало ХХІ вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 121.

глибокого переосмислення їхньої внутрішньої логіки. Такий підхід нерідко зумовлений прагненням до візуальної «канонічності» та очікуваннями замовників, але водночас призводить до стилістичної інертності й повторюваності образів.

Синтезуючий напрям виявляє значно більший творчий потенціал, оскільки передбачає поєднання різних історичних традицій — візантійської, галицької, барокової, сецесійної — з елементами сучасної художньої культури. У межах цього напрямку формується неовізантійська стилістика, що спирається на іконографічні схеми княжої доби, але використовує узагальнені форми, орнаментальні ритми та оновлену кольорову палітру. Визначальну роль у розвитку цієї тенденції відіграла львівська школа сакрального мистецтва, зокрема середовище Львівської національної академії мистецтв, яке забезпечило спадкоємність традиції та високий рівень професійної культури.

Трансформуючий напрям є найбільш інноваційним і водночас найменш поширеним. Він орієнтований не лише на стилістичний синтез, а на формування принципово нової художньої мови сакрального образу. Для цього напрямку характерні концептуальність, мінімалізм, активне використання модерністських засобів виразності, переосмислення просторової організації храмового інтер'єру та тісна взаємодія з сучасною архітектурою. Саме в межах цієї тенденції іконопис поступово виходить за межі наслідування і набуває рис самостійного філософсько-художнього висловлювання.

Важливим чинником розвитку сучасного церковного малярства є також оновлення іконографії. Залучення образів сучасної історії, локального ландшафту, національних героїв і трагічних подій новітнього часу свідчить про прагнення митців осмислити актуальну реальність мовою сакрального символу. Такі інтерпретації, за умови високого художнього рівня, розширюють семантичне поле ікони та сприяють її діалогу з сучасним глядачем.

Отже, сучасне українське церковне малярство перебуває у стані активного пошуку між збереженням традиції та необхідністю оновлення. Його подальший розвиток залежить від рівня художньої освіти, богословської рефлексії та

готовності церковного середовища до усвідомленого діалогу з сучасною культурою⁷⁸.

Окрему групу проблем у сучасному церковному мистецтві становлять авторські інтерпретації сакральних образів, які перебувають на межі між іконою як літургійним об'єктом і вільним художнім висловлюванням. Не кожен твір, що апелює до християнської символіки або використовує канонічні постаті, може бути інтегрований у богослужбову практику без ризику порушення внутрішньої духовної цілісності храмового простору.

У науковому дискурсі неодноразово наголошується, що ікона, призначена для Літургії, має відповідати не лише іконографічним схемам, але й загальному духовно-естетичному контексту храму. У протилежному випадку вона може вступати у суперечність із середовищем, спричиняючи не лише візуальний, а й світоглядний дисбаланс. Така ситуація виникає тоді, коли художній задум надмірно актуалізує позацерковні теми або використовує образи, тісно пов'язані з масовою культурою.

Показовим прикладом дискусійності подібних рішень стала поява у 2012 році в одному з храмових середовищ Прикарпаття образу Богородиці з Дитям, інтерпретованого в контексті спортивної події загальноєвропейського масштабу. Авторська ідея полягала у символічному осмисленні сучасності, проте реакція частини церковної спільноти та громадськості виявила межу допустимого між сакральним образом і тематичною ілюстрацією. У даному випадку твір був сприйнятий не як ікона в традиційному розумінні, а як приклад естетичної редукції сакрального змісту, що тяжіє до кітчевості.

Таким чином, сучасна практика церковного малярства актуалізує необхідність чіткого розрізнення між іконою як богослужбовим образом і мистецьким твором на релігійну тему. Відсутність такого розмежування призводить до конфліктних ситуацій, які свідчать про потребу глибшої

⁷⁸ путін у храмі на Львівщині схопився за голову, а прихожани – за серце. URL : <https://ulvovi.info/ua/fullnews/229427> (дата звернення : 28. 11. 2022).

богословсько-мистецтвознавчої рефлексії у процесі створення та впровадження нових сакральних образів⁷⁹.

Водночас варто зазначити, що на момент появи цього твору він отримав офіційне церковне схвалення. Зокрема, тодішній правлячий архієрей Коломийсько-Чернівецької єпархії висловив позитивну оцінку авторській концепції, підкресливши її загальну ідейну прийнятність. Таке рішення засвідчило готовність частини церковної ієрархії до обережного діалогу з сучасними формами художнього висловлювання, навіть у випадках, коли вони виходять за межі усталених іконографічних рішень.

Разом із тим сам факт офіційного благословення не усунув подальших дискусій у середовищі мистецтвознавців і вірян, що вкотре виявило напруження між пастирською відкритістю до актуальних культурних контекстів та необхідністю збереження сакральної дистанції, притаманної літургійному образу⁸⁰.

Таким чином, виявлені у сучасному церковному малярстві тенденції дозволяють простежити провідні вектори його еволюції, що формуються під впливом історичних трансформацій, соціокультурного контексту та змін художніх пріоритетів суспільства. Ці процеси засвідчують складну взаємодію традиції та актуальних мистецьких практик.

У межах підрозділу 3.1 магістерської роботи було проаналізовано новітні напрями розвитку церковного мистецтва в Україні, що дало змогу сформулювати такі узагальнюючі положення.

По-перше, сучасне церковне малярство демонструє інтенсивний динамічний розвиток, зумовлений активним пошуком художниками нових форм вираження сакрального змісту при збереженні спадкоємності з іконописною традицією. Це свідчить про життєздатність церковного мистецтва як відкритої, здатної до оновлення системи.

⁷⁹ Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ, 2013. С. 318.

⁸⁰ Крайній І. Під покровом «футбольної» Богоматері. Україна Молода. 14 вересня 2011. С. 10.

По-друге, значна частина сучасних митців усвідомлює духовну відповідальність власної творчості, прагнучи передати богословський зміст образу мовою, зрозумілою сучасній людині. У цьому контексті церковне мистецтво виконує важливу функцію формування та підтримки духовних орієнтирів у суспільстві.

По-третє, характерною рисою новітніх художніх пошуків є стилістична багатоваріантність і схильність до експерименту. Використання різних матеріалів, технік і композиційних рішень розширює виражальні можливості сакрального образу, водночас актуалізуючи дискусію щодо меж допустимого в церковному мистецтві.

По-четверте, сучасні зразки церковного малярства часто вирізняються високим рівнем професійного виконання та виразною авторською інтонацією, що відображає естетичні запити і духовні пошуки нашого часу. Це дозволяє говорити про формування своєрідного образу сакрального мистецтва початку XXI століття.

По-п'яте, новітні напрями церковного малярства відіграють важливу роль у процесах збереження та переосмислення національно-культурної ідентичності. Через апеляцію до історичної спадщини й водночас її творчу трансформацію вони сприяють безперервності культурної пам'яті та передаванню духовних цінностей наступним поколінням.

Отже, результати дослідження підкреслюють значущість сучасного церковного мистецтва як чинника духовного та культурного розвитку України, засвідчуючи його актуальність у контексті сучасних суспільних і мистецьких процесів.

3.2. Теоретико-методологічні аспекти дослідження церковного мистецтва

Сучасне церковне образотворче мистецтво України посідає важливе місце не лише в духовному та культурному житті суспільства, але й у площині

наукового осмислення. Протягом останніх десятиліть воно дедалі частіше стає об'єктом міждисциплінарних досліджень, що поєднують мистецтвознавчі, культурологічні, історичні та богословські підходи. Зростання наукового інтересу до сакрального мистецтва зумовлене як процесами активного храмовбудування та оновлення церковних інтер'єрів, так і необхідністю фахової оцінки художніх, іконографічних та світоглядних трансформацій у цій сфері.

У сучасному науковому дискурсі церковне мистецтво розглядається не лише як форма релігійного служіння або художньої творчості, але і як складний культурний феномен, що відображає історичну пам'ять, національну ідентичність та духовні запити суспільства. Саме тому актуальним є аналіз методологічних засад дослідження церковного образотворчого мистецтва, які передбачають поєднання формально-стилістичного аналізу з інтерпретацією символіки, богословського змісту та соціокультурного контексту створення творів.

Важливим чинником розвитку наукових досліджень у цій галузі стало формування в Україні мережі освітніх і наукових інституцій, які готують фахівців з іконопису, монументального та декоративно-ужиткового сакрального мистецтва. Протягом понад двох десятиліть функціонують як світські, так і церковні навчальні заклади, що забезпечують професійну підготовку художників, реставраторів та дослідників церковного мистецтва. Їхня діяльність сприяє підвищенню загального рівня художньої культури у сакральному просторі та створює передумови для формування науково обґрунтованих підходів до збереження й розвитку церковної спадщини.

Разом із тим, низка дослідників наголошує на проблемі дефіциту кваліфікованих спеціалістів у галузі церковного мистецтва, що призводить до залучення випадкових або недостатньо підготовлених виконавців до оздоблення храмів. Як наслідок, у багатьох випадках відбувається некритичне копіювання або механічне перемальовування зразків минулих епох без належного розуміння їхнього художнього та духовного значення. Така практика не лише збіднює

сучасний мистецький процес, але й створює загрозу втрати автентичних пам'яток сакрального мистецтва, які становлять значну культурну цінність.

Особливо гостро ця проблема проявляється у регіонах, де рівень мистецької та естетичної освіти громад і духовенства залишається низьким. Відсутність фахового контролю, недооцінка ролі наукової експертизи та ігнорування реставраційних принципів часто призводять до руйнування або спотворення унікальних іконописних та монументальних творів. Саме тому сучасні наукові дослідження дедалі більше орієнтуються не лише на опис і аналіз існуючих пам'яток, але й на вироблення рекомендацій щодо збереження, реставрації та відповідального розвитку церковного мистецтва.

Отже, образотворче церковне мистецтво України у науковій площині постає як багатовимірний об'єкт дослідження, що потребує комплексного підходу та активної співпраці між мистецтвознавцями, богословами, істориками культури й практикуючими митцями. Наукове осмислення цієї сфери є необхідною умовою збереження духовної та художньої спадщини, а також формування якісного сакрального простору, здатного відповідати викликам сучасності та потребам суспільства⁸¹.

Логічним і методологічно обґрунтованим кроком у реалізації означених ініціатив є активніше залучення Церкви як інституції, безпосередньо зацікавленої у формуванні якісного сакрального простору та підготовці фахівців у сфері церковного мистецтва. Водночас аналіз сучасного стану церковної освіти засвідчує наявність як позитивних зрушень, так і системних викликів.

Зокрема, дослідники відзначають, що розвиток мережі духовних навчальних закладів в Україні відбувається відповідно до моделі, сформованої впродовж останніх десятиліть, та перебуває у тісному зв'язку з суспільно-політичними трансформаціями і внутрішніми змінами церковної організації. Спостерігається поступове зростання кількості закладів релігійної освіти,

⁸¹ Василик Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання. Вісник ЛАМ. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. Львів, 1999. С. 236.

розширення спектра освітніх програм і вдосконалення організаційних форм їхньої діяльності.

Важливим напрямом цього процесу є посилення уваги до розвитку богословської науки, а також підвищення рівня викладацької підготовки у духовних і світських вищих навчальних закладах. Саме ці чинники створюють передумови для формування нового покоління священнослужителів, богословів і митців, здатних до свідомого осмислення ролі церковного мистецтва у сучасному культурному та духовному просторі⁸².

Водночас сучасна система релігійної освіти залишається полем активних дискусій і невирішених концептуальних проблем. Зокрема, в науково-богословському середовищі актуалізується питання співвідношення та функціонального розмежування духовних і богословських навчальних закладів, їхніх освітніх завдань і рівня інтеграції у загальнодержавний освітній простір.

Попри те, що на нинішньому етапі держава здійснила низку важливих кроків у напрямі інституційного визнання духовної освіти, ці позитивні зміни не мали належного відображення у сфері підготовки фахівців з церковного малярства. Освітні, методологічні та кадрові проблеми в цій галузі залишаються значною мірою невирішеними, що негативно позначається на якості сучасного сакрального живопису та рівні професійної відповідальності його виконавців⁸³.

Найбільш інтенсивні процеси інституційного розвитку іконопису та професійної підготовки фахівців у сфері церковного образотворчого мистецтва спостерігаються у західному регіоні України. Особливу роль у цьому контексті відіграє Львів — історично сформований культурно-мистецький центр, у якому традиції сакрального мистецтва мають глибоке коріння та тяглість розвитку.

Саме в умовах національного відродження періоду незалежності тут було започатковано перший в Україні спеціалізований академічний осередок —

⁸² Панасенко О. В. Інституційні засади релігійної освіти в Україні (на прикладі православ'я) : автореф. дис ... канд. філос. наук 09.0010. Київ, 2011. С. 12.

⁸³ Архієпископ Єпіфаній. Богословська освіта та наука в Україні перед викликами сучасності. URL : <https://www.religion.in.ua/main/21511-bogoslovska-osvita-ta-nauka-v-ukrayini-pered-viklikami-suchasnosti.html> (дата звернення : 29. 11. 2022).

кафедру сакрального малярства у структурі Львівської національної академії мистецтв. Формування концептуальних засад її діяльності у першій половині 1990-х років пов'язане з іменем професора Романа Василика, який ініціював системний підхід до відновлення української іконописної традиції в академічному середовищі.

Програмна основа кафедри зорієнтована на осмислення й розвиток національної школи іконопису з притаманною їй образно-стилістичною своєрідністю, що поєднує візантійську спадщину з локальними художніми традиціями. Водночас освітня модель передбачає міждисциплінарне охоплення суміжних напрямів сакрального мистецтва, зокрема художньої металопластики, різьблення по дереву, проєктування літургійного одягу, технік золотого шитва та інших форм церковної художньої культури⁸⁴.

Вагомий внесок у становлення сучасної системи професійної освіти у сфері сакрального мистецтва належить Романові Васиliku — одному з провідних українських іконописців новітнього часу. Його творча спадщина охоплює кілька сотень іконописних творів, а також значну кількість авторських іконостасів, більшість з яких були реалізовані у конкретних храмових просторах. Географія його мистецької діяльності виходить далеко за межі України: роботи митця представлені у церквах та сакральних осередках країн Західної та Центральної Європи, а також Австралії.

Не менш важливою є педагогічна й організаційна діяльність Р. Василика. Наприкінці 1980-х років саме він уперше ініціював включення завдань сакральної тематики до навчальних програм Львівської академії мистецтв, заклавши підґрунтя для системного вивчення церковного образотворчого мистецтва в академічному середовищі. У подальші роки, вже в умовах незалежної України, митець став одним із ключових ініціаторів відновлення іконописної школи при монастирі студитів у Львові, що стало важливим кроком

⁸⁴ Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва. Вісник ЛАМ. Львів, 2006. № 17. С. 58–66.

у поєднанні традиційного чернечого середовища з фаховою мистецькою освітою⁸⁵.

На сучасному етапі освітньо-творча діяльність викладачів і студентів кафедри сакрального малярства реалізується в кількох взаємопов'язаних професійних напрямках. До них належать комплексне художнє формування інтер'єрного простору сакральних споруд, зокрема храмові поліхромії, створення творів монументального церковного мистецтва у техніках настінного живопису, мозаїки та вітражу, виконання іконописних і станкових робіт, а також активна участь у виставкових і мистецько-просвітницьких проєктах.

Концептуальні засади навчального процесу значною мірою сформовані під впливом особистого досвіду керівника кафедри, який у період радянських заборон був змушений займатися іконописом у підпільних умовах. Саме тому особливе місце в освітній програмі відведено поглибленому вивченню стилістики галицького іконопису XIV–XVII століть. Наявність значної кількості автентичних пам'яток цього періоду у музейних збірках Львова створює унікальні умови для фахового навчання: студенти мають змогу безпосередньо працювати з високохудожніми зразками, опановуючи традиційні технології, матеріали та композиційні принципи давнього іконопису.

Підготовка спеціалістів у галузі сакрального мистецтва від часу заснування кафедри здійснюється за участю провідних українських мистецтвознавців, художників і богословів. Вагомий внесок у формування навчальної та творчої школи зробили фахівці, які поєднують активну мистецьку практику з глибоким осмисленням філософських і богословських засад церковного мистецтва. Їхній педагогічний підхід ґрунтується не лише на передачі професійних навичок, але й на вихованні світоглядної відповідальності митця перед традицією українського сакрального малярства.

Важливою складовою освітнього процесу стало також залучення до викладацької діяльності авторитетних науковців, теологів та практиків

⁸⁵ Дундяк І. Роман Василик і Прикарпаття. Карпатський край: наукові студії з історії, культури, туризму. 2015. № 1–2. (6–7). С. 367–374.

церковного мистецтва, чий досвід сприяв міждисциплінарному діалогу й розширенню інтелектуального горизонту студентів. Така модель навчання забезпечує комплексний підхід до формування майбутніх іконописців і монументалістів, здатних свідомо працювати в просторі сучасної церковної культури⁸⁶.

Педагогічно-мистецька діяльність кафедри засвідчує високий рівень її інтеграції у сучасний культурний простір. Викладачі та студенти є активними учасниками виставкового руху: ними було ініційовано та реалізовано значну кількість персональних експозицій, а також представлено власні роботи в межах міжнародних індивідуальних і колективних художніх проєктів.

Окремого науково-мистецтвознавчого осмислення потребує практична реалізація їхніх творчих напрацювань у конкретних сакральних і культурних об'єктах. Йдеться насамперед про комплексні програми художнього оздоблення храмових споруд, виконані як на території України, так і за її межами — у країнах Західної та Південної Європи, а також Південної Америки. Такі проєкти засвідчують здатність випускників і викладачів кафедри працювати в різних культурних і конфесійних контекстах, зберігаючи при цьому ідентичність української сакральної традиції.

Знаковим прикладом високого рівня професійної довіри до мистецького осередку стало залучення його представників до оформлення масштабних церковних подій загальноцерковного значення. Зокрема, йдеться про художнє вирішення вівтарного простору під час урочистої Літургії за участю Папи Римського Івана Павла II у Львові — події, що набула символічного значення як для церковного, так і для культурного життя України⁸⁷.

Професійна підготовка майбутніх фахівців у сфері сакрального мистецтва на відповідній кафедрі здійснюється на основі структурованих, методично продуманих і дидактично обґрунтованих освітніх програм. Навчальний процес

⁸⁶ Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва. Вісник ЛАМ. Львів, 2006. № 17. С. 62.

⁸⁷ Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва. Вісник ЛАМ. Львів, 2006. № 17. С. 64.

вибудований системно та поєднує теоретичні знання з практичним опануванням традиційних і сучасних художніх технологій.

Важливим показником науково-освітнього рівня кафедри є те, що її викладачі є авторами та співавторами спеціалізованих навчально-методичних видань, які використовуються у фаховій підготовці студентів. Серед них — праці, присвячені проблемам синтезу монументальних технік у храмовому просторі, історії та теорії українського сакрального мистецтва, а також наукові розвідки, спрямовані на осмислення специфіки викладання сакрального мистецтва у системі вищої мистецької освіти України.

Окреме місце в цьому корпусі публікацій займають навчальні посібники й словникові розділи, що узагальнюють теоретичний та практичний досвід викладання сакрального мистецтва, репрезентуючи його як повноцінну академічну дисципліну в контексті національної освітньої моделі. Такі видання слугують не лише методичною базою для навчального процесу, але й важливим джерелом для подальших наукових досліджень у галузі церковного мистецтва⁸⁸.

Освітні програми кафедри орієнтовані не на механічне відтворення історичних зразків, а передусім на формування у студентів здатності до самостійного художнього мислення та осмисленої інтерпретації іконографічних сюжетів у контексті сучасної естетики. Важливим компонентом навчального процесу є усвідомлення взаємозв'язку окремого іконописного образу з архітектурно-просторовою організацією храму, а також уміння працювати з цілісною художньою концепцією сакрального інтер'єру.

Саме з цієї причини курсові та дипломні проєкти студентів здебільшого мають прикладний характер і виконуються для конкретних, реально існуючих сакральних об'єктів. У межах навчального процесу створюються проєкти іконостасів, вітражів, поліхромій та окремих ікон для храмів як в Україні, так і за її межами. Серед таких робіт — художнє оформлення церков у Перемишлі (Польща) та Нансі (Франція), храму Різдва Пресвятої Богородиці й церкви

⁸⁸ Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва. Вісник ЛАМ. Львів, 2006. № 17. С. 66.

Святого Духа у Львові, меморіальної каплиці на честь полеглих воїнів УПА в селі Білий Камінь Львівської області, каплиці Військово-Морських Сил України в Севастополі, а також реставраційні проєкти, зокрема відновлення монументального твору А. Манастирського у храмі Преображення Господнього в місті Бориславі.

Паралельно з формуванням львівського осередку сакрального малярства процес інституалізації професійної церковно-мистецької освіти розгортався і в столиці України. Створення першого фахового центру церковного малярства в Києві тісно пов'язане з творчою та педагогічною діяльністю М. Стороженка, який відіграв визначальну роль у становленні сучасної школи сакрального мистецтва на теренах Центральної України⁸⁹.

У 1993 році відомому майстрові монументального мистецтва було доручено формування та керівництво напрямом храмового живопису. Цей крок став підґрунтям для створення спеціалізованої майстерні живопису і храмової культури, діяльність якої була зорієнтована на поєднання академічної художньої освіти з богословсько-сакральною традицією.

У межах цієї майстерні було вибудовано навчальну модель, що інтегрувала класичну систему професійної мистецької підготовки з осмисленням релігійного змісту та символіки сакрального образу. Такий підхід сприяв формуванню комплексного фахового середовища, в якому художня майстерність поєднувалася з духовно-культурним контекстом церковного мистецтва, забезпечуючи цілісний творчо-професійний синтез⁹⁰.

На перших етапах свого педагогічного шляху М. Стороженко, не володіючи власною практикою в галузі храмового розпису, зосередився на пошуку концептуальних підходів до організації навчального процесу. Його вибір припав на українське барокове церковне мистецтво — напрям, що мав глибоке історико-культурне підґрунтя в регіоні Центральної України. Така орієнтація

⁸⁹ Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. Київ, 2010. 160 с.

⁹⁰ Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. Київ, 2010. С. 5.

була обумовлена не лише значною кількістю збережених пам'яток архітектури та монументального живопису барокової доби, а й внутрішньою спорідненістю цього стилю з художньо-естетичними пріоритетами майстра, чия творча натура прагнула до динаміки, експресії та символічної насиченості.

У рамках майстерні студенти систематично вивчали традиції візантійського, давньоруського та ренесансного сакрального мистецтва, зокрема звертаючись до специфіки українського «козацького» бароко. М. Стороженко ініціював філософсько-художні експерименти, спрямовані на освоєння стилістичних особливостей бароко, яке, на його переконання, найповніше розкриває принципи колористичної гармонії, пластичної виразності форм та просторової організації композиції. Завдяки чітко структурованій системі завдань, розроблених педагогом, учні не лише опановували технічні навички, а й усвідомлювали духовну сутність творчого процесу: трансформацію абстрактного бачення в матеріальну форму через синтез художньої майстерності та молитовного натхнення. Цей симбіоз дозволяв перетворювати емоційний досвід на злагоджений художній образ, наповнений глибинним змістом⁹¹.

Студенти третього та четвертого курсів паралельно засвоюють два основні напрями підготовки: академічно-науковий та копіювально-релігійний. Академічна складова ґрунтується на реалістичному світогляді, що сприяє розвитку образного мистецького сприйняття зовнішньої та внутрішньої філософсько-духовної дійсності.

Копіювально-релігійна програма поділяється на два напрями: візантійське сакральне мистецтво та українське бароко. Цей підхід дає змогу студентам переходити від сучасних художніх практик до історичних традицій, а також досліджувати позачасовий вимір творчості⁹².

З часом навколо М. Стороженка сформувалося коло послідовників і однодумців, які розподілили між собою навчальні дисципліни за курсами. Так,

⁹¹ Микола Стороженко / авт. проекту: В. Войтович. Київ, Дніпро, 2008. С. 89-122.

⁹² Муляр Л. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури професора М. А. Стороженка в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (Київ): тенденції і перспективи. Вісник ХДАДМ. Харків, 2008. № 4. С. 78.

О. Соловей веде академічний цикл та дисципліну «іконостас» на третьому курсі; О. Вислободов викладає техніку й технологію створення давньої візантійсько-русько-української та барокової ікони на третьому та четвертому курсах; І. Пилипенко відповідає за академічну програму та вивчення «українського бароко» на четвертому курсі; В. Недайборщ керує академічним і сакральним мистецтвом у процесі розробки дипломного ескізу на п'ятому курсі. До 2015 року професор М. Стороженко особисто керував дипломним проектуванням на шостому курсі.

Особливу увагу привертає навчальна програма третього курсу, присвячена іконостасу. У її рамках студенти вивчають традиції візантійської іконографії, опановують технологічні методи виконання сакральних образів. За визначенням М. Стороженка, «Іконостас» як навчальна програма є своєрідним «причастям» студентів до канонічних ідей-образів, сформульованих ще на Вселенських Соборах V—VII століть⁹³.

Результати діяльності майстерні М. Стороженка демонструвалися на виставках «Від школи до храму-1» (1995), «Від школи до храму-2» (1996) та «Собор» (1996). Дипломні роботи випускників були втілені в конкретних сакральних об'єктах: розпис церкви Покрови в Севастополі (1995, автор — В. Козик), іконостас у селі Старопетрівці (1997, виконавці — В. Недайборщ, О. Соловей, Н. Цимбалюк, М. Гайовий, О. Гуртова). Під керівництвом професора М. Стороженка студенти Д. Савченко, С. Герасименко, О. Цугорко, О. Крюков, О. Соловей та В. Недайборщ здійснили розпис церкви святого Миколи Притиска в Києві (1998—2000). Ці досягнення свідчать про високий рівень професійної підготовки та значний творчий потенціал, сформований у стінах навчального закладу.

Окрім цих двох провідних центрів, підготовка фахівців із церковного малярства здійснюється й у інших світських мистецьких закладах, де функціонують спеціалізовані курси або програми в рамках певних напрямів.

⁹³ Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. Київ, 2010. С. 6.

Зокрема, у Харкові відродження традицій церковного мистецтва пов'язане з ініціативою викладача кафедри реставрації Харківської державної академії дизайну і мистецтв Н. Чурілової та художника-монументаліста Є. Світличного, які у 1999 році заснували іконописну школу при Петро-Павлівському храмі. Згодом у межах академії на кафедрах реставрації та монументального живопису почали вивчати іконопис і традиційне оздоблення храмів. Під час літньої практики викладачі та студенти займаються реставрацією ікон і розписів, а також створюють нові твори, орієнтуючись переважно на візантійські та давньоруські канони. Серед педагогів варто виділити В. Носенка та М. Радомського, який активно експериментує зі студентами в техніці церковного вітража⁹⁴.

На кафедрі монументально-декоративного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука студенти опановують методи оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів громадських, житлових і культових будівель. У рамках навчального процесу вивчаються різноманітні техніки монументально-декоративного мистецтва, зокрема темперний і олійний живопис, фреска, енкаустика та мозаїка — традиційні методи, що широко застосовуються в церковному образотворчому мистецтві. Крім того, на кафедрі запроваджено спеціалізацію «іконопис», яка спрямована на поглиблене вивчення сакральних технік.

Аналогічний підхід реалізовано на кафедрі образотворчого мистецтва імені М. Фіголя Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Тут уже понад десятиліття функціонує спеціалізація «іконопис», де студенти отримують фахову підготовку під керівництвом досвідчених викладачів, серед яких варто виділити В. Луканя, О. Мельничук та Ю. Попенюка⁹⁵.

У структурі освітніх програм Львівського коледжу декоративного та ужиткового мистецтва імені Івана Труша, а також Косівського інституту

⁹⁴ Симонова А. В. Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI вв.) : дис. канд. искусствоведения: 17.00.05. Харків, 2015. С. 131.

⁹⁵ Дундяк І. Сучасний львівський осередок навчання у галузі церковного мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 30. С. 91–99.

прикладного та декоративного мистецтва, підпорядкованого Львівській національній академії мистецтв, передбачено вивчення специфічних методів і стилів, пов'язаних із сакральним образотворчим мистецтвом. Ці навчальні заклади акцентують увагу на формуванні професійних навичок у галузі релігійного живопису.

Світські освітні інституції, що спеціалізуються на підготовці фахівців у сфері сакрального образотворчого мистецтва, реалізують комплексні програми, спрямовані на вивчення його історико-культурних аспектів. Особлива увага приділяється дослідженню національних традицій та їх адаптації до сучасних художніх практик, що свідчить про прагнення синтезувати історичну спадкоємність із актуальними мистецькими тенденціями.

У розділі 3.2 проаналізовано ключові вектори вивчення цього явища в українському академічному просторі. Основні висновки свідчать про наступне:

1. Інтенсифікація наукового дискурсу. Церковне мистецтво як об'єкт дослідження набуває все більшої ваги в контексті культурології та релігієзнавства, стаючи предметом системного вивчення.
2. Методологічний плюралізм. Сучасні наукові праці в цій галузі характеризуються застосуванням міждисциплінарних підходів, що дозволяє розкрити його багатовимірну природу.
3. Вплив наукової рефлексії на мистецьку практику. Теоретичні розробки сприяють трансформації сучасного сакрального мистецтва, забезпечуючи його актуальність у культурному контексті.
4. Збереження та актуалізація культурної спадщини. Дослідження в цій сфері сприяють не лише консервації, а й активному впровадженню пам'яток сакрального мистецтва в суспільну свідомість.
5. Еволюція теоретичних парадигм. Наукові публікації формують нові концептуальні підходи до аналізу іконографії, стильових особливостей та технологічних аспектів церковного мистецтва.

Таким чином, церковне мистецтво виступає як значущий об'єкт наукових студій, а його вивчення сприяє збагаченню та збереженню національної культурної ідентичності.

3.3. Сакральне мистецтво у структурі вищої духовної освіти України

У сучасному гуманітарному просторі сакральне мистецтво дедалі активніше виходить за межі традиційних сфер побутування — храмового та музейного середовища — і стає предметом системного осмислення в академічних інституціях. Особливе місце в цьому процесі посідає діяльність вищих духовних навчальних закладів України, де викладання сакрального мистецтва розглядається як важлива складова формування богословської, культурної та художньої компетентності майбутнього духовенства і церковних митців.

Даний підрозділ присвячено аналізу ролі духовних освітніх установ у збереженні, трансляції та інтерпретації традицій церковного мистецтва. Саме ці заклади здійснюють підготовку фахівців, які в подальшому беруть участь у формуванні художнього образу храмового простору, впливаючи на характер і рівень сучасного сакрального малярства. У межах навчального процесу студенти опановують основи іконографії, богослов'я образу, символіки, церковної традиції, а також знайомляться з технологічними й стилістичними аспектами створення сакральних творів.

У вступній частині підрозділу доцільно зосередитися на визначенні функцій вищих духовних навчальних закладів у контексті формування нового покоління церковних художників і дослідників сакрального мистецтва, а також окреслити коло основних завдань, що стоять перед такими інституціями в умовах сучасних культурних трансформацій.

З цією метою здійснено аналіз діяльності найбільш відомих духовних освітніх закладів, у яких функціонують іконописні або мистецькі відділення, з

метою виявлення реального рівня реалізації заявлених освітніх і мистецьких тенденцій. Зокрема, іконописне відділення Полтавської місіонерської духовної семінарії здійснює підготовку студентів за чотирирічною стаціонарною програмою. До навчання допускаються абітурієнти віком від 17 до 35 років, які, окрім загальноосвітніх вступних випробувань, складають спеціалізований іспит з малюнка. Під час цього випробування вступник має виконати кольорову копію або фрагмент іконописного зразка, що дозволяє оцінити базовий рівень художніх навичок.

Важливою вимогою до вступників є також наявність початкових богословських знань, зокрема розуміння категорій «образ» і «первообраз», обізнаність з ранніми іконографічними типами зображення Христа та Богородиці, знання життя апостола і євангеліста Луки, а також загальне уявлення про історію іконопису, провідних дослідників цієї галузі та діяльність сучасних іконописців. Такий комплекс вимог свідчить про прагнення поєднати художню підготовку з елементарним богословським підґрунтям, що є необхідною умовою для формування церковного митця⁹⁶.

Високий рівень вступних вимог та декларована ґрунтовність підготовки логічно створюють очікування формування в таких навчальних закладах впливових центрів сучасного українського церковного малярства. Проте реальний зміст освітнього процесу засвідчує іншу картину. Навчальні програми переважно зорієнтовані на опанування візантійської, давньоруської та російської іконописних традицій, при цьому основний акцент робиться на засвоєнні технічних і стилістичних канонів цих шкіл.

У процесі навчання студенти здебільшого зосереджуються на копіюванні зразків і відтворенні усталених технологічних прийомів, що формує ремісничий підхід до іконопису. Натомість питання творчої інтерпретації, актуалізації образу, осмислення сучасної стилістики та вивчення саме української національної традиції церковного малярства залишаються другорядними або

⁹⁶ Полтавська місіонерської духовної семінарії : офіційний сайт. URL : <http://missia.org.ua/> (дата звернення : 29. 11. 2022).

майже не розглядаються. У результаті іконопис постає не як живий мистецький процес, а як відтворення вже сформованих візуальних моделей.

Подібну освітню модель демонструє й Харківська духовна семінарія, де функціонує іконописне відділення з кількістю студентів до тридцяти осіб, що мають різний рівень попередньої художньої підготовки. Навчальний процес поєднує опанування богословських дисциплін із аналізом пам'яток традиційного іконопису, що сприяє загальному духовному розвитку студентів, однак водночас обмежує можливості формування індивідуального мистецького мислення.

Освітня структура семінарії передбачає різні форми навчання — денну, вечірню та заочну, а також проходження практики в іконописній майстерні. Основним результатом такої підготовки декларується ґрунтовне володіння технікою давньоруського іконопису, що ще раз підтверджує домінування консервативного підходу та орієнтацію на відтворення історичних зразків без активного залучення сучасних художніх стратегій⁹⁷.

У Києві на базі Свято-Покровського монастиря Голосіївської пустині функціонує іконописна школа, освітній процес у якій реалізується в межах Православного центру імені Іоана Дамаскіна. Діяльність цього осередку розпочалася на початку 2000-х років, однак системну підготовку іконописців у форматі окремого навчального підрозділу було впроваджено лише у 2012 році. Термін навчання становить три роки, а вступна процедура передбачає перевірку базових художніх умінь вступників, зокрема виконання нескладного живописного завдання та презентацію авторських робіт.

Навчальна модель даного закладу ґрунтується передусім на репродуктивному методі опанування іконопису. Основний акцент зроблено на копіюванні канонічних зразків візантійської традиції, що формує у студентів технічні навички, однак суттєво обмежує можливості для інтерпретації, осмислення образу та розвитку індивідуальної мистецької мови. Таким чином, освітній процес зводиться переважно до засвоєння усталених стилістичних схем

⁹⁷ Харківська духовної семінарії Іоанна Богослова : офіційний сайт. URL : <http://seminary.kharkov.ua/icon1.html> (дата звернення : 29. 11. 2022).

візантійсько-російського іконопису без належної уваги до національної художньої спадщини та сучасного культурного контексту.

На відміну від зазначених прикладів, у західному регіоні України сформувався альтернативний підхід до підготовки фахівців у галузі сакрального мистецтва, яскравим прикладом якого є діяльність Українського католицького університету у Львові. Саме в цьому освітньому середовищі у 2009 році була започаткована навчальна програма «Іконопис і сакральне мистецтво», яка на сьогодні залишається унікальною в національному освітньому просторі.

Концепція цієї програми базується на інтеграції професійної художньої освіти з системним богословським знанням. Навчальний процес структуровано за кількома взаємопов'язаними напрямками: ґрунтовне вивчення традиції українського іконопису XV–XVI століть; опанування ключових богословських дисциплін; освоєння історико-теоретичних засад мистецтва; формування духовного досвіду через участь у літургійному та спільнотному житті університету. Такий комплексний підхід сприяє формуванню не лише технічно підготовленого митця, а й свідомого інтерпретатора сакрального образу, здатного працювати в межах традиції, не втрачаючи актуальності сучасного художнього мислення⁹⁸.

Подана освітня ініціатива концептуально вибудована як багаторівнева система підготовки, зорієнтована на широку аудиторію слухачів із різним рівнем художнього досвіду. Вона однаково адресована як особам, що лише розпочинають шлях у сфері образотворчого мистецтва та іконопису, так і фахівцям, які вже мають сформовану практику й прагнуть поглиблення професійної та духовно-естетичної компетентності. Програму спрямовано на формування цілісного світоглядного та мистецького підґрунтя іконописця, де художня майстерність нерозривно поєднується з історичною традицією та богословським осмисленням ікони. Особливий акцент зроблено на відновленні та осучасненому переосмисленні національної школи українського іконопису,

⁹⁸ Дундяк І. Сучасний львівський осередок навчання у галузі церковного мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 30. С. 96.

що розглядається не як застигла форма, а як живий культурний феномен, здатний до творчого розвитку.

Зміст навчання передбачає ґрунтовне опанування класичних технік сакрального живопису, зокрема темперного письма, а також систематичний аналіз стилістичних особливостей видатних пам'яток української іконографії різних історичних періодів. Вивчення спадщини майстрів минулого здійснюється не шляхом механічного копіювання, а через усвідомлене художнє наслідування, що сприяє формуванню індивідуальної творчої мови в межах канону. Важливою складовою освітнього процесу є богословський компонент, який охоплює теоретичні засади ікони, основи християнського віровчення, літургійний контекст та духовні практики. Такий підхід дозволяє розглядати ікону не лише як твір мистецтва, а як сакральний образ, що функціонує в конкретному духовному й церковному просторі.

Навчання має також виразний практико-орієнтований і досвідний характер. Воно включає безпосереднє залучення слухачів до богослужбового життя, участь у духовних зосередженнях, а також освітні подорожі до визначних осередків сакральної культури. Контакт із автентичними пам'ятками іконопису та церковного мистецтва розглядається як необхідна умова формування професійної зрілості та глибшого розуміння традиції. У цілому програма постає як комплексна модель підготовки іконописця нового покоління — фахівця, здатного поєднувати високу художню культуру, національну ідентичність і глибину духовного досвіду⁹⁹.

Відповідно до концепції розвитку закладу, реалізація цієї освітньої програми спрямована на формування фахових компетентностей, необхідних для професійної діяльності у сфері іконопису, а також на розвиток здатності до глибокого осмислення й інтерпретації християнського сакрального мистецтва. Очікуваним результатом навчання є підготовка спеціалістів, які володіють не лише технічними навичками створення ікони, але й усвідомлюють її

⁹⁹ Дундяк І. Огляд світських і церковних навчальних закладів в галузі церковного мистецтва Західної України. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2014. № 28–29. Ч. 1. С. 43–47.

богословський, культурний та духовний вимір. Програма створює сприятливе середовище для інтелектуальної та творчої взаємодії осіб, об'єднаних спільними світоглядними та мистецькими інтересами, що сприяє формуванню професійної спільноти та розвитку міжособистісної комунікації. Важливою складовою освітнього процесу є набуття особистісно значущого духовного досвіду через поєднання молитви, теоретичного пізнання та практичної діяльності у сфері сакрального мистецтва.

Навчання здійснюється у стаціонарній формі, що забезпечує системність і безперервність освітнього процесу. Програма є відкритою для широкого кола вступників віком від 17 років і не передбачає обов'язкової наявності попередньої художньої підготовки чи практичного досвіду в іконописі, що відповідає принципам доступності та інклюзивності сучасної мистецької освіти.¹⁰⁰

Заслуговує на позитивну оцінку звернення наставників закладу до традиції українського іконопису XV—XVI століть, адже саме цей період заклав фундамент національної іконографічної мови та сформував високі зразки художньої й духовної культури. Наявність значної кількості пам'яток означеного часу у музейних збірках Львова створює сприятливі умови для їх системного вивчення та безпосереднього залучення до освітнього процесу.

Водночас викликає методологічні застереження обмеження навчального фокусу винятково ранніми етапами розвитку українського сакрального мистецтва та фактичне нехтування пізнішими, не менш значущими художніми явищами. Зокрема, українське бароко постає як самобутній етап синтезу іконописної традиції з новими пластичними й композиційними принципами, що відіграв вирішальну роль у формуванні церковного мистецтва XVII—XVIII століть¹⁰¹.

¹⁰⁰ Дундяк І. Сучасний львівський осередок навчання у галузі церковного мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 30. С. 96.

¹⁰¹ Дундяк І. Сучасний львівський осередок навчання у галузі церковного мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 30. С. 98-100.

Не менш важливим є спадок сакрального мистецтва початку XX століття, коли відбувалося активне переосмислення іконописного канону в контексті модерністських пошуків та національно-культурного відродження. Ігнорування цього періоду позбавляє навчальний процес можливості осмислити діалог традиції й новаторства, що є ключовим для формування сучасного художника.

Окремої уваги потребують здобутки українських митців діаспори XX століття, які в умовах еміграції не лише зберегли іконописну спадщину, але й розвинули її в міжкультурному контексті, інтегруючи українську сакральну традицію в ширший світовий мистецький простір. Включення цього досвіду до освітньої програми сприяло б формуванню цілісного уявлення про безперервність і багатовимірність розвитку українського церковного мистецтва.

Аналогічну освітню стратегію було реалізовано й в іншому навчальному осередку. Зокрема, у 2012 році на базі Інституту Пресвятої Трійці Української Греко-Католицької Церкви в місті Дрогобичі започатковано факультет церковного мистецтва, діяльність якого спрямована на системну підготовку фахівців у сфері сакральної культури. Освітня модель цього підрозділу поєднує богословський і мистецький компоненти, формуючи фахівців, здатних працювати на перетині теологічного знання та художньої практики.

Факультет орієнтований на підготовку спеціалістів з богослов'я ікони та теорії сакрального мистецтва, професійних іконописців із ґрунтовною богословською освітою, а також педагогів, покликаних здійснювати навчальну діяльність у студіях і школах іконопису. Така диференціація освітніх траєкторій дозволяє врахувати різні професійні запити й забезпечити багатовекторність фахової підготовки.

Навчання за теоретичним напрямом (богослов-іконознавець) передбачає поглиблене опанування іконографії та іконології, теорії й історії західного та східного церковного мистецтва, богословського осмислення ікони, принципів храмового розпису, а також комплексу суміжних богословських дисциплін. Цей освітній трек реалізується у заочній формі, що сприяє залученню ширшого кола слухачів, зацікавлених у науково-теоретичному осмисленні сакрального

мистецтва. Практичний напрям підготовки іконописців, поряд із теоретичними курсами, зорієнтований на оволодіння технологічними й художніми аспектами сакрального мистецтва. Програма включає вивчення традиційних і сучасних технік іконопису, практику храмового стінопису, створення мозаїчних та вітражних композицій, а також виготовлення літургійно-мистецьких об'єктів, зокрема хоругов, плащаниць та інших предметів церковного вжитку. Реалізація цього напрямку у стаціонарно-заочній формі забезпечує поєднання теоретичної підготовки з системною художньою практикою.

Загалом, діяльність факультету церковного мистецтва в Дрогобичі репрезентує цілісну й структуровану модель фахової освіти, що сприяє формуванню компетентних спеціалістів, здатних відповідально працювати з традицією українського сакрального мистецтва в сучасному культурному та церковному контексті¹⁰².

Упродовж 1990-х років в Україні набула поширення мережа православних духовних училищ, які функціонували як спеціалізовані освітні інституції, зорієнтовані на підготовку кадрів для церковного служіння. Ці заклади мали чітко окреслений фаховий профіль і включали одне або кілька відділень, спрямованих на формування різних категорій церковних працівників. До навчання допускалися особи обох статей, а тривалість освітнього процесу, залежно від спеціалізації, коливалася в межах від двох до чотирьох років.

У багатoproфільних духовних училищах освітня структура була диференційованою: паралельно функціонували кілька відділень, що забезпечувало підготовку фахівців різного спрямування у відносно стислий термін, зазвичай протягом двох–трьох років. Така модель відповідала нагальним потребам церковного життя періоду становлення незалежної України, коли відчувався гострий дефіцит кваліфікованих служителів і майстрів сакрального мистецтва.

¹⁰² Дундяк І. Огляд світських і церковних навчальних закладів в галузі церковного мистецтва Західної України. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2014. № 28–29. Ч. 1. С. 43–44.

Показовим прикладом є діяльність Коломийського православного духовного училища у 1996–1997 навчальному році. В його структурі діяли кілька профільних відділень, кожне з яких мало чітко визначену освітню та професійну спрямованість. Регентське відділення здійснювало підготовку регентів і псаломників для богослужбової практики. Іконописне відділення було зорієнтоване на формування художників-іконописців, здатних працювати в межах церковної традиції. Відділення церковного малярства готувало майстрів храмового розпису, різьбярів, фахівців із пошиття літургійного облачення та виготовлення предметів церковного начиння.

Загалом православні духовні училища 1990-х років відіграли важливу роль у відновленні й інституційному оформленні системи духовно-мистецької освіти, поєднуючи богословську підготовку з практичним навчанням у сфері сакрального мистецтва та церковного ремесла¹⁰³.

Незважаючи на періодичну появу православних навчальних осередків у різних регіонах України, їхня діяльність часто має фрагментарний і нестійкий характер. Відкриття та закриття таких закладів, ініційованих різними православними юрисдикціями, зазвичай не супроводжується формуванням стабільної освітньої традиції або довготривалої методичної школи. Низький рівень викладацької підготовки, обмеженість теоретичної бази та відсутність системного мистецтвознавчого підходу зумовлюють те, що подібні інституції не справляють відчутного позитивного впливу на сучасний стан навчання церковного малярства. Проведений аналіз засвідчує, що найбільш прогресивні педагогічні ідеї, методи та концепції сьогодні зосереджені переважно у світських мистецьких закладах, де сакральне мистецтво розглядається в ширшому культурному й історичному контексті.

Очевидно, що подолання кризових явищ у сфері церковного малярства є неможливим без формування у суспільстві критичної мистецької свідомості. Йдеться про появу достатньо широкого кола осіб, здатних відрізняти поверхневі,

¹⁰³ Рощина Л. О. Православна духовна освіта України (1991–2001 рр.): дис. на здобуття... канд. іст. наук: 07.00.01. Донецьк, 2004. С. 60.

кітчеві зображення від художньо цінних і духовно змістовних творів, а також бодай на базовому рівні усвідомлювати богословське й естетичне значення ікони. Реалізація такого завдання потребує комплексних зусиль з боку Церкви, місцевих громад і, частково, державних інституцій. Особливо актуальною ця проблема є в середовищі практикуючих і майбутніх священнослужителів, однак у сучасних умовах її вирішення ускладнюється низкою об'єктивних і суб'єктивних чинників. Одним із ключових бар'єрів залишається відсутність єдиного естетико-мистецького бачення між різними гілками українського православ'я щодо художнього образу храмового простору.

У подальшому аналізі програм навчання церковного малярства свідомо залишаємо поза межами дослідження іконописні майстерні при монастирях, де діяльність монахів, послушників і підмайстрів здебільшого орієнтована на виконання конкретних замовлень. Натомість увагу зосереджено на іконописних школах, студіях і гуртках, що здійснюють навчання широкого кола зацікавлених осіб і виконують просвітницьку функцію. Варто зазначити, що в цій сфері вже спостерігаються певні позитивні зрушення, пов'язані з популяризацією образотворчого церковного малярства у загальноукраїнському мистецькому просторі.

Кількість шляхів, за допомогою яких широка громадськість може долучитися до пізнання якісного сакрального мистецтва, залишається обмеженою. Найбільш безпосереднім із них є відвідування храмів, у яких збережено цілісність художнього ансамблю та високий рівень мистецького виконання. Проте таких прикладів нині небагато. Аналіз практик популяризації дозволяє виокремити низку альтернативних форм: діяльність спілок іконописців, громадських ініціатив і об'єднань, функціонування іконописних шкіл для дітей і дорослих, дитячих гуртків, проведення конкурсів дитячого малюнка на релігійну тематику, роботу галерей, орієнтованих на сучасний іконопис, а також організацію тематичних виставок.

Узагальнюючи результати аналізу викладання сакрального мистецтва у вищих духовних навчальних закладах України, можна сформулювати такі ключові положення.

По-перше, вищі духовні освітні інституції відіграють важливу роль у централізованому й систематизованому вивченні сакрального мистецтва, забезпечуючи цілісний підхід до осмислення церковної традиції, символіки та іконографії.

По-друге, духовні академії, університети та семінарії здійснюють підготовку не лише священнослужителів, але й фахівців, здатних професійно працювати у сфері іконопису, храмового розпису та реставрації сакральної спадщини.

По-третє, через освітню діяльність ці заклади сприяють збереженню й популяризації давніх церковних мистецьких традицій, що становлять важливу складову культурної спадщини України.

По-четверте, попри наявні досягнення, викладання сакрального мистецтва потребує подальшого наукового осмислення та оновлення. Актуалізація навчальних програм, інтеграція сучасних мистецтвознавчих підходів і впровадження інноваційних педагогічних методів залишаються актуальними завданнями для духовних навчальних закладів.

Таким чином, система вивчення сакрального мистецтва у вищій духовній освіті України має вагоме значення для збереження, розвитку та трансляції національної мистецької традиції. Вона створює передумови для формування нового покоління митців і дослідників, спроможних осмислено продовжувати та творчо розвивати спадщину українського церковного мистецтва.

Висновок.

Проведений у третьому розділі аналіз дозволяє узагальнити ключові результати дослідження та окреслити провідні тенденції розвитку сучасного українського іконного малювання в жанрово-стилістичному й іконографічному вимірах.

По-перше, виявлено, що сучасне церковне мистецтво України перебуває у стані динамічних змін, зумовлених як суспільно-культурними трансформаціями, так і внутрішніми процесами осмислення традиції. Новітні напрями розвитку іконного малювання характеризуються прагненням до поєднання канонічних основ із сучасними художніми засобами, інтерпретаціями стилістики минулих епох та обережним використанням нових технологічних можливостей. Водночас простежується напруга між збереженням автентичності сакрального образу та пошуком актуальної візуальної мови, здатної відповідати духовним потребам сучасного суспільства.

По-друге, аналіз функціонування образотворчого церковного мистецтва в науковому просторі засвідчив поступове зростання інтересу дослідників до проблем іконографії, стилістики та семантики сучасної ікони. Наукові публікації, мистецтвознавчі розвідки й міждисциплінарні дослідження сприяють глибшому осмисленню ікони не лише як культового об'єкта, а й як складного культурного феномена, що поєднує богословський зміст, художню форму та історичну пам'ять. Разом із тим ця сфера залишається недостатньо систематизованою і потребує подальшого теоретичного опрацювання.

По-третє, розгляд проблеми викладання сакрального мистецтва у вищих духовних навчальних закладах України підтвердив визначальну роль освіти у формуванні якісного сучасного іконопису. Саме освітнє середовище здатне забезпечити фахову підготовку митців, які володіють не лише технічною майстерністю, але й розумінням богословських, історичних та естетичних засад церковного мистецтва. Водночас виявлено низку суперечностей між різними підходами до викладання, а також між духовною та світською моделями мистецької освіти, що безпосередньо впливає на якість і стилістичну різноманітність сучасного іконного малювання.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасне церковне мистецтво України формується в умовах складної взаємодії традиції та модерних пошуків, наукового осмислення й освітньої практики. Подальший розвиток цієї сфери неможливий без системних досліджень, удосконалення освітніх програм і

активної популяризації мистецьки вартісних зразків сакрального малярства. Саме такий комплексний підхід створює передумови для збереження культурної спадщини та її повноцінного розвитку в контексті сучасного українського суспільства.

ВИСНОВКИ

У ході виконання магістерської роботи, відповідно до поставленої мети та визначених завдань, було отримано такі наукові висновки:

1. Аналіз теоретичних підходів до осмислення сакрального мистецтва в культурології та мистецтвознавстві засвідчив, що сакральне мистецтво розглядається як багатовимірний феномен, у якому поєднуються релігійні, художні, символічні та соціокультурні функції. У науковому дискурсі воно трактується не лише як форма художнього вираження віровчення, а й як засіб комунікації між сакральним і профанним, що впливає на формування світогляду та естетичних орієнтирів суспільства. Узагальнення наукових підходів дало змогу обґрунтувати доцільність комплексного міждисциплінарного підходу до вивчення сакрального мистецтва в контексті культури.
2. Розкриття сутності поняття «естетична свідомість» показало, що вона є складною формою суспільної та індивідуальної свідомості, яка охоплює естетичні ідеали, смаки, цінності та здатність до емоційно-образного сприйняття світу. У культурному розвитку суспільства естетична свідомість відіграє ключову роль у формуванні гармонійної особистості, здатної до осмислення духовних і художніх смислів. Встановлено, що сакральне мистецтво виступає одним із найпотужніших чинників її формування завдяки синтезу художньої форми, символіки та духовного змісту.
3. Характеристика основних етапів розвитку сакрального мистецтва в українській культурі засвідчила його тісний зв'язок з історичними, релігійними та національно-культурними процесами. Від християнізації Русі до сучасності сакральне мистецтво зазнавало стильових і змістових трансформацій, зберігаючи водночас спадкоємність традиції. Було

встановлено, що кожен історичний етап сприяв формуванню власних естетичних канонів, які впливали на світогляд та художню культуру українського суспільства.

4. Аналіз символіки та художніх особливостей сакральних образів довів, що символ є ключовим елементом естетичного впливу сакрального мистецтва. Символічна мова ікон, храмової архітектури та декоративно-прикладних форм сприяє глибокому емоційно-ціннісному сприйняттю та активізує естетичне мислення глядача. Виявлено, що гармонія форми, кольору та композиції в сакральному мистецтві спрямована на формування цілісного естетичного досвіду, який поєднує духовне та художнє сприйняття.
5. Дослідження ролі сакрального мистецтва у формуванні національної культурної ідентичності засвідчило, що воно є важливим носієм історичної пам'яті, традицій та цінностей українського народу. Сакральні образи виступають засобом культурної самоідентифікації, формують відчуття належності до національної спільноти та сприяють збереженню культурної тяглості. В умовах сучасних суспільних викликів сакральне мистецтво відіграє особливу роль у зміцненні духовної єдності та національної свідомості.
6. Вивчення виховного та світоглядного потенціалу сакрального мистецтва в сучасному культурному просторі України показало, що воно зберігає актуальність як ефективний засіб духовно-естетичного виховання. Сакральне мистецтво сприяє формуванню моральних орієнтирів, розвитку емоційної чутливості та здатності до глибокого осмислення культурних смислів. Обґрунтовано доцільність його активного використання в освітньому та культурно-просвітницькому середовищі як чинника формування естетичної свідомості сучасної особистості.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що сакральне мистецтво в українській культурі є не лише історично зумовленим явищем, а й дієвим засобом формування естетичної свідомості, який поєднує духовний, художній та національно-культурний виміри. Отримані висновки

підтверджують досягнення поставленої мети та розкривають перспективи подальших наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та культурології.

Результати проведеного дослідження не вичерпують усієї проблематики сакрального мистецтва як засобу формування естетичної свідомості та відкривають перспективи для подальших наукових пошуків. Перспективними напрямками подальших досліджень можуть стати глибший аналіз регіональних особливостей українського сакрального мистецтва, порівняльні студії української та західноєвропейської сакральної традиції, а також вивчення трансформацій сакрального образу в умовах сучасної культури, зокрема в контексті цифрових медіа та новітніх художніх практик.

Окремої уваги потребує дослідження ролі сакрального мистецтва в міждисциплінарному вимірі — на перетині мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії, що дозволить комплексно осмислити його вплив на формування естетичних, духовних і ціннісних орієнтирів особистості.

На основі результатів магістерської роботи доцільно рекомендувати активніше використання сакрального мистецтва в освітньому та культурно-просвітницькому процесі як ефективного засобу формування естетичної свідомості. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці навчальних програм і спецкурсів з історії мистецтва, культурології, мистецтвознавства, а також у музейній, виставковій та просвітницькій діяльності.

Отримані висновки можуть слугувати теоретичною основою для подальших наукових робіт, присвячених проблемам сакрального мистецтва, естетичного виховання та формування культурної ідентичності в умовах сучасних соціокультурних змін.

Проведене дослідження підтвердило, що сакральне мистецтво в українській культурі є потужним і багатовимірним засобом формування естетичної свідомості, який поєднує художню форму, символічний зміст і духовний досвід. Його вплив виходить за межі релігійної сфери, формуючи ціннісні орієнтири, естетичні ідеали та культурну пам'ять українського народу.

Сакральне мистецтво постає як важливий чинник збереження та трансляції духовних і естетичних смислів, що забезпечують культурну тяглість і сприяють гармонійному розвитку особистості та суспільства загалом.

Проведене дослідження дало змогу обґрунтувати, що сакральне мистецтво в українській культурі функціонує як цілісна культурна система, у межах якої поєднуються художня творчість, духовний досвід і суспільні цінності. Воно формує особливий тип естетичного сприйняття, орієнтований на символічне мислення, внутрішню зосередженість і переживання трансцендентного, що відрізняє сакральне мистецтво від світських форм художньої культури.

У цьому контексті сакральне мистецтво постає не лише як об'єкт естетичного споглядання, а як активний чинник культурної комунікації, здатний передавати духовні смисли між поколіннями та забезпечувати безперервність культурної традиції.

У межах дослідження доведено, що вплив сакрального мистецтва на естетичну свідомість має системний і довготривалий характер. Формування естетичної свідомості відбувається не лише через засвоєння художніх форм, а й через залучення до символічного змісту сакральних образів, які апелюють до глибинних рівнів сприйняття та емоційного досвіду.

Сакральне мистецтво сприяє розвитку здатності до контемпляції, внутрішньої рефлексії та осмислення духовних цінностей, що є важливими складовими естетичної культури особистості. Саме ця властивість зумовлює його особливе значення в умовах сучасного інформаційного перенасичення та фрагментарності культурного досвіду.

У ході дослідження встановлено, що в сучасному культурному просторі України сакральне мистецтво набуває нових функцій, зберігаючи при цьому свою традиційну основу. Воно стає важливим ресурсом духовної стабільності, естетичного орієнтування та культурної самоідентифікації в умовах соціальних трансформацій і кризових явищ.

Актуалізація сакрального мистецтва в сучасних художніх практиках, музейних проєктах та освітніх ініціативах свідчить про його здатність

адаптуватися до нових культурних умов, не втрачаючи при цьому свого духовного та естетичного потенціалу.

На підставі отриманих результатів сформульовано концептуальне положення, згідно з яким сакральне мистецтво в українській культурі слід розглядати як один із базових механізмів формування естетичної свідомості, що поєднує традицію, духовний досвід і художню форму. Його значення виходить за межі суто релігійної сфери, набуваючи культуротворчого та світоглядного характеру.

Таким чином, сакральне мистецтво постає як важливий чинник збереження духовної цілісності української культури та формування естетичних орієнтирів сучасного суспільства.

Загалом результати магістерської роботи підтверджують, що сакральне мистецтво є невід'ємною складовою української культурної традиції та ефективним засобом формування естетичної свідомості, який інтегрує духовні, художні та національно-культурні смисли. Реалізована в роботі мета досягнута, поставлені завдання виконані, а отримані наукові результати мають теоретичну та практичну значущість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво. Київ : Кондор, 2005. 206 с.
2. Бабій М. Любомир Медвідь: особливості зображень Христа-Пантократора в купольних частинах храмів Св. Івана Хрестителя в Оттаві та Св. Івана Богослова в с. Суховоля поблизу Львова. Народознавчі зошити. 2011. № 5 (101), С. 844–849.
3. Василик Р. Здобутки та перспективи кафедри сакрального мистецтва. Вісник ЛАМ. Львів, 2006. № 17. С. 58–66.
4. Василик Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання. Вісник ЛАМ. Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття. Львів, 1999. С. 234–238.
5. Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. Київ, 2010. 160 с.
6. Вітражі Катедрі Св. Володимира й Ольги. Ювілейний комітет Катедрі Св. Володимира й Ольги. Вінніпег, Манітоба, 1977. без сторінок.
7. Водотика О. Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Київ, 2006. 160 с.
8. Для Бога я створюю найкраще 2015 : каталог конкурсу. Івано-Франківськ, 2015. без сторінок.
9. Дорофієнко І., Тоцька І. Концепція відтворення стінопису Михайлівського золотоверхого собору в Києві. Ант. 1999. № 23. С. 23–25.
10. Дундяк І. Галицький храм Різдва Христового в контексті українського церковного образотворчого мистецтва др. пол. XX – поч. XXI ст. Галич: збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 2. С. 171–192.
11. Дундяк І. Західноукраїнське церковне мистецтво XXI ст. і проблема кітч. Spheres of culture. Lublin, 2016. Volume XIII. С. 512–519.

- 12.Дундяк І. Іконописець Іван Їжакевич і київський храм святого Макарія в Києві. Православ'я в Україні : Збірник матеріалів VI Міжнародної наукової конференції присвяченої 1000-літтю духовних зв'язків України з Афоном (1016–2016) та 25-літтю Помісного Собору Української Православної Церкви (1–3 листопада 1991 р.). Київ, 2016. С. 650–659.
- 13.Дундяк І. Латентне існування церковного образотворчого мистецтва України др. пол. XX ст.: Волинь. Православ'я в Україні : Збірник матеріалів VII Міжнародної наукової конференції присвяченої 25-літтю відновлення Київської православної богословської академії (1992–2017). Київ, 2017. Ч. 2. С. 198–209.
- 14.Дундяк І. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 2. С. 81–86.
- 15.Дундяк І. Огляд світських і церковних навчальних закладів в галузі церковного мистецтва Західної України. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2014. № 28 –29. Ч. 1. С. 43–47.
- 16.Дундяк І. Особливості західноукраїнських пам'яток образотворчого мистецтва для домашнього релігійного-обрядового вжитку другої половини XX століття. Волинська ікона: дослідження та реставрація : науковий збірник. Матеріали XXIII міжнародної конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016. Луцьк, 2016. Випуск 23. С. 163–167.
- 17.Дундяк І. Особливості розвитку і відродження релігійної культури України на прикладі сучасного прочанства. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2013. № 26 –27. С. 272–277.
- 18.Дундяк І. Релігійна тематика у творчості В. Федька. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 28. С. 14–24.
- 19.Дундяк І. Роман Василик і Прикарпаття. Карпатський край: наукові студії з історії, культури, туризму. 2015. № 1–2. (6–7). С. 367–374.
- 20.Дундяк І. Скарби душі Романа Селівачова. Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 105.

- 21.Дундяк І. Скульптура Івано-Франківська поч. ХХІ ст. у контексті розвитку сучасної монументальної релігійної скульптури. Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2012. № 24 –25. С. 8–13.
- 22.Дундяк І. Сторінки історії українського церковного мистецтва другої половини ХХ ст.: музеєфікація та мистецтвознавчі видання. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20 (1). С. 42–47.
- 23.Дундяк І. Сучасний львівський осередок навчання у галузі церковного мистецтва. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2016. Вип. 30. С. 91–99.
- 24.Дундяк І. Сучасні літні іконописні школи України. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 21 (1). С. 204–208.
- 25.Дундяк І. Українське релігійне мистецтво й культура останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. (до питання постановки проблеми). Мистецтвознавство. Вісник ПНУ. Івано-Франківськ, 2010. № 9 –20. С. 90–94.
- 26.Дундяк І. Художній феномен Івано-Франківська: образотворче мистецтво. Образотворче мистецтво. 2017. № 2. С. 68–71.
- 27.Журмій Н. Трансформація релігійного світосприйняття у контексті сучасної міської скульптури. Вісник ДАККМ. 2011. № 3. С. 89–92.
- 28.Зятик Б. Відображення стилістик модернізму у стінописах храмів Львова 1990–2015 рр. Народознавчі зошити. 2017. № 5 (137). С. 1182–1189.
- 29.Зятик Б. Неовізантійська манера стінописів у храмах Львова 1990–2015 років. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2016. № 4. С. 19–28.
- 30.Зятик Б. Реалізм у храмових поліхроміях Львова 1990–2015 років. Народознавчі зошити. 2016. № 6 (132). С. 1413–1422.
- 31.Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. Ант. 2002. № 7–9. С. 59–64.

- 32.Крайній І. Під покровом «футбольної» Богоматері. Україна Молода. 14 вересня 2011. С. 10.
- 33.Криstopчук М. Характерні особливості українського іконопису і релігійної картини. Вісник ЛАМ. Львів, 1998. № 9. С. 63–72.
- 34.Кюнцлі Р. Повернення українського модерну в храмовий розпис українських церков. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014. Вип. 10. С. 145–154.
- 35.Ліньова Є. Концепція відтворення стінопису Михайлівського золотоверхого собору в Києві. Ант. 1999. № 2–3. С. 27–30.
- 36.Микола Стороженко / авт. проекту: В. Войтович. Київ, Дніпро, 2008. 183 с.
- 37.Муляр Л. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури професора М. А. Стороженка в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (Київ): тенденції і перспективи. Вісник ХДАДМ. Харків, 2008. № 4. С. 75–80.
- 38.Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ, 1966. 666 с.
- 39.Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ, 2013. 328 с.
- 40.Панасенко О. В. Інституційні засади релігійної освіти в Україні (на прикладі православ'я) : автореф. дис ... канд. філос. наук 09.0010. Київ, 2011. 17 с.
- 41.Рощина Л. О. Православна духовна освіта України (1991–2001 рр.): дис. на здобуття... канд. іст. наук: 07.00.01. Донецьк, 2004. 175 с.
- 42.Рудак О. М. Зображення історичних осіб у сучасному монументальному церковному малярстві України. Церква архистратига Михаїла в селі Верин на Львівщині. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2014. № 3. С. 273–278.

- 43.Рудак О. Особливості розвитку духовних та архітектурно-мистецьких традицій церковного інтер'єру Прикарпаття в ХХ столітті. Народознавчі зошити. 2015. № 4 (124). С. 813–817.
- 44.Рудич А. Розписи нижнього храму Свято-Іллінського чоловічого монастиря м. Одеси на честь Святих Преподобних Паїсія Величковського і Гавриїла Афонського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 136–140.
- 45.Рудич О. В. Церковні розписи випускників львівської національної академії мистецтв. Вісник ЛНАМ. Львів, 2015. Вип. 27. С. 191–201.
- 46.Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, 2009. 408 с.
- 47.Селівачов М. Р. Зміст і межі поняття «сакральне мистецтво». Ант. 2007–2008. № 19–21. С. 66–79.
- 48.Студницька М., Стадницький Р. Церкви Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.: художній образ храму. Львів, 2016. 252 с.
- 49.Цимбалюк Є. Реліквія, вишита рибячою кісткою. Слово Просвіти. 4–10 вересня. 2008. № 36 (465). С. 14.
- 50.Яців Р. Історія очима надії: Петро Андрусів. Мистецтво української діаспори. Київ, 1999. С. 192–220.
- 51.Яців Р. Мирон Яців. Життя і творчість / упоряд. Р. Яців; відп. ред. С. Павлюк. Львів, 2000. 357 с.
- 52.Архієпископ Єпіфаній. Богословська освіта та наука в Україні перед викликами сучасності. URL : <https://www.religion.in.ua/main/21511-bogoslovska-osvita-ta-nauka-v-ukrayini-pered-viklikami-suchasnosti.html> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 53.Галерея «Соборна». URL : <http://soborna.church.ua/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 54.Двадцятого липня – пешого серпня 2015 – Літня школа українського іконопису у місті Києві. URL : <http://ugcc.kiev.ua/blog/20-lypnya-1-serpnya->

- 2015-litnya-shkola-ukrajinskoho-ikonopysu-u-misti-kyjevi/ (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 55.Дідик О. Іконописці від Бога. URL : <http://www.volyn.com.ua/printver.php?rub=10&article=0&arch=625> (дата звернення : 25. 11. 2025).
- 56.Єленський В. Глобальні тенденції релігійного розвитку у XXI столітті. URL: <http://orthodoxy.org.ua/ru/2009/12/01/28334.html> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 57.З боєм у серці. На кордоні з Польщею відбувся єкуменічний іконописний пленер. URL : <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/57182/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 58.Іконописна школа «Радруж». URL : <http://ss.ucu.edu.ua/educational/litnya-ikonopysna-shkola/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 59.Куява Ж. «Щит» Майдану Левко Скоп: «Ікони за мене малюють ангели». URL : <http://ukrainka.org.ua/node/3099> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 60.Лаврські художні майстерні. URL : <https://www.facebook.com/LavrskiMajsterni/posts/487105484676199> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 61.Лученко К., Хорькова М. Христианское искусство Сибири. URL: <http://www.taday.ru/text/440280.html> (дата звернення : 28. 11. 2025).
- 62.Майовець А. І. Відродження середньовічної української ікони в школі і майстерні Українського католицького університету. URL : <http://intkonf.org/mayovets-a-i-vidrozhennya-serednovichnoyi-ukrayinskoyi-ikoni-v-shkoli-i-maysterni-ukrayinskogo-katolitskogo-universitetu/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 63.Маленков Р. Храми Подолу. Церква Миколи Притиска. URL : <http://ukrainaincognita.com/khramy/khramy-podolu-tserkva-mykoly-prytyska> (дата звернення : 25. 11. 2025).
- 64.Національна спілка іконописців : офіційний сайт. URL : <http://ikonopys.com.ua/> (дата звернення : 29. 11. 2025).

- 65.Новосільський Ю. Іншість православ'я. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n7texts/novosilsky.htm> (дата звернення : 28. 11. 2025).
- 66.Полтавська місіонерської духовної семінарії : офіційний сайт. URL : <http://missia.org.ua/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 67.путін у храмі на Львівщині схопився за голову, а прихожани – за серце. URL : <https://ulvovi.info/ua/fullnews/229427> (дата звернення : 28. 11. 2025).
- 68.Рудак О. Монументальні храмові розписи ХХІ століття. Асоціація сакрального мистецтва. URL: <http://nauka.zinet.info/31/rudak.php>(дата звернення : 25. 11. 2025).
- 69.Савчин Р. Екскурс у мистецтво Майдану. URL : http://vgolos.com.ua/articles/ekskurs_u_mystetstvo_maydanu_168910.html (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 70.Сайт галереї «Іконарт». URL : <http://iconart.com.ua/> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 71.Харківська духовної семінарії Іоанна Богослова : офіційний сайт. URL : <http://seminary.kharkov.ua/icon1.html> (дата звернення : 29. 11. 2025).
- 72.Храм Миколи Притиска : офіційний сайт. URL : <http://www.pritiska.org/index/0-2> (дата звернення : 25. 11. 2025).
- 73.Яців Р. Петро Андрусів: історія очима надії. URL : <http://uartlib.org/petro-andrusiv-istoriya-ochima-nadiyi/> (дата звернення : 28. 11. 2025).
- 74.Яців Р. Чи варто актуалізувати ікону? URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chy-varto-aktualizuvaty-ikonu> (дата звернення : 24. 11. 2025).

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис. 1. Ескізи для новітніх мозаїк отця Євгена Андрухів. 2025 р.в.

Додаток Б



**Рис. 2. Розпис церкви Миколи Притиска під керівництвом маестро
Миколи Стороженка**



Рис. 3. Видатний львівський іконописець, волонтер, громадський і культурний діяч —Лев Скоп



**Рис. 4. Інтер'єр Української Греко-католицької Церкви Петра і Павла |
францисканських греко-католиків
Чину Братів Менших (Фундація Всіх Святих Серафимського Чину) у
Тернополі**



Рис. 5. Літня іконописна школа «Радруж». 2025 р.