

УДК 7.03/.04(477.83/86)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-12>**Віталій КОЗІНЧУК,***orcid.org/0000-0002-8518-5686*

доктор філософії, член Національної спілки художників України,

доцент кафедри богослов'я

Приватного закладу вищої освіти «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,

провідний науковий співробітник

Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *br\_vitalik@bigmir.net*

## ЕВОЛЮЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Наукове дослідження присвячено темі іконографічного канону в мистецтві. Канон – це один із найважливіших та основоположних принципів, яким керуються під час створення церковного мистецтва. Враховано християнську сакральну культуру східного обряду, на основі якої сформувався іконографічний канон. Думки різних учених використано для обґрунтування наукових досліджень. Проблема дослідження лежить у межах таких дисциплін, як богослов'я та мистецтво. Проаналізовано стан наукового вивчення канону в мистецтві. Сьогодні вивчення іконографічного канону залишається надзвичайно актуальним у європейському мистецтві та богословському дослідженні. Перші наукові розробки були зроблені на початку ХХ століття. Першими дослідниками теми іконографічного канону були В. Лазарев, С. Аверінцев, Л. Жегін, Б. Успенський, В. Бичков. Однак згадані вчені-теологи та мистецтвознавці виявляють лише поверхові відомості про канон у культовому мистецтві. Тема секуляризації іконографічного канону в українському мистецтві XVII – XIX століть вперше досліджується в Україні.

Не одне покоління науковців ставить собі запитання про те, в чому полягала унікальність особливої художньої «мови» пам'яток сакральної традиції; якими є джерела появи нетипових зразків іконографії, стилістики та канонічної інтерпретації святого образу. Відповідь на ці запитання полягає у погляді на сакральну традицію як на явище з усім комплексом самотутніх, нетипових і новаторських рис щодо канонічних візантійських творів.

Українська культура отримала у спадок багату канонічну традицію, яка, безумовно, найпотужніше виражена в іконописному мистецтві. Водночас ця культура, оскільки є малодослідженою, є однією з найбільш недооцінених у світі. Її історія – це не лише процес створення численних пам'яток – шедеврів людського генія світового значення, але й історія тисячолітнього грабунку святинь, руйнування храмів, викрадень, фальшування та переписування історичних фактів. На жаль, Україна не змогла ще сповна оцінити ті втрати, яких зазнала наша національна культура, і цілком відновити свою історичну пам'ять. Отже, повернення уваги до відомих і знаних реліквій цього періоду, які фактом своєї появи тісно пов'язані з історією та духовною традицією України, дасть можливість певною мірою заповнити цю прогалину. Збережені християнські реліквії, сакральна архітектура та ікони – це складові частини сакральної канонічної традиції.

Практичне значення визначається новизною наукового дослідження та отриманими результатами. Автор окреслює процеси становлення і розвитку секулярного живопису в Україні. Висвітлено проблему іконографічного канону і секуляризації сакрального малярства на основі порівняльного аналізу традицій образотворення східної і західної християнських церков, виявлено джерела і мистецькі явища, які впливали на трансформацію іконописних канонів у секуляризованому живописі України. Вперше проведено комплексне дослідження відмінностей між іконою і релігійною картиною, їхніх причин та витоків, внутрішніх і зовнішніх джерел впливу та інспірацій. Вивчено явище взаємовпливу сакральної і секулярної образотворчих традицій на основі розгляду вітчизняних творів іконопису від проторенесансу до наших днів. На підставі здійсненого дослідження виявлено проблеми сучасного розвитку православного іконопису і секулярного (неканонічного) живопису в Україні.

**Ключові слова:** іконографічний канон, православна ікона, секулярна картина, сакральне мистецтво, релігійний живопис, образотворення, традиція.

**Vitalii KOZINCHUK,**

*orcid.org/0000-0002-8518-5686*

*Doctor of Philosophy (PhD), member of the National Union of Artists of Ukraine,  
Associate Professor of the Theology Department  
Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,  
Leading Researcher  
Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk,  
Doctoral Student  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) br\_vitalik@bigmir.net*

## **EVOLUTION AND TRANSFORMATION OF THE ICONOGRAPHIC CANON IN UKRAINIAN ART**

*Scientific research is devoted to the theme of the iconographic canon in art. The canon is one of the most important and fundamental principles that guide the artistic creation of church art.*

*Christian sacral culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed. The opinions of various scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is laid at the boundaries of such disciplines as theology and the arts.*

*The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in European art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researchers of the theme of the iconographic canon V. Lazarev, S. Averintsev, L. Zhegin, B. Uspensky, V. Bychkov. However, this theology scientists and art criticisms are found only superficial information about the canon of the cult of art. The theme secularization of the iconographic canon in Ukrainian art of the XVII – XIX centuries is being explored for the first time in Ukraine.*

*Many a generation of scholars ask, what did the uniqueness of the special artistic “idiom” seen in the monuments attributed to the sacred tradition? What are the sources of the emergence of atypical features of iconography, style and interpretation of the sacred image? One key to answer the above questions may be to look at the sacred tradition as a phenomenon comprising an entire corpus of original, atypical and innovative features as compared to Byzantine canonical art.*

*Ukrainian culture stands as an heir to the rich Christian canonical tradition which found its ultimate expression in icon painting. However, underexplored as it is, culture arguably remains also on the most underappreciated cultures worldwide. Its history is not only about the emergence of an extensive legacy including world-class masterpieces of human genius, but, more other than not, it is also about a millennium-long despoliation of its holy sites, destruction of places of worship, misappropriation, bias and rewriting history. Unfortunately, Ukraine has not yet been able to fully fathom the scale of loss suffered by our national culture and completely regain its history memory. This is why, raising the awareness of celebrated and iconic relics of the princely period, which, through their emergence, are closely linked to the history and spiritual tradition of Ukraine, will contribute to filling this gap in Ukrainians’ collective memory to some extent. Preserved Christian relics, sacred architecture and icons all to them are components of the sacred canonical tradition.*

*The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The author outlines the processes of formation and development of secular painting in Ukraine of XVII – XIX ct. Lifted problem of iconographic canon and secularization of the drawing based on the benchmark analysis of traditions of graphic arts of east and west Christian churches, founded sources and creative phenomena, which influenced on transformation of icon canons in secular painting of Ukraine. First time organized complex research difference between icons and religious pictures, their reasons and origin, inside and external sources of the influence and inspiracy. Probed phenomena interdependent of sacral and secular graphic arts traditions based on review of domestic product of the icon. On base of the made researches were funded out problems of the present development orthodox icon drawing and secular painting in Ukraine.*

**Key words:** *iconographic canon, orthodox icon, secular painting, sacral art, religious painting, graphic arts, tradition.*

**Постановка проблеми.** Ми ставимо перед собою наукове завдання продемонструвати читачеві еволюційні і трансформаційні зміни в іконографічному каноні українського сакрального мистецтва від проторенесансу до наших днів. Виявлення і висвітлення розбіжностей між православним іконописом та західноєвропейським церковним живописом здійснюються на основі історично-порівняльного аналізу мистецьких доробків східнохристиянського та західнохристиянського напрямів. Застосовується комплексний

метод розгляду сакрального мистецтва з урахуванням історико-культурної, ідейно-богословської та філософсько-релігійної ситуації.

**Аналіз досліджень.** Аналіз стану дослідження розвитку канонічної української православної іконографії візантійського стилю доводить, що в українському мистецтвознавстві за наявності значної кількості наукової публікації протягом XX століття питання принципової відмінності між сакральною (канонічною) і секулярною (неканонічною) еkleзіальними традиціями,

трансформації іконографічного канону та секуляризації релігійного живопису ще не отримали належного рівня вивчення. Певні міркування щодо окреслення проблематики канону в культовому живописі слід шукати в радянських, українських і російських мистецтвознавців та богословів.

Сучасний російський митець і дослідник ікон А. Бухникашвили розглядає канонічну систему православної іконографії і дає приклади сучасної інтерпретації візантійської (несекулярної) традиції (Бухникашвили, 2017). Для нашого дослідження актуальною була наукова творчість Г. Виноградової. Автор подає основоположні принципи малювання з натури, які сприяли розвитку барокового і класицистичного іконопису XVII – XIX століть (Виноградова, 1976). Науковий розгляд богословських і мистецтвознавчих основ східно-візантійського українського сакрального мистецтва знаходимо у відомого дослідника вітчизняних ікон Д. Степовика, який із позитивної точки зору висвітлює у своїх наукових доробках секуляризаційні процеси іконного малярства XVII – XIX століть (Степовик, 1982). Основи образотворчої грамоти для неканонічного іконопису розглядаються у творчості М. Кириченко та І. Кириченко (Кириченко, Кириченко, 2002). Для нашого дослідження важливим є вивчення академічного рисунку. Курс лекцій вдало описують Н. Ростовцев (Ростовцев, 1973) та Г. Беда (Беда, 1989). Проте внаслідок недостатнього наукового розроблення означених питань їхні дослідження потребували хронологічних і територіальних меж, а також застосування комплексного методу вивчення української іконології та іконографії з урахуванням історичних, філософсько-богословських та соціально-культурних особливостей.

**Мета статті** полягає у виявленні трансформаційних та еволюційних процесів у становленні та розвитку іконографічного канону в українському культовому живописі на основі аналізу церковних традицій творення святих образів у католицькому та православному середовищах.

**Виклад основного матеріалу.** На нашу думку, еволюція і трансформація церковного іконографічного канону в українській церковній іконографії візантійського стилю розпочинається у кінці XIV століття (український проторенесанс). Багато в чому оновлюється зміст церковних ікон. У сферу зображень активно вводяться побутові, реалістичні образи, що іноді використовують традиційні біблійні сцени і сюжети, а іноді відмовляються від них.

Набуття місцевих виражальних форм і відхід від церковного іконографічного канону в україн-

ських іконах візантійського стилю відбувалися за лінією докорінного перегляду рис візантинізму, відкинення його темноликоності, оберненої перспективи та надмірної суворості вигляду святих, з одного боку; впровадження зрозумілішої хроматичної палітри ікон, європеїзації рис обличчя святих за прикладом творів майстрів Проторенесансу і згодом Ренесансу, з іншого боку. До того ж феномен народної ікони трансформував іконографічну візантійську класику. Формування української доренесансної і ренесансної ікони тривало довго, а саме з кінця XII століття аж до кінця XV століття. За цей час українська ікона втратила візантійську канонічну суворість та набула нових проєвропейських рис.

Протягом XVI століття в Україні вирує мистецьке життя. Козаки в Подніпров'ї будують храми, різьбярі готують ошатні іконостаси, а малярі – ікони. Львів налагоджує подальші зв'язки з культурою Заходу. На запрошення львівського патриціату в середині сторіччя прибувають до міста італійські будівничі («комаски») з місцевості, розташованої над озером Комо. Вони принесли із собою засади будівництва доби Ренесансу й надали центру міста величного вигляду, поєднуючи принципи неканонічного з традиційної точки зору ренесансного мистецтва з місцевими східно-візантійськими традиціями, що також не могло не вплинути на трансформацію іконографічного канону.

Ренесанс в українському іконографічному мистецтві стає провідним стилем уже у XVI столітті і триває до середини XVII століття. Характерними для українського ренесансу в іконі є поступова втрата канонічних принципів візантійського комнінівського стилю та набуття ознак мистецтва епохи Відродження. Так, обличчя святих малюються з яскраво вираженими рисами європейської людини; відбувається поступове висвітлення тла ікони та надання деталям барвистих прикрас; українська ікона стає теплішою та доступнішою для розуміння. У XVI столітті іконографічне мистецтво стає цікавим для народних майстрів. Простота, зрозумілість, лагідність народної ікони робить великий вплив на професійне канонічне церковне ікономалярство в Україні. Через народну ікону відбувається процес подальшого відмежування українського іконного мистецтва від візантійського іконографічного канону.

Окремою сторінкою історії української неканонічної з реалістичними тенденціями ікони є народна (нецерковна) ікона крайніх західних земель, а саме Перемищини й Закарпаття. Ще з часів Київської Русі українське населення цих підгірських та гірських земель, яке називало себе

лемками та русинами, глибоко «врізалось» в католицький світ поляків, словаків та угорців. Логічно було б думати, що сторонні релігійно-культурні впливи, аж до асиміляції й окатоличення, тут мали би бути особливо сильними. Проте лемки й русини виявилися наддивовижу стійкими. До того ж відсоток здібних до творчості людей тут дуже високий, тому Лемківщина з центром у Перемишлі і Закарпаття та Східна Словаччина з центрами в Мукачеві, Хусті, Ужгороді й Свиднику відзначаються традиційним, багатим і прекрасним народним мистецтвом.

Перехідні маньєристичні ікони зі змішаними неканонічними стильовими ознаками ренесансу й бароко, які з'являються на Волині, в Галичині на початку XVII століття, вже не мають такої центричної будови, однак майстри ікон не поспішають відмовлятися від рівноваги. Вони шанують пропорції, симетрію, але вже не так однозначно й суворо, як їхні попередники: часто на іконах немає центробіжної домінанти; симетричність уже далеко не «дзеркальна», а швидше асиметрична. Відчувається, що увага митців переключилася на щось інше, наприклад, на змалювання руху, як внутрішнього (тобто психологічного, що виражався збудженням, переживанням святого), так і зовнішнього.

У XVII столітті в Україні усамотійнюються та розвиваються світські жанри малярства, особливо портрет. Мистецтво ікони не могло надто далеко дистанціюватися від інших жанрів. У межах соборних приписів щодо ікони, тобто в межах церковного іконографічного канону, тривають пошуки нового. Львів і Київ ведуть серед інших осередків у цих пошуках, бо мають майстрів належного досвіду, кваліфікації та таланту. Без цих даних просто неможливо було б з'єднати такі стилі, як ренесанс і бароко, в одну цілість. Збережені ікони свідчать про те, що стильовий синтез відбувався некеровано, тому існувало багато варіантів, особистих підходів, до того ж він був пов'язаний із народною течією в ікономалярстві, яка ставала все потужнішою.

У XVIII столітті в Україні працює чимало італійців, а саме архітекторів та митців, тому розвивається тягіння до італійського сакрального мистецтва розмаїтих сюжетів. Набувають популярності євангельські картини та ікони усталених сюжетів. З'являються низка образів Пресвятої Богородиці як Мадонни, ілюстративні сюжети зі святих Євангелій про земне життя Господа Бога і Спаси нашого Ісуса Христа, його чуда. Так, «Воскресіння над Гробницею» стовідсотково відповідає ренесансній і бароковій іконі Захід-

ної Європи. Таких ікон Східна Церква не знала. З'являється тенденція зображати ікони портретного зразка, наприклад, «Обручник Йосиф навчає столярного діла юного Ісуса». Христос тепер зображений не з книгою, а із земною кулею в руці, як Вседержитель світу. Образ Богородиці представлений часто у варіанті «Нев'янучий квіт». Відомий ще з кінця XVI століття, цей варіант був доволі популярним в українській іконі наступних століть. Це відгомін західноєвропейських ренесансних і барокових «Мадонн із квіткою».

Переймаючи латинські неканонічні, з позиції східного богослов'я і церковного мистецтва, образи, українці перемінювали їх на взір «по-своєму», додавали народні фольклорні мотиви. В образах Богородиці променює палка любов митців і глядачів до доброї, ласкавої матері Ісуса. Живого виразу обличчю Марії надають асиметрично зображені очі, а ледь стримана усмішка, тонкий овал обличчя наділяють його особливим ліризмом.

З відходом українського барокового стилю на територію мистецької України приходять нові стилістичні ідеї із Заходу. На зламі XVIII і XIX століть в українське іконне мистецтво проникають засоби нових стилів, а саме романтизму й класицизму. Однак, на відміну від усіх попередніх стилів, які віками змінювали один одного, романтизм (разом із похідним від нього сентименталізмом) і класицизм набули значного поширення у світському мистецтві, а саме портреті, пейзажі, натюрморті, побутовій та історичній картині. Особливо чітко простежуються нові стилі в портреті, тобто провідному жанрі українського малярства першої половини XIX століття, репрезентованому такими видатними майстрами, як Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський, Іван Сошенко, Аполлон Мокрицький, Тарас Шевченко, Євграф Крендовський, Василь Штернберг. Релігійне ж мистецтво, яке було основним тереном виявлення давніх стилів, не прийняло романтизму й класицизму як «своїх» стилів, тому асоціювати таке мистецтво з канонізованим Вселенською Церквою візантійським стилем не варто. Для церковного мистецтва вони виявилися дещо чужими, або, краще сказати, не зовсім відповідними природі самої храмової естетики. Українська Церква намагалася зберегти свою ідентичність не тільки в обрядових справах, але й у галузі іконографічного мистецтва. Владики та інші церковники не ставилися з острахом до нових стилів мистецтва, але ретельно стежили за тим, щоб сучасна ікономалярська справа відповідала духу візантійського православного обряду.

В неканонічних образах України переважає цикл зображень однієї особи, намальований до колін. На повний зріст зображувалися тільки ікони «Трьох святих» та «Верховних апостолів Петра й Павла». Багатоперсонажні композиції, поширені в румунському ікономалярстві, в українському народному ікономалярстві трапляються рідко. Вибір окремих персонажів із пантеону святих бере свої початки від фольклору. Найбільш популярними вважалися святі, які були за опікунів та помічників для трудового українського люду у його виснажливій роботі та буденному побуті. В коло сюжетів передусім входили зображення «богородичного» циклу. Найпоширенішими іконами на склі Пресвятої Богородиці були «Богородиця-Покрова», «Богородиця-Годувальниця» та «Богородиця-Одигітрія», «Коронування Пресвятої Богородиці Трійцею». З циклу ікон про Господа Ісуса Христа перше місце посідає ікона «Розп'яття», яка майже ніколи не трактується як самотній сюжет, розуміючись у поєднанні із зображеннями найпопулярніших святих українського народу, а саме святого Миколая, святої Варвари, святого Юрія-Змієборця. Цікаве неканонічне сюжетне вирішення мають буковинські ікони «Ісус Христос-Виноградар» та «Триголова Трійця». До ікон на склі про Ісуса Христа належить також композиція «Притча про багача та Лазаря» з її яскравим соціальним параканонічним походженням. Інша композиційно цікава ікона – це «Страшний Суд» із архангелом Михаїлом у яскравому одязі, з мечем та вагою в руках у нижній частині композиції, де розташовано пекло з роззявленою зубастою пащею потвори, яка поглинає вогненний потік впереміш із грішниками, засудженими на вічну муку. Пекло у вигляді підземної потвори часто зображується на іконах типу «Зшествя Ісуса Христа до пекла». Ця пекельна потвора є алегоричним образом: пекло пожирає грішну душу.

Ключовими постатями в розвитку ікономалярства України на початку ХХ століття були митрополит Української Греко-Католицької Церкви Андрей Шептицький (1865–1944) і директор Національного музею у Львові Іларіон Свенціцький (1876–1956). Ватикан затвердив Шептицького Галицьким митрополитом і Львівським архієпископом 17 грудня 1900 року; раніше він був єпископом у Станіславові (нинішньому Івано-Франківську). Андрей Шептицький мав власний погляд на ікону як мистецтво, прекрасно знався на її стилях, високо шануючи поствізантійський стиль ікон великокнязівської доби XI – XIII століть і Пізнього Середньовіччя XIV – XV століть, тобто до вподобань митрополита припало класичне церковне канонічне іконне малярство.

Андрей Шептицький був прихильником канонічного візантійського стилю ікон в українському варіанті, тобто без «привнесень» у цей стиль вигадок неграмотних людей. Водночас митрополит дещо скептично дивився на ренесанс і бароко та радив львівським митцям позбуватися в ікономалярстві невласливих йому західних елементів, але рекомендував їм навчатися в академіях мистецтв західних країн для вдосконалення професіоналізму. А. Шептицький прагнув відновлення канонічної східної ікони. У 1905 році у Львові було відкрито Національний музей, який дав старт політиці А. Шептицького щодо сакрального мистецтва на Галичині. До Львівського Національного музею було перевезено численні твори іконного мистецтва XV – XVI століть із різних земель України. Митрополит Андрей мав свій персональний погляд на ікону, цінував у ній стародавність, але й не був проти мистецтва Заходу, яким проймалися українські мистці і в його час.

Піонерами відродження ікономалярства в українських церквах діаспори були у міжвоєнний період 1918–1939 років Петро Липинський, Степан Меуш та Павло Заболотний, а після Другої світової війни з нових емігрантів-ікономалярів сформувалася потужна течія іконотворців на базі стильового синкретизму, таких як Петро Холодний, Святослав Гординський, Михайло Осінчук, Павло Ковжун, Михайло Дмитренко, Петро Андрусів, Ювеналій Мокрицький, Христина Дохват. Неоціненною заслугою ізографів-емігрантів було те, що вони не тільки відродили забуте, не тільки втілили його у життя у сотнях ікон та іконостасів української діаспори, але й передали таємниці іконографічного синтезу молодим митцям діаспори після відновлення Незалежності України.

Феномен української еміграції є унікальним явищем у світовому мистецтві. У зв'язку з дискримінацією культури, духовності і загалом просвітництва радянською ідеологічною пропагандою українське сакральне мистецтво змушене було розвиватися далеко поза межами батьківщини. З кінця XIX століття відбулося чотири великі хвилі еміграції українців до країн Західної Європи, Канади, США, Бразилії, Аргентини тощо (1890–1914 роки, 20–30 роки ХХ століття, 1939–1946 роки, 1994–1995 роки).

Ключовим для початку відродження справді українського іконного малярства можна вважати 1990 рік. З огляду на потреби Церков низка мистців зголосилася малювати ікони, різьбити іконостаси. Проте тут виникли труднощі. Навіть професіонали, члени Спільки художників України, не могли впоратися із завданням запропонувати громадам віру-

ючих ікони того стилю, в якому була збудована та чи інша церква. Інші не знали символіки і канонів ікони, її богословських засад. Почалося поступове набування досвіду. Як і в минулі століття, Київ і Львів знову стають центрами ікономалювання.

До найбільш яскравих творців нових українських ікон можна віднести Василя Стефурака, Ігоря Леськіва, Ігоря Оришака, Михайла Халака, Андрія Дем'янчука, Олександра Цугорка, Романа Василика, Олександра Охапкіна, Сергія Булка.

**Висновки.** Отже, як бачимо, після падіння візантійського впливу на Русь-Україну у XVI столітті і наступні століття істотно змінюється церковний іконопис. Українські художники-ікономалюєрі XVII – XIX століть роблять активні спроби здолати традиційні іконографічні канони через запровадження нової стилістики, прагнуть наблизити зображення до життя, зробити іконні лики подібними на реально наявних людей. Достатньо порівняти іконні роботи ренесансно-маньєристичного і бароково-класицистичного періодів із традиційними іконами колишнього часу, щоби побачити, що в них вимоги «спірітуалізації» зображуваних образів вже не дотримуються. В епоху українського проторенесансу і надалі бачимо не умовні аскетичні лиця, символи «вищого світу», а цілком реальних земних людей у вигляді біблійних персонажів. На нашу думку, тут лише один крок до нецерковного і неканонічного мистецтва світського портрета. Такий крок був зроблений українськими сакральними живописцями остаточно у середині XVIII століття, тому цей бурхливий мистецький еволюційно-трансформаційний потік триває до наших днів XXI століття.

На основі наведеного можемо дійти таких висновків.

1) Канон як основа традиції у мистецтві є переважно естетичним. Церковний канон включає низку мистецьких прийомів і художніх рішень, але зведений не тільки до них. Український варіант іконографічного канону відбирав з усієї великої сукупності наявних художніх східнохристиянських церковних традицій саме ті, які відповідали слов'янському духу, християнській меті та основоположним завданням Київської Церкви і слов'яно-візантійським традиціям. Всі художні прийоми, адаптовані до українського мистецтва, можуть бути проаналізовані, осмислені і використані сучасними українськими митцями в процесі їх художньої творчості.

2) Якщо говорити про іконографічний канон як про богословський імператив для культового живопису, то ним завжди залишатиметься правило, яке сприяє творенню в площині дотику таких мистецько-богословських категорій: «Бог і людина», «теологія і мистецтво», «молитва і вільне творення живого образу». Каноністикою називаємо необхідні умови істинності іконописного твору. Отже, про канон в іконописі потрібно говорити не лише в мистецькому (формальному), але й у богословському, зокрема особовому, вимірі, тому богословський канон стосується не лише стилю чи малярської техніки, в якій виконана ікона, але й особи іконописця, теоцентричності зображення та теозисності самого зображення. Взнявши до уваги ці три умови ортодоксальності сакрального твору та детально їх розглянувши, можемо вивести п'ять критеріїв *verum* (істинності) ортодоксальної ікони (богословський канон), тобто ті якості, які окреслюють ікону у специфічному для неї теологічному значенні, відповідно до завдання, яке стоїть перед нею, за способом походження образу (джерело і середовище процесу написання, особа іконописця); специфікою самого предмета (ікони як такої, на відміну від інших художніх творів); її призначенням (для молитви); способом подачі образу; змістом зображення.

3) Церковний іконографічний візантійський канон в українському сакральному мистецтві від своїх середньовічних першоджерел виконував усі функції, які диктувала Українська Церква орієнтального обрядового спрямування. Церковні норми щодо дотримання канонів під час написання святих ікон не завжди усвідомлювалися українськими іконописцями. Дотримання церковних іконографічних правил сприяло збереженню в Україні після настання епохи гуманізму популяризації іконопису і розвитку нових мистецьких шкіл, які виховували нові кадри, що змінили образотворчу мову класичної візантійської іконографії.

4) В ході історичного розвитку церковного живопису на теренах Руси-України іконографічний канон після XVI ст. був повністю трансформований під впливом західноєвропейських гуманістичних тенденцій, стильового розмаїття і бурхливого розвитку народного (неканонічного) сакрального мистецтва. Український церковний іконографічний канон був головним каталізатором для ізографів прадавньої України.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бухникашвили А. Изобразительная система канонической иконы. Москва, 2017. 118 с.
2. Виноградова Г. Малювання з натури. Київ : Радянська школа, 1976. 56 с.

3. Степовик Д. Українська графіка XVI – XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 220 с.
4. Кириченко М., Кириченко І. Основи образотворчої граматики. Київ : Вища школа, 2002. 190 с.
5. Ростовцев Н. Академический рисунок. Курс лекций. Москва : Просвещение, 1973. 303 с.
6. Беда Г. Основы изобразительной грамоты. Москва : Просвещение, 1989. 188 с.

#### REFERENCES

1. Bukhnikashvili A. Izobrazitel'naya sistema kanonicheskoy ikony [The visual system of the canonical icon]. Moskva, 2017. 118 p. [in Russian].
2. Vynohradova H. Maluyvannya z natury [Drawing from nature]. Kyiv : Radyanska shkola, 1976. 56 p. [in Ukrainian].
3. Stepovyk D. Ukrayinska grafika XVI – XVIII stolitj. Evolyutsiya obraznoyi systemy [Ukrainian graphics of the XVI – XVIII centuries. Evolution of the image system]. Kyiv : Naukova dumka, 1982. 220 p. [in Ukrainian].
4. Kyrychenko M., Kyrychenko I. Osnovy obrazotvorchoyi hramoty [Fundamentals of visual literacy]. Kyiv : Vyshcha shkola, 2002. 190 p. [in Ukrainian].
5. Rostovtsev N. Akademicheskyy risunok. Kurs lektsiy [Academic drawing. Lecture course]. Moskva : Prosveshcheniye, 1973. 303 p. [in Russian].
6. Beda G. Osnovy izobrazitel'noy gramoty [Fundamentals of fine grammar]. Moskva : Prosveshcheniye, 1989. 188 p. [in Russian].