

Міністерство освіти і науки України
Львівська національна академія мистецтв
**Косівський інститут прикладного та декоративного
мистецтва**
Кафедра історії мистецтв та гуманітарних наук

**ВНУТРІШНЄ ОБЛАШТУВАННЯ ХРАМУ
(спецкурс з релігієзнавства)**

Навчально-наочний посібник зі словником

для студентів напряму підготовки
«Декоративно-прикладне мистецтво»
спеціалізацій «Художній метал», «Художні вироби з дерева»,
«Художній текстиль», «Художня кераміка»

Автор-укладач – доктор
філософських наук
Річард Анатолійович Горбань



Київ
Видавництво «Білий Тигр»
2019

УДК 2-52(076)(038)

В 60

Рекомендовано до друку Вченою радою Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв (протокол № 5 від 22.02.2016 р.)

Рецензенти:

Марчук М. Г. – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

Гоголь В. В. – доктор східних церковних наук, кандидат наук з богослов'я, доцент, завідувач кафедри богослов'я Івано-Франківської академії Івана Золотоустого;

Козінчук В. Р. – доктор східних церковних наук, кандидат наук з богослов'я, доцент, провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття.

В 60 Внутрішнє облаштування храму (спецкурс з релігієзнавства) :
Навчально-наочний посібник / автор-укладач Р. А. Горбань. – К. :
Видавництво «Білий Тигр», 2019. – 338 с.

ISBN 978-617-7616-04-6

Навчально-наочний посібник зі спецкурсу з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму» розрахований на майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва. Він має на меті дати студентам теоретико-практичні засади щодо художньо-декоративного оформлення інтер'єрів українських християнських церков та оздоблення культових предметів як цілісного ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю.

Важливою складовою посібника, яка певною мірою компенсує відсутність підручника з церковного мистецтва, є «Термінологічний словник-довідник церковного декоративного мистецтва», укладений на підставі значного за змістом та обсягом масиву вітчизняних джерел з проблем храмобудівництва та храмооблаштування.

УДК 2-52(076)(038)

ISBN 978-617-7616-04-6

© Р. А. Горбань (укладання), 2019

ВСТУП

У контексті сьогодення секуляризованої постіндустріальної культури з її прагматизмом і нівелюванням духовних начал платонівське розуміння «прекрасного» як «сутності» в мистецтві постмодернізму занедбується еклектичним змішуванням найрізноманітніших суперечливих форм – духовних і бездуховних, художнього і нехудожнього характеру. У зв'язку з означеними тенденціями сучасного мистецтва надзвичайно важливою постає проблема залучення майбутніх професіоналів у цій сфері до мистецтва церковного, основоположною засадою якого є духовність і розуміння «прекрасного» як онтологічної сутності світу, що має божественне походження.

Окреслена проблема набуває актуальності й у зв'язку з відродженням Української Національної Церкви, вельми помітним зростанням ролі Церков різних конфесій у процесах об'єднання нації та державотворення на духовних засадах. У незалежній Україні налічується понад вісімнадцять тисяч релігійних організацій і шістдесят сім релігійних конфесій, отже, є великий попит на зведення культових споруд, відтак зростає потреба підготовки спеціалістів у галузі храмобудування і храмооблаштування.

Сакральне мистецтво в українських храмах є частиною мистецької спадщини народу. Як синтез різних видів художньої творчості, пристосованих церквою до її потреб, воно, спираючись на ті самі принципи, що й інші види народного мистецтва, відображає матеріальне життя народу, його світогляд, естетичні потреби та смаки і, незважаючи на різні впливи й запозичення кожної епохи, зберігає глибоку традиційність і самобутність, що спостерігається як у консервативній вірності першовзірцям, так і в розумінні самого облаштування храму, змістовим стержнем якого є щоденна Літургія.

Актуальність підготовки майстрів українського релігійного мистецтва, у свідомості яких було б сформоване цілісне – водночас духовне і художнє – сприйняття мистецьких феноменів, обумовлена, з одного боку, майже столітнім

пануванням радянського мистецтва з його матеріалістичною естетикою, з іншого – українофобією, офіційно задекларованою російським царом у Валуєвському циркулярі 1863 року, в якому окремим питанням стояла заборона (отже, послідовне знищення) української національної Церкви.

Довіра віруючої людини до духовно-мистецьких творів у храмі є одним із найвагоміших психологічних чинників її релігійної й етнічної самоідентифікації, тому в сучасних українських реаліях перед майбутніми фахівцями церковного мистецтва стоїть надскладне завдання – щоб ця самоідентифікація відбулась на рівні національної та конфесійної консолідації, екуменізму.

Однією з найбільш складних проблем сучасного творення храмових комплексів на теренах України є гармонійне співвідношення зовнішньої архітектурної форми та художньо-декоративного оформлення інтер'єру, оскільки храмооблаштування є для української сакральної культури не менш значущим смисловим виразником релігійної ідеї, ніж власне сам храм. Якраз храмооблаштування у своїй духовно-смисловій повноті ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів максимально одухотворяє весь внутрішній простір культової споруди і визначально впливає на формування внутрішнього образу церкви, позаяк в ансамблі, створеному з предметів декоративно-ужиткового мистецтва, сконцентровано конститутивні смисли як безпосередньо процесу Божественної Літургії, так і всієї специфіки релігійного обряду в його історичному розвитку.

Спецкурс з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму» як складова частина курсу «Композиція» для майбутніх фахівців у галузі декоративно-прикладного мистецтва має на меті дати студентам теоретико-практичні засади щодо художньо-декоративного оформлення інтер'єру храму й оздоблення культових предметів як цілісного ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю, гармонійного співвідношення зовнішньої архітектурної форми та внутрішнього облаштування храму в контексті глибинно обумовлених взаємозв'язків: художній твір – інтер'єр –

предметне середовище – система релігійної обрядовості. Таким чином, спецкурс сприятиме набуттю професійної компетентності майбутніх майстрів декоративно-прикладного мистецтва.

Також завданням спецкурсу є ознайомлення студентів з актуальними вітчизняними та зарубіжними науково-дослідницькими працями у царині сакрального (насамперед церковного) мистецтва, спрямування на пошук сучасних форм і композицій без формального підходу, цитування, компіляційного стилізаторства й еkleктики, а з урахуванням літургійної специфіки і функціональності богослужбових предметів та сакрального облачення.

Педагогічний процес у вищому мистецькому навчальному закладі повинен бути орієнтований не тільки на здобуття професії, а й на розвиток духовних сил молоді, на формування мотиваційної сфери художньої творчості, становлення морально-особистісних якостей людини творчої професії, адже, попри всю специфічність художньої діяльності, вона набуває сенсу лише в контексті духовного існування у світі. Таким чином, головна мета вивчення спецкурсу полягає в підготовці висококваліфікованих спеціалістів нової формації, які поєднують у собі фундаментальну професійну підготовку з сучасним світоглядом, професійним мисленням і високою культурою творчої діяльності на ґрунтовних духовних засадах.

Оскільки у сфері мистецької освіти нині немає підручника церковного мистецтва, запропонований навчальний посібник частково виконує його функції, беручи до розгляду в контексті церковного мистецтва храмооблаштування як духовно-сміслову єдність ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів та інтер'єру християнської церкви. Розглядаючи християнський храм як сакральний архітектурно-мистецький комплекс, посібник має на меті ознайомити студентів з теоретичними й естетичними аспектами декоративно-ужиткового та монументально-декоративного церковного мистецтва. У таких темах як «Художній метал у системі храмового комплексу», «Художні вироби з дерева в системі храмового комплексу», «Художній текстиль у системі християнського церковно-ужиткового

мистецтва» і «Художня кераміка в системі храмового комплексу» для кожної спеціальності напряму підготовки «Декоративно-прикладне мистецтво» окремо висвітлюється коло декоративно-ужиткових предметів та елементів церковного інтер'єру, які входять до складу внутрішнього облаштування храму. Особлива увага приділяється регіональним особливостям церковного декоративного мистецтва Українських Карпат, зокрема Гуцульщини.

Важливою складовою посібника, яка певною мірою компенсує відсутність підручника з церковного мистецтва, є «Термінологічний словник-довідник церковного декоративного мистецтва», укладений на підставі значного за змістом та обсягом масиву вітчизняних джерел з проблем українського сакрального мистецтва: літератури з літургії; класичних праць з українського церковного мистецтва Віри Свенціцької й братів Вадима і Данила Щербаківських; сучасних енциклопедично-довідникових видань – словника «Декоративно-ужиткового мистецтва» (2000) за редакцією Я. Запаско, «Словника церковно-обрядової термінології» (2001) Н. Пуряєвої, «Словника-довідника з релігієзнавства» (2004) В. Шевченко, «Словника українського сакрального мистецтва» (2006) за редакцією М. Станкевича, ілюстрованого словника-довідника «Українська сакральна дерев'яна архітектура» Я. Тараса (2006); нормативного посібника з проектування «Культові будинки та споруди різних конфесій» (2009) В. Куцевича; п'ятитомних академічних видань «Історія українського мистецтва» (2006–2011) й «Історія декоративного мистецтва України» (2007–2011), а також науково-дослідницьких розвідок українських спеціалістів у царині церковного мистецтва Г. Арендар, О. Болюка, С. Боньковської, О. Герій, Б. Гуменюка, Г. Івашків, Т. Кари-Васильєвої, Б. Кіндратюка, А. Клімашевського, А. Колупаєвої, Р. Косів, В. Малини, В. Малиновського, Ю. Матвєєвої, Р. Одрехівського, О. Олійник, С. Оляніної, Т. Отроковича, О. Попельницької, В. Попенюка, М. Приймича, О. Романіва, М. Станкевича, Р. Стеф'юка, Л. Сухої, О. Чуйка, В. Шуліки та інших.

Цей словник містить навчальний матеріал довідникового характеру, що охоплює всі жанри декоративно-прикладного

мистецтва. У ньому, крім тлумачення змісту й етимології основних термінів і понять церковно-декоративного мистецтва, подаються відомості теоретичного, естетичного, історичного характеру щодо окремих предметів і елементів внутрішнього облаштування храму та їх типологічних груп, описуються їх релігійний зміст і сакральна символіка, богослужбові функції і призначення, матеріали і оздоблення, схеми розташування. Словник також включає ілюстративно-наочні матеріали, що сприяють вивченню дисципліни і засвоєнню її змісту. Узгодженню й упорядкуванню тематично-лекційної та словникової частин посібника сприяють подані до кожної теми ключові слова, які об'єднують навчальний матеріал у логічно структуровану цілісну систему і дозволяють органічно інтегрувати інформативну частину словника в систему знань, викладених у лекціях.

Розробка тематики спецкурсу з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму», словникова частина посібника та списки літератури, запропоновані до кожної теми, зорієнтовані на формування у студентів, що мають отримати диплом спеціаліста декоративного мистецтва, професіональних компетенцій, які в майбутньому можна буде реалізувати:

- у викладацькій діяльності у сфері мистецтвознавчих, культурологічних, релігієзнавчих, історичних дисциплін;
- у дослідницькій діяльності в галузі сакрального, релігійного чи церковного мистецтва;
- у практичній творчій діяльності щодо оформлення інтер'єрів християнських храмів.

ЗАГАЛЬНИЙ РОЗРАХУНОК ЛЕКЦІЙ

№ теми	Тема	Години			
		Спеціальність	Художній метал	Художні вироби з дерева	Художній текстиль
1	2	3	4	5	6
I.	Теоретичні й естетичні аспекти декоративно-ужиткового мистецтва християнського храму	1	1	1	1
II.	Храм як сакральний архітектурно-мистецький комплекс	1	1	1	1
III.	Храмооблаштування в контексті церковного мистецтва як двоіпостасна духовно-сміслова повнота ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів та інтер'єру християнської Церкви	2	2	2	2
IV.	Ікона як сакральний предмет і твір церковного образотворчого мистецтва	1	1	1	1
V.	Український іконостас як твір архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва	1	1	1	1
VI.	Українське хресторобство і ставрографія	1	1	1	1
VII. А	Художній метал у системі храмового комплексу	3	–	–	–
VII. Б	Художні вироби з дерева в системі храмового комплексу	–	3	–	–
VII. В	Художній текстиль у системі християнського церковно-ужиткового мистецтва	–	–	3	–
VII. Г	Художня кераміка в системі храмового комплексу	–	–	–	3
Усього годин		10	10	10	10

ПРОГРАМА СПЕЦКУРСУ З РЕЛІГІЄЗНАВСТВА «ВНУТРІШНЄ ОБЛАШТУВАННЯ ХРАМУ»

Спецкурс з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму» викладається студентам II і V курсів напряму підготовки 6.020208 «Декоративно-прикладне мистецтво», він входить до складу базової дисципліни «Композиція» і становить $\frac{1}{3}$ модуля. Як навчальна дисципліна він має тісний зв'язок з предметами гуманітарного циклу, які викладаються у мистецьких вузах, насамперед з декоративним мистецтвом, теорією мистецтва, історією мистецтв, історією українського мистецтва, історією зарубіжного мистецтва, історією української та зарубіжної культури, історією України, етикою й естетикою, соціологією та філософією (яка включає лекції з релігієзнавства), і спирається на отримані студентами базові знання цих наук.

Курс «Внутрішнє облаштування храму» безпосередньо пов'язаний з церковним мистецтвом, а саме з його декоративно-ужитковою і почасти монументально-декоративною галузями. Сфера понять, які висвітлюються в його межах: церковний текстиль (одяг священнослужителів, сакральні покрови та храмово-обрядові вироби), богослужбові предмети й елементи церковного інтер'єру, виготовлені з металу, дерева та кераміки, що мають художню цінність, – належить до значної ділянки морфологічної структури декоративного мистецтва.

Мета курсу:

– формування уявлення не тільки про естетичну вартість художніх предметів церковної обстави, а насамперед про їх духовну цінність і глибокий священно-символічний зміст, обумовлений їх богослужбовими функціями в сакральному просторі храму та впливом на релігійну свідомість віруючих;

– формування здатності студентів до створення оригінальних художніх предметів внутрішнього облаштування храму, які цілком відповідають вимогам і засадам церковного мистецтва як особливої сфери декоративно-прикладного мистецтва, детермінованої церковними канонами.

Завдання курсу:

- ознайомити студентів з досягненнями українських науковців у сфері церковного мистецтва різних християнських конфесій;
- розширити сферу знань про українське декоративно-ужиткове мистецтво, його генетичний зв'язок з релігійною свідомістю народу;
- увести студентів у коло термінології церковно-декоративного мистецтва;
- дати уявлення про функціональне призначення всіх елементів внутрішнього облаштування християнського храму, пояснити місце та функціонування в богослужінні, розкрити їх духовний і художній зміст, ознайомити з типологією, матеріалами, технологіями, оздобленням;
- досягти усвідомлення студентами специфіки церковного мистецтва та його особливого місця в контексті світського мистецтва і культури у процесі їх спільного історичного розвитку;
- сформувати розуміння практичної потреби знань у галузі церковно-декоративного мистецтва у зв'язку з сучасним попитом щодо організації храмовбудування та естетичного оформлення внутрішнього облаштування українських церков;
- долучити студентів до сакрального мистецтва як духовно-релігійної сфери, обумовленої релігійним світосприйняттям і духовними потребами та власними естетично-моральними законами, визначеними християнським вченням;
- розвивати інтелектуальні, емоційні, духовні якості та загальну культуру особистості, формувати духовно наснажене світосприйняття, ціннісні настанови й орієнтації, обумовлені християнськими ідеалами добра та справедливості, толерантного ставлення до інших людей, патріотизму й національної самосвідомості;
- розвиток активного духовного й естетичного ставлення до релігійних та художніх традицій українського народу;

– стимулювати формування студентами власного уявлення про перспективи розвитку церковного мистецтва в Україні.

У результаті вивчення спецкурсу з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму» студенти повинні **знати:**

– теоретичні й естетичні аспекти церковно-декоративного мистецтва;

– теоретичні обґрунтування поняття «храмового архітектурно-мистецького комплексу»;

– специфіку церковно-ужиткового мистецтва в аспекті його богословських, канонічних, історичних і типологічних взаємозв'язків;

– сутність і структуру храмооблаштування як сакральної поліфункціональної художньо-образної системи розміщених згідно з канонічними настановами різнорідних об'ємно-просторових форм церковного інтер'єру;

– типологію церковної обстави як системи виробів декоративно-ужиткового і монументально-декоративного церковного мистецтва, які становлять художньо-естетичну і духовну цінність у контексті християнського вчення.

Студенти зобов'язані **вміти:**

– встановити зв'язок окремих творів церковного мистецтва з народними, вітчизняними та світовими художніми традиціями;

– орієнтуватися в конфесійній специфіці виробів церковно-ужиткового мистецтва;

– розкрити духовно-релігійний зміст і символіку того чи іншого художнього предмета церковної обстави та його богослужбову функцію, описати канонічні вимоги до його естетичного оформлення;

– обґрунтувати вибір матеріалу, кольору, сюжету в оздобленні художніх виробів виходячи із засад церковного мистецтва;

– висвітлити внутрішню структуру християнського храму як сакрального богослужбового простору;

– охарактеризувати типологію, функції та художні особливості церковних хрестів;

– описати структуру українського іконостаса;

– визначити місце іконостаса в системі храмової архітектури та церковного монументально-декоративного мистецтва, а також його богослужбове значення;

– з'ясувати участь виробів з металу, дерева, кераміки чи текстилю (відповідно до своєї спеціалізації) у створенні сакруму внутрішнього простору українських церков;

– розбиратися в типології виробів церковного декоративного мистецтва відповідно до своєї спеціалізації, виявляти принципові ознаки тієї чи іншої групи;

– описати типологічну групу чи підгрупу творів українського церковного декоративного мистецтва в їх історичному розвитку.

Спецкурс з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму» містить шість лекційних тем, спільних для всіх спеціалізацій напряму «Декоративно-прикладне мистецтво». У чотирьох із них: «Теоретичні й естетичні аспекти декоративно-ужиткового мистецтва християнського храму», «Храм як сакральний архітектурно-мистецький комплекс», «Храмооблаштування в контексті церковного мистецтва як двоіпостасна духовно-смилова повнота ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів та інтер'єру християнської церкви», «Ікона як сакральний предмет і твір церковного образотворчого мистецтва» – подаються теоретичні, естетичні, історичні аспекти церковного мистецтва, храмобудівництва та храмооблаштування, що становлять базові знання, спрямовані на опанування засад церковного мистецтва та практичне їх застосування у процесі створення предметів й елементів церковної обстави. Дві наступні теми: «Український іконостас як твір архітектури образотворчого та декоративного мистецтва» та «Українське хресторобство і ставрографія» – висвітлюють типологію, структуру, функції та художні особливості творів церковно-ужиткового та церковно-монументального мистецтва в їх історичному розвитку, які стосуються майже всіх видів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема художнього металу, художніх виробів з дерева, художньої кераміки та художнього текстилю. У сьомій темі варіативно подається кожний із чотирьох означених видів

декоративно-прикладного мистецтва у системі храмового комплексу.

Розгорнутий план лекційних занять, поданий до кожної теми, дозволяє розкрити її зміст.

До кожної із семи тем складено списки літератури таким чином, що вони повноцінно репрезентують актуальні напрями дослідження в галузі церковного мистецтва, насамперед українських науковців. Також подається загальний список літератури, який включає академічні та енциклопедично-довідникові видання, безпосередньо пов'язані з проблемами сакрального, зокрема церковного, мистецтва. За відсутності підручника вся представлена література в разі потреби дозволяє студентам ґрунтовно ознайомитися з проблемами дослідження церковного мистецтва, зокрема з питаннями храмооблаштування, на підставах сучасної наукової думки.

До кожної теми подано ключові слова. Вони становлять інформативну частину «Термінологічного словника-довідника церковного декоративного мистецтва», який включає основні поняття і терміни, безпосередньо пов'язані з внутрішнім облаштуванням українських церков.

ТЕМА І.
ТЕОРЕТИЧНІ Й ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА
ХРИСТИЯНСЬКОГО ХРАМУ

Сакральне в системі інших категорій класичної естетики: сакральне і прекрасне, сакральне і жахливе, сакральне і піднесене, сакральне і комічне. Сакральне й естетичний ідеал. Сакральне і мирське.

Сакральне мистецтво як важлива складова релігійного мистецтва. Специфіка релігійного мистецтва. Твір релігійного мистецтва як естетичний і духовний об'єкт. Відмінність релігійного мистецтва від сакрального: головне завдання твору релігійного мистецтва – підносити душу людини до осмислення духовної життєвої діяльності.

Релігійне мистецтво як засіб активації релігійної свідомості віруючих через вплив на емоційно-чуттєву сферу та підпорядкування естетичних засад релігійним задля наближення людини до Бога, збудження в душі релігійних образів і настроїв.

Проблема символіко-естетичного передання в релігійному мистецтві божественних форм, які не піддаються розумово-чуттєвому сприйняттю, а осягаються через феномен віри і творчої інтуїції. Зв'язок теургічної творчості із символічним сприйняттям світу. Екзистенціальна концепція творчості й концепція символізму М. О. Бердяєва; київський філософ про Дух як «цілісний творчий акт людини» («Дух і реальність. Основи боголюдської духовності», 1937) і «єдине джерело творчості» («Про призначення людини», 1931).

Зв'язок теургічної творчості з символічним сприйняттям світу. Система символів християнства, що через предметні знаки узагальнено виражає основоположні принципи віровчення. Семіотика церковно-християнського мистецтва. Символи як знаки-знамення у сприйнятті дійсності й у церковно-християнському мистецтві. Астрономічні символи: Земля, Сонце, зорі. Мінерали як символи. Рослинна і тваринна символіка церковно-християнського мистецтва.

Окреслення догматичного вчення про християнський образ на VII Вселенському Соборі (787) і постановка питань сакрального мистецтва на Тридентському Соборі (1545–1563). Християнський канон і художній стиль. Канон як творчий метод християнської церковної культури. Основні положення методу творчості в канонізованому церковно-християнському мистецтві: богопізнання, пріоритетність символічного образу в передачі знань про істину, онтологічна і генетична співвіднесеність художнього образу з його трансцендентним первообразом через подібність, уявлення про художній образ як «онтологічний портрет» реальності, властивість художнього зображення виявляти зображуване точніше, ніж воно представлене в його трансцендентному архетипі та емпіричній реальності. Катарсис у церковно-християнському мистецтві.

Розуміння краси в християнській естетиці як суто онтологічної категорії, що нерозривно пов'язана із сенсом буття. Ісихазм – головний критерій церковного мистецтва, суть якого полягає у віддзеркаленні молитовного досвіду людини.

Перспективи розвитку церковно-християнського мистецтва на теренах сучасної України. Роль традиції в новітньому релігійному мистецтві. Вплив літургійних реформ і релігійної естетики на розвиток західного і східного церковного мистецтва у XX – на початку XXI століть.

Релігійно-естетичний підхід у дослідженні сакрального мистецтва. Естетика неотомізму: принцип символічності та нематеріальності.

Традиція в католицькому контексті. Зв'язок католицької інтерпретації мистецтва з адаптацією давнього християнського вчення до існуючих соціальних реалій XX століття, осучаснення релігійного мистецтва з огляду на етнічні та культурні перспективи. Проголошення основних вимог до сучасного церковного мистецтва в енцикліці про Літургію Папи Пія XII «*Mediator Dei*» («Посередник Господа», 1947): з одного боку, обумовленість творів релігійного мистецтва вимогами християнського вчення, а не особистими думками і смаками художників, з іншого – свобода митця у відповідному й благоговійному служінні Церкві та священним ритуалам за умови збереження рівноваги між стилями, не схилиючись ні до

надмірного реалізму, ані до надмірної символіки. Нове екуменічне значення церковного мистецтва в документах Другого Ватиканського Собору (1962–1965). Висвітлення різних аспектів взаємовідносин мистецтва і церковного життя в Конституції «Sacrosanctum Concilium» («Про Священну Літургію»).

Правила шанобливого ставлення до спадщини релігійного мистецтва та до його розвитку в Кодексі Канонів Східних Церков (1991). Традиція у східнохристиянському контексті: актуальність візантійської традиції в сучасному мистецтві Східних Церков, її акцентування та переосмислення; апелювання до минулого та пошуки ідентичності національної культури.

Високі вимоги сучасної Церкви до рівня художності мистецьких творів, дотримання принципу естетичної краси в усіх видах релігійного декоративно-ужиткового мистецтва, що визначається не вартістю використаного матеріалу, а творчою чинністю митця.

Ключові поняття й терміни: *вогонь благодатний, ісихазм, канон християнського мистецтва, катарсис у релігійному мистецтві, релігійний символ, сакральне, сакральне мистецтво, світло церковне, свічка, теургія.*

Контрольні питання

1. Окресліть специфіку релігійного мистецтва.
2. Чим відрізняється розуміння краси в християнській естетиці?
3. Дайте визначення поняттю «теургія».
4. Назвіть основні засади естетики неотомізму.
5. З'ясуйте відмінність між каноном церковного мистецтва і каноном світського мистецтва.
6. У чому полягає специфіка образності релігійного мистецтва?
7. Сформулюйте зміст основних вимог Другого Ватиканського Собору до сучасного церковного мистецтва.

Література

Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури: монографія /

Семен Дмитрович Абрамович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 150 с.

Андрушко Л. М. Вплив червоного кольору на психосоматику людини / Л. М. Андрушко, В. П. Ясінський // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна. Вип. 1. – 2014. – С. 212–223.

Андрушко Л. М. Вплив білого кольору на психіку та фізіологічні функції людини / Л. М. Андрушко, В. П. Ясінський // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна. Вип. 2. – 2013. – С. 3–13.

Бердяев Н. А. Дух и реальность: Основы богочеловеческой духовности / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. А. Дух и реальность / вступ. ст. и сост. В. Н. Калюжного. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – С. 227–378. – (Philosophy).

Бердяев Н. А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – С. 19–252. – (Б-ка эстетической мысли).

Білецька Б. Г. Структурні елементи релігійного символу / Богдана Григорівна Білецька // Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць. Вип. 71 (№ 4). – К.: Фенікс, 2013. – С. 624–630.

Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы; [пер. с англ. Н. П. Локман] / Титус Буркхардт. – М.: Алетейя, 1999. – 216 с.

Бусева-Давыдова И. Л. К проблеме канона в православном искусстве / И. Л. Бусева-Давыдова // Искусствознание. – 2002. – № 2 (XX). – С. 269–278.

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Георгий Карлович Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.

Горбань Р. А. Есхатологічна перспектива історії в інтерпретації Миколи Бердяєва: Монографія / Річард Анатолійович Горбань. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2014. – 272 с.

Герчанівська П. Е. Теоретико-методологічні засади дослідження українського народного сакрального мистецтва / Поліна Евальдівна Герчанівська // Вісник Харківської

державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2005. – № 1. – С. 12–17.

Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції, декрети, декларації. – Львів: Свічадо, 1996. – 759 с.

Еліаде М. Священне і мирське / Мірча Еліаде // Еліаде М. Мефістофель і андрогін; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К.: Основи, 2001. – С. 5–116.

Карпушин И. И. Искусство и религия: истоки и грани взаимодействия / Иван Иванович Карпушин. – М.: Педагогика, 1991. – 159 с.

Каюра Р. Людина та сакральне; [пер. з фр.] / Роже Каюра. – К.: Ваклер, 2003. – 256 с.

Кодекс Канонів Східних Церков; [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://old.ugcc.org.ua/ССЕС/ССЕС-тос.html>.

Лесів Т. Роль традиції у контексті новітнього розвитку східнохристиянського сакрального мистецтва / Тарас Лесів // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4 (87–88). – С. 325–329.

Лесів Т. Християнське сакральне мистецтво у контексті міждисциплінарних підходів / Тарас Лесів // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12–14 травня 2011 р.). – Ужгород: Гражда, 2012. – С. 84–92.

Лещенко А. М. Сакральне мистецтво як засіб активізації релігійності / Альона Михайлівна Лещенко // Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць. Вип. 58 (№ 3) / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Українська Академія Наук. – К.: Фенікс, 2012. – С. 481–486.

Мисько Е. Мистецтво як засіб утвердження християнської моралі / Е. Мисько // Київська церква: Альманах християнської думки. – К.; Львів, 1999. – № 5. – С. 79–81.

Нартымова О. Ю. Византийский канон и его трансформация в древнерусском искусстве / О. Ю. Нартымова // Нартымова О. Ю. Взаимодействие художественных традиций православия и ислама в отечественной культуре X–XVII веков: Монография. – Нижневартовск: Изд-во Нижневартовского государственного ун-та, 2014. – С. 62–78.

Новак О. Ф. Релігійне мистецтво – втілення святості в художніх образах / О. Ф. Новак // Християнство в Україні: Нариси. – Рівне, 2003. – С. 305–309.

Овчинников А. Н. Символика християнського мистецтва / Адольф Николаевич Овчинников. – М.: Родник, 1999. – 520 с.

Остащук І. Б. Біблійно-християнська семантика символізму гір / Іван Богданович Остащук // Гілея: Науковий вісник. Збірник наукових праць. Вип. 99 / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К.: Гілея, 2015. – С. 262–265.

Остащук І. Б. Католицька рефлексія сакрального символізму: *per visibilia ad invisibilia* / Іван Богданович Остащук // Гілея: Науковий вісник. Збірник наукових праць. Вип. 49 / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К.: Фенікс, 2011. – С. 374–380.

Остащук І. Б. Християнський символ: специфіка конфесійної рецепції / Іван Богданович Остащук // Гілея: Науковий вісник. Збірник наукових праць. Вип. 86 / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К.: Гілея, 2014. – С. 270–276.

Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным; [пер. с нем. А. М. Руткевич] / Рудольф Отто. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 272 с. – (Профессорская библиотека).

Павлик П. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи / о. П. Павлик // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 95–101.

Попик В. Палаюча свічка – символ гарячої любові до Бога. Символічне значення світильників, свічок і лампад у храмі / Василь Попик // Пізнай правду. – 2004. – № 4 (67). – С. 21–22.

Приймич М. В. Особистість у сакральному мистецтві Закарпаття кінця XVIII ст. / Михайло Васильович Приймич // Українська культура. – №2. – 2001. – С. 36–37.

Ротенберг Е. И. От канона к стилю / Е. И. Ротенберг // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2–3. – С. 175–187.

Стасенко В. Деякі аспекти опрацювання теорії образу та канону в українській графіці XVII століття / Володимир Стасенко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 60–75.

Угринович Д. М. Церковний канон и художественное творчество / Дмитрий Модестович Угринович // Угринович Д. М. Искусство и религия. Теоретический очерк. – М.: Политиздат, 1982. – С. 135–172.

Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон». – Львів: Срібне слово, 2008. – 160 с.

Чуйко О. Д. Вплив Марійського культу на розвиток східно-християнського сакрального мистецтва словацько-польсько-українського пограниччя / Олег Дмитрович Чуйко // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. – № 25. – Свидник (Словаччина), 2010. – С. 386–392.

Чуйко О. Д. Культурно-освітня діяльність та релігійне мистецтво оо. Василіан у контексті розвитку культури Правобережної України / Олег Дмитрович Чуйко // Українське мистецтвознавство: Науковий збірник. Вип. 5. – К.: [б. в.], 2004. – С. 180–186.

Чуйко О. Д. Мистецтво василіанських монастирів та становлення марійського культу в Галичині / Олег Дмитрович Чуйко // Мистецтвознавство'03: Науковий збірник. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва; Інститут народознавства НАН України, 2004. – С. 175–186.

Чуйко О. Д. Мистецькі аспекти в історії монастиря Скит Манявський / Олег Дмитрович Чуйко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірник наукових праць. Вип. 2–3. – Харків, 2000. – С. 55–56.

Шелюто В. М. Вплив релігійного канону на християнське сакральне мистецтво / Володимир Михайлович Шелюто // Ноосфера і цивілізація. – 2011. – Вип. 10–11. – С. 59–66.

Шелюто В. М. Естезис сакрального: Монографія / Володимир Михайлович Шелюто. – Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2007. – 276 с.

Шелюто В. М. Символізм та теургія в християнській естетиці / Володимир Михайлович Шелюто // Гілея. Науковий

вісник: Збірник наукових праць. Вип. 17 / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Українська Академія Наук. – К.: Фенікс, 2008. – С. 300–307.

Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии: Учебное пособие по спецкурсу для студентов философских факультетов ун-тов и вузов искусств / Евгений Георгиевич Яковлев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1985. – 287 с.

ТЕМА II. ХРАМ ЯК САКРАЛЬНИЙ АРХІТЕКТУРНО- МИСТЕЦЬКИЙ КОМПЛЕКС

Храм – архітектурно-мистецький комплекс і осередок церковного мистецтва. Духовно-символічний простір храму як сакрального комплексу.

Взаємодія духовних і раціональних складових у структурі храмового комплексу. Обумовленість типологічних рис сакрального комплексу взаємовпливом духовних і раціональних чинників, його конфесійною приналежністю й основним напрямом діяльності, його змістом, завданням, масштабністю, додатковим функціональним навантаженням.

Храмовий ансамбль як єдина образна система, сформована у сакрально-мистецьку структуру з різноманіття елементів, об'єднаних принципом ідейно-художньої цілісності, заснованої на християнському вченні про світобудову.

Символіка храму та його частин. Сфери символічної мови архітектури християнського храму. Типологія предметних церковних символів: знамення – предмети чи зображення, які передають духовне значення божественних істин і явищ, не зображуючи їх безпосередньо; образи – священні зображення і предмети, які уречевлюють не лише духовне значення, а й зовнішню подібність божественних і небесних осіб і предметів.

Два основних рівні організації композиційних зв'язків між елементами храмового комплексу: 1) об'ємно-просторові, пластичні зв'язки; 2) знакові, семантичні зв'язки.

Обумовленість храмобудування та храмооблаштування вимогами Літургії як головної дії у християнському храмі, які визначають композицію церкви й призначення її приміщень. Канонічна традиція як підґрунтя архітектурно-просторової організації християнського храму та передання богословського змісту його складових мовою архітектурних символів і засобів художньої виразності. Залежність формоутворюючих елементів сакрального комплексу від конфесійної приналежності храмів (греко-католицькі, римо-католицькі, православні).

Зв'язок розвитку сакральних храмових комплексів з релігійними, етнічними, національно-культурними, державотворчими, суспільними та соціальними процесами.

Типологічна характеристика храмових споруд України.

Сучасні об'ємно-планувальні та конструктивні вирішення православних і католицьких храмів, нормативні положення щодо оформлення культових споруд в Україні (Посібник до ДБНВ.2.2-9-99. Культові будинки та споруди різних конфесій).

Ключові поняття й терміни: *баптистерій, дзвіниця, духовно-символічний простір, символіка християнського храму, український церковний стиль, храм, храм український, храм християнський, християнське богослужіння (відправа).*

Контрольні питання

1. Назвіть головні ознаки українського християнського храму.

2. Дайте визначення поняттю «духовно-символічний простір».

3. Охарактеризуйте типологію предметних церковних символів.

4. Розкрийте зміст поняття «храмовий ансамбль».

5. Назвіть вітчизняних науковців у галузі храмовбудівництва.

6. Опишіть християнський храм як архітектурно-мистецький комплекс.

7. Назвіть чинники, які визначають типологічні риси храмових споруд України.

Література

Боньковська С. М. Хрещаті храми України. Питання походження і розвитку / Софія Миколаївна Боньковська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХІ (241): Праці Комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2001. – С. 179–224.

Бусева-Давыдова И. Л. Литургические толкования и представления о символике храма в Древней Руси / Ирина Леонидовна Бусева-Давыдова // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 197–203.

Данилюк А. Г. Народна архітектура Бойківщини. Житлове будівництво / Архип Данилюк. – Львів: Українські технології, 2004. – 168 с.

Довганюк І. Архітектура церков східного обряду / Ігор Довганюк. – Львів: Львівагропроект, 1994. – 106 с.

Івченко А. С. Найвидатніші храми України / Андрій Сергійович Івченко. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2010. – 224 с.

Куцевич В. В. Культові будинки та споруди різних конфесій. Посібник з проектування / Вадим Володимирович Куцевич. – 2-е вид. – К.: КиївЗНДІЕП, 2009. – 122 с.

Лесик О. О. Історико-мистецькі особливості храмової архітектури Волині XVII–XVIII століття: автореф. дис. ... канд. архіт.: 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» / Оксана Олександрівна Лесик. – К.: Академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2000. – 19 с.

Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции / Эмиль Маль. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. – 552 с.

Нешта О. Пропорціонування дерев'яних храмів Західної України / Ольга Нешта // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 19. – К.: ДІА, 2012. – С. 305–319.

Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Друга половина XVII – перша половина XVIII ст. / Володимир Антонович Овсійчук. – К.: Наукова думка, 1990. – 400 с.

Прибега Л. В. Дерев'яні храми Українських Карпат / Леонід Володимирович Прибега. – К.: Техніка, 2007. – 168 с. – (Національні святині України).

Путова Г. В. Нові інтер'єрні роботи у київському костьолі Святого Олександра: джерельна база та реальність / Г. В. Путова // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 95–97.

Сидор М. Засоби формування архітектурно-декоративного образу галицьких придорожніх каплиць / Михайло Сидор // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5–6. – С. 748–756.

Сирохман М. П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття / Михайло Сирохман. – К.: Грані-Т, 2008. – 88 с.

Січинський В. Архітектура Старокнязівської доби (X–XIII ст.) / Володимир Січинський. – Прага: Український Громадський Видавничий Фонд, 1926. – 76 с.

Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах / Володимир Січинський // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CXLIV–CXLV (144–145): Праці історично-філософської секції. – Львів, 1926. – С. 157–170.

Січинський В. Пам'ятки української архітектури. Т. 1 / Володимир Січинський. – Філадельфія: Америка, 1952. – 64 с.

Слободян В. Церковна архітектура українців Задунав'я / Василь Слободян // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCXXVII (227): Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 327–332.

Студницький Р. Типологія дерев'яної церковної архітектури Східної Галичини кін. XIX – поч. XX ст. / Ростислав Студницький // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 504–514.

Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Повна редакція / Степан Андрійович Таранушенко / переднє слово С. І. Білокінь; передм., наук. ред., додатки В. В. Вечерський; упоряд., прим. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. – 864 с. – (Слобожанський світ. Вип. 8).

Тарас Я. Національна ідентичність в сакральній архітектурі українців Карпат / Ярослав Тарас // Гілея: Науковий вісник. Збірник наукових праць / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К.: ВІР УАН, 2013. – Вип. 73 (№ 6). – С. 21–23; Вип. 74 (№ 7). – С. 149–151.

Тарас Я. М. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат. Культурно-традиційний аспект / Ярослав Миколайович Тарас. – Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2007. – 638 с.

Тарас Я. Сакральне дерев'яне будівництво Молдови / Ярослав Тарас // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1058–1074.

Тарас Я. Українсько-хорватські паралелі в середньовічній сакральній архітектурі / Ярослав Тарас // Народознавчі зошити. – 2013. – № 4 (112). – С. 727–741.

Ткаченко Н. Г. До питання дослідження і збереження церкви-ротонди в с. Воскресенському Переяслав-Хмельницького р-ну Київської обл. / Н. Г. Ткаченко, О. М. Жам // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 108–109.

Томенчук Б. П. Олешківська ротонда. Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII–XIII ст.: Матеріали археологічних досліджень 1981–1984 рр. / Богдан Томенчук. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2005. – 168 с.

Федосеєнко А. И. 150-летие Храма Усекновения главы Иоанна Крестителя / А. И. Федосеєнко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 4. – С. 194–201.

Федунків З. Галицький релігійний центр: Проблеми і факти. Науково-популярне видання / Зеновій Федунків. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. – 288 с.

Храми України: Альбом / вступ. ст., комент. та упоряд. Л. Прибеги. – К.: Мистецтво, 2000. – 296 с.

Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков / М. П. Цапенко. – М.: Стройиздат, 1967. – 234 с.

Чуйко О. Д. Вплив монастирської ідеології на формування культурно-естетичних основ національного стилю церковного будівництва та обрядового мистецтва Галичини / Олег Дмитрович Чуйко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 3. – С. 125–136.

Чуйко О. Д. Культура монастирів Галичини XVI–XIX століть / Олег Дмитрович Чуйко. – Івано-Франківськ: Видавець Віктор Дяків, 2012. – 163 с.

Чуйко О. Д. Монастирі Галичини (середина XVI – початок XX століття) / Олег Дмитрович Чуйко. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. – 188 с.

Шляховська С. В. Київські дзвіниці архітектора Андрія Меленського / С. В. Шляховська // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 115–116.

Шулика В. В. Свято-Іоанно-Усекновенський храм в Харькове: история и архитектура / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 7. – С. 187–190.

Щербаківський В. М. Українське мистецтво: В двох томах з додатками / Вадим Михайлович Щербаківський, Данило Михайлович Щербаківський; передм. І. О. Ходак; предм.-геогр. покажч. В. М. Слободяна; упорядн. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. – 472 с.

ТЕМА III.
ХРАМООБЛАШТУВАННЯ В КОНТЕКСТІ
ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА ЯК
ДВОПОСТАСНА ДУХОВНО-СМИСЛОВА
ПОВНОТА РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВОГО Й
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО АНСАМБЛЮ
БОГОСЛУЖБОВИХ ПРЕДМЕТІВ ТА ІНТЕР'ЄРУ
ХРИСТИЯНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Співвіднесеність термінів «церковне мистецтво» і «християнське мистецтво». Поліфункціональність церковного мистецтва: знаково-символічна функція, миметична, пізнавально-аналітична, передбачення, катарсична, інформаційно-комунікативна, дидактична.

Церковне мистецтво як просторово-зображальний комплекс. Стрижень образної системи церковного мистецтва – орієнтація літургійного простору храму на престіл як реальний центр жертвовної символіки цього мистецтва. Співвіднесеність просторово-сислової послідовності: престол, вівтар, храм, монастир – з типологією церковного мистецтва: мистецтво малих форм, ікони, малі архітектурні форми, монументальний живопис, інтер'єр і екстер'єр храму. Типологія і класифікація форм церковного мистецтва. Вівтарні перегороди і малі архітектурні форми – перехідна ланка від архітектури до зображального мистецтва і предметів малих форм. Іконографічні програми. Систематизація іконографії. Систематизація предметів церковного мистецтва малих форм (декоративно-ужиткового мистецтва).

Аспекти розгляду творів церковного мистецтва. Кожний твір церковного мистецтва можна розглядати: 1) з точки зору його залучення до системи – до якого з означених рівнів належить дане явище, яким є його функціональне призначення; 2) з точки зору внутрішньої структури – який це тип храму чи до якого іконографічного типу належить дана ікона; 3) з точки зору речових складових – з яких матеріалів зроблено твір, якими є його конструкції, які його технічні особливості; 4) з точки зору стилістики, пов'язаної з усіма згаданими аспектами,

а також з часовими й регіональними особливостями та настановами й смаками замовників.

Храмооблаштування як визначальний центроформуючий смисловий і художньо-естетичний ансамбль елементів внутрішнього простору храму. Типологічна характеристика обстави українських храмів. Типологія А. Клімашевського. П'ять основних типологічних груп за функціонально-формотворчими ознаками в ієрархічно побудованій просторовій системі церковної обстави: 1) літургійно-покладальні (ритуально-покладальні) форми; 2) іконообрамлюючі (іконостасні) конструкції; 3) молитовно-сідалищні предмети; 4) казальні (проповідальні) конструкції; 5) освітлювальні пристрої. Ще одну додаткову умовну групу предметів становлять ритуально-несучі конструкції допоміжної дії. Крім того, через конфесійні особливості греко-католицьких храмів тут зустрічаються ще дві типологічні групи обстави: 1) сповідальні конструкції (їх загальнопоширене застосування має характер канонічно усталеної групи предметів на зразок конфесіоналів у костельних спорудах); 2) хрестильні форми (останні трапляються вкрай рідко у вигляді малих архітектурних форм церковного інтер'єру).

Планування внутрішньої структури та інтер'єру християнського храму. Планування вівтарного простору християнського храму. Структурування духовного простору храму художніми засобами декоративно-ужиткового мистецтва.

Функціональність, символіка і художня форма предметів церковного декоративно-ужиткового мистецтва. Осмислення кожного декоративного елемента в контексті християнського віровчення. Композиційні, орнаментальні та живописні принципи декорування богослужбових предметів. Символічне значення основних кольорів у церковно-ужитковому мистецтві. Матеріали і техніки. Регіональні, національні та загальноєвропейські ознаки художньої виразності внутрішнього простору українського храму та богослужбових предметів. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століть.

Ключові поняття й терміни: *Агнець, ансамбль, антидор, Апостол, вино євхаристійне, вівтар, внутрішнє облаштування храму (храмооблаштування), вогонь благодатний, гостія, горнє місце, двері церковні, Євангеліє, жертовник, іконостас, інтер'єр храму, Ірмологій, Каноник, книги богослужбові, Мінея, Мінея Загальна, Мінея Місячна, Мінея Святкова, Мінея Четья, Молебник, Молитвеник, Октоїх, Парастасник, просфора, Псалтир, символіка кольорів церковно-ужиткового мистецтва, соля, церковна обстава, церковне мистецтво, церковно-ужиткове мистецтво, Часослов.*

Контрольні питання

1. Розкрийте аспекти розгляду творів церковного мистецтва.

2. Висвітліть типологію церковної обстави як системи виробів декоративно-ужиткового і монументально-декоративного церковного мистецтва.

3. З'ясуйте символічне значення основних кольорів у церковно-ужитковому мистецтві.

4. Дайте визначення поняттям «ансамбль», «інтер'єр» храму.

5. Опишіть планування внутрішньої структури та інтер'єру християнського храму.

6. Опишіть планування вівтарного простору християнського храму.

7. Назвіть українських вчених, які займаються проблемою внутрішнього облаштування християнських храмів.

Література

Бабій Н. Організація костьольного простору в бароковій архітектурі Українського Прикарпаття / Надія Бабій // Народознавчі зошити. – 2011. – № 2 (98). – С. 312–319.

Бакович О. Л. Особливості облаштування інтер'єру храму Покрови Пресвятої Богородиці другої половини XVIII ст. у Бучачі на Західному Поділлі / О. Л. Бакович // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2013. – № 1. – С. 4–8.

Болюк О. М. Сучасний інтер'єр бойківських церков: проблема художньої цілісності / Олег Миколайович Болюк // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження,

рецензії: Збірник наукових праць. – Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 46–52.

Бусева-Давыдова И. Л. Русское церковное искусство. X–XX вв. / И. Л. Бусева-Давыдова // Православная энциклопедия. Русская православная церковь / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – С. 518–519.

Бусева-Давыдова И. Л. Русское церковное искусство малых форм. X–XX вв. / И. Л. Бусева-Давыдова // Православная энциклопедия. Русская православная церковь / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – С. 565–580.

Галишич Р. Вплив дизайну на формування образу українських церков / Р. Галишич // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 5. – С. 7–13.

Герій О. Орнамент в інтер'єрі Софії Київської: Підпорядкування ідейній концепції собору / Оксана Герій // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 37–50.

Голубинский Е. Е. Богослужбные принадлежности / Евгений Евстигнеевич Голубинский // Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1: Период первый, Киевский или домонгольский. 2-я половина тома. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1904. – С. 249–291.

Голубинский Е. Е. Внутреннее устройство и убранство церквей сообразно с их богослужбным назначением / Евгений Евстигнеевич Голубинский // Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1: Период первый, Киевский или домонгольский. 2-я половина тома. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1904. – С. 162–248.

Гуменюк Б. О. Орнаментальне оздоблення інтер'єрів церков Свято-Успенської Почаївської лаври XVIII–XX ст.: Історіографія / Богдан Гуменюк // Вісник Закарпатського художнього інституту. Вип. 5: Ерделівські читання (Ужгород,

13–14 травня 2014 р.). – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2014. – С. 57–61.

Дерев'яно І. С. Еволюція композиційних прийомів формування внутрішнього простору православних храмів Слобожанщини XVII – поч. XXI ст.: автореф. дис. ... канд. архіт.: 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» / Ірина Сергіївна Дерев'яно. – Харків: Харківський державний технічний ун-т буд-ва та архітектури, 2007. – 20 с.

Забашта Р. В. Образ оленя в християнському мистецтві на теренах України (від Середньовіччя до раннього Нового часу) / Р. В. Забашта. – К.: Вікопомність, 2014. – 176 с

Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда / сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 463 с. – (Декоративное искусство).

Кара-Васильєва Т. Ансамбль як цілісна система світобачення / Тетяна Кара-Васильєва // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць. – Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 10–13.

Клімашевський А. В. Внутрішнє обладнання дерев'яних церков Поділля і Покуття: Народні традиції і мистецькі стилі / Андрій Володимирович Клімашевський // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта.– Львів: Каменярь, 1998. – С. 505–510.

Клімашевський А. В. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні / Андрій Володимирович Клімашевський // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 655–660.

Клімашевський А. В. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – поч. XX ст. (проблема ансамблевості): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Андрій Володимирович Клімашевський. – Львів: НАН України; Інститут народознавства, 2002. – 168 с.

Клімашевський А. В. Роль і значення обстави в інтер'єрах українських дерев'яних церков XVII–XVIII століть / Андрій

Володимирович Клімашевський // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 199–205.

Клімашевський А. В. Розвиток обстави інтер'єру українських дерев'яних церков до початку ХХ ст. / Андрій Володимирович Клімашевський // Мистецтвознавство'2000: Науковий збірник. – Львів: СКІМ, 2001. – С. 119–131.

Клімашевський А. В. Типологічна характеристика обстави українських церков / Андрій Володимирович Клімашевський // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1291–1299.

Клімашевський А. В. Храмооблаштування української церкви як національний культурний феномен / Андрій Володимирович Клімашевський // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 383–395.

Крвавич Д. Скульптура в контексті оздоблення східнохристиянського храму XVI–XVIII століть / Дмитро Крвавич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 87–93.

Курилич М. В. Гуцульський орнамент / Михайло Васильович Курилич. – К.: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. – 126 с.

Кутковой В. О назначении материалов в церковном искусстве; [Електронний ресурс] / Виктор Кутковой. – Режим доступу: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/1264.htm>.

Левкович Н. Я. Образ Храму в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві Галичини XVIII – першої третини ХХ ст. / Н. Я. Левкович // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2015. – № 3. – С. 15–23.

Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация / А. М. Лидов // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 17–35.

Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева, пред. С. М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 376–387. – (Мир искусств).

Мельничук М. С. Релігійність та сакральність мистецтва в системі формування духовних аспектів буття людини в ракурсі філософсько-культурологічного аналізу / М. С. Мельничук // Вісник Житомирського державного університету. Філософські науки. Вип. 1 (79). – Житомир, 2015. – С. 27–30.

Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – поч. ХХ століття / Олесь Нога. – Львів: Українські технології, 1999. – 167 с.

Приймич М. В. Інтер'єр Хрестовоздвиженського собору / Михайло Васильович Приймич // Київська церква. – 2000. – № 5. – С. 103–106.

Приймич М. В. Про написи на сакральних предметах у закарпатських церквах другої половини ХVІІІ–ХІХ ст. / Михайло Васильович Приймич / Християнство й українська мова. Матеріали наукової конференції (Київ, 5–6 жовтня 2000 р.). – Львів: Вид-во Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 389–395.

Приймич М. В. Проблема новацій і традиція у церковному мистецтві Закарпаття ХVІІІ–ХІХ ст. / Михайло Васильович Приймич // Читання пам'яті Святослава Гординського. – Львів, 1999. – С. 191–194.

Приймич М. В. Художні тенденції на Закарпатті у другій половині ХVІІІ ст. на тлі культурного розвитку Австрійської імперії / Михайло Васильович Приймич // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 14–16 травня 2012 р.). – Ужгород: Гражда, 2013. – С. 123–129.

Сивак В. Східнохристиянська літургія та візуальні мистецькі образи / В. Сивак // Історія релігій в Україні, 2011: Науковий щорічник. Кн. 2. – Львів: Філія Львівського музею історії релігії, Львівське від-ня ін-ту Української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України, Від-ня релігієзнавства ін-ту філософії ім. Г. Сковороди НАН України, 2011. – С. 413–421.

Слюнькова И. Н. Православное искусство Украины и Белоруссии. ХІV–ХVІІІ вв. / И. Н. Слюнькова // Православная энциклопедия. Русская православная церковь / под ред.

Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – С. 587–598.

Стародубцев О. В. Церковное искусство / Олег Стародубцев. – М.: Лепта; Книга, 2007. – 728 с.

Урсу Н. О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII–XIX ст. на території України: Монографія / Наталія Олексіївна Урсу. – Кам'янець-Подільський: Зволейко, 2007. – 368 с.

Урсу Н. О. Роль митців – творців сакрального простору домініканських храмів XVI–XIX століть на землях Галичини / Наталія Олексіївна Урсу // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 2. – С. 140–151.

Успенская Л. О материалах в церковном искусстве / Л. Успенская, Л. Успенский // Журнал Московской Патриархии. – 1988. – № 11. – С. 20–21.

Фёдоров А. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс / игумен Александр Фёдоров. – СПб.: Сатисъ, 2007. – 228 с.

Федорук О. К. Від бароко до просвітництва / Олександр Касьянович Федорук // Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3-х кн. Кн. 2: Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Фенікс, 2007. – С. 89–106.

Чень Л. Ансамбль василіанського монастиря в Бучачі / Леся Чень // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15–16. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – С. 41–45.

Чуйко О. Д. До питання взаємообміну традицій облаштування інтер'єрів храмів західного і східного обряду на теренах Галичини / Олег Дмитрович Чуйко // Станиславівська колегіата: Між минулим і майбутнім. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ, 2004. – С. 81–82.

Чуйко О. Д. Церква Різдва Пресвятої Богородиці в Тисмениці / Олег Дмитрович Чуйко. – Івано-Франківськ: Видавець Віктор Дяків, 2013. – 178 с.

Чуйко О. Д. Церковний інтер'єр у контексті релігійно-суспільних змін на Прикарпатті XVIII – початку XX століття / Олег Дмитрович Чуйко // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. Вип. 23: До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: Плай, 2011. – С. 16–22.

Шулика В. В. Церковное искусство Слобожанщины второй половины XIX – начала XX вв. в контексте церковного искусства этого периода в Российской империи / Вячеслав Викторович Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2005. – № 3. – С. 215–223.

Юрчишин Г. Пам'ятки дерев'яного зодчества Гуцульщини. До 100-річчя Монастирської церкви Різдва Івана Хрестителя / Г. Юрчишин, Р. Стеф'юк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 3. – С. 93–97.

Література з літургіки

Гоголь М. Роздумування про Божественну Літургію / Микола Гоголь; пер. і дод. опрацював о. д-р Микола Комар. – Львів: Монастир Свято-Іванівська Лавра; Свічадо, 2003. – 157 с.

Катехизм Української Греко-Католицької Церкви: Христос – наша Пасха. – Львів: Свічадо, 2012. – 336 с.

Кунцлер М. Літургія Церкви; [пер. з нім. монахині Софії] / Михаель Кунцлер. – Львів: Монастир Монахів Студитського Уставу; Свічадо, 2001. – 616 с. – (Аматека).

Любачівський М. І. Твори: В 2-х ч. Ч. 1: Літургіка: храм – посуд – ризи – дзвони – мощі – образи – книги церковні – церковний спів / Мирослав Іван Любачівський. – Рим, 1990. – 89 с.

Рудейко В. «Христос посеред нас»: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції / Василь Рудейко. – Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2015. – 284 с.

Слобідський С. Закон Божий. Підручник для сім'ї і школи / протоієрей Серафим Слобідський. – 3-є вид. – К.: Видавничий

відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2005. – 655 с.

Соловій М. М. Літургіка для українських католицьких шкіл: В 2-х ч. Ч. 1: Святі речі / о. Мелетій М. Соловій. – Торонто, 1959. – 87 с.

Табак Ю. Православ'я і католицтво: Основні догматичні та обрядові розбіжності. Короткі нариси / Юрій Табак. – Львів: Вид-во Українського Католицького Університету, 2007. – 66 с.

Тафт Р. Візантійський обряд: Коротка історія; [пер. з англ. Р. Скакун] / Роберт Френсіс Тафт. – Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2011. – 136 с. – (Класики сучасного богослов'я).

Шульц Г. Й. Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів; [пер. С. Матіяш, Є. Колядюк] / Ганс Йоахим Шульц. – Львів: Монастир Свято-Іванівська Лавра; Свічадо, 2002. – 237 с.

ТЕМА IV. ІКОНА ЯК САКРАЛЬНИЙ ПРЕДМЕТ І ТВІР ЦЕРКОВНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Ікона як сакральний предмет і твір церковного образотворчого мистецтва. Початок іконопису. Отці Церкви і Вселенські Собори про зображення в храмі. Св. Йоан Дамаскин, Теодор Студит і VII Вселенський Собор. Іконошанування та іконоборство.

Наука про образи – іконографія й іконологія. Концепція образу в іконографії. Іконологічний метод інтерпретації творів мистецтва.

Ікона в аспекті християнського світогляду та біблійної антропології. Ікона в літургійному просторі.

Техніка іконопису: основа, ґрунт, фарби, захисний шар. Мова ікони. Типи зображень. Пропорції. Колір. Композиція. Символіка й іконографія. Поняття іконописного канону. Формування іконографічного канону у Візантії. Ікона в богослужінні. Роль гімнографії. Співвідношення функціональності, символу і художньої форми.

Основні типи християнської іконографії. Зображення Святої Трійці, Спасителя, Богоматері, ангелів, святих, празників. Живопис ісихазму.

Засоби вираження мистецьких стилів в українському іконописі. Схеми та мотиви орнаментики українських ікон.

Історія розвитку українського іконопису.

Класифікація ікон: за місцем призначення та функціональним призначенням, за технікою виконання, за сюжетами, за кількістю зображуваних, за кількістю самостійних композицій, за масштабами зображуваних фігур, за розміром, за стилістичними особливостями, за типом чудотворення.

Ключові слова: *ікона, ікона аналойна, ікона виносна, ікона запрестольна, ікона іменна, ікона нагрудна, ікона храмова, ікони дванадцяти празників, ікони намісні, ікони-хрести, іконографія, іконологія, іконообрамлюючі конструкції, іконопис, іконостас, ісихазм, класифікація ікон, патериця.*

Контрольні питання

1. Проясніть співвіднесеність понять «образ» та «ікона», «портрет» та «ікона».
2. Назвіть українських дослідників іконопису.
3. Сформулюйте поняття іконописного канону.
4. За якими ознаками класифікують ікони?
5. Назвіть ікони дванадцяти празників.
6. Дайте визначення намісним іконам.
7. Опишіть ієрархію родів образів преп. Йоана Дамаскина.

Література

Андрусів Л. З. Взаємозв'язок символічного та раціонального в іконоборських рухах Київської Русі / Л. З. Андрусів // Вісник Черкаського ун-ту. Серія: Філософія. – 2009. – № 170. – С. 125–133.

Архипова Є. Кам'яні іконки: образ і функція. Візантійська традиція в Давній Русі / Єлизавета Архипова // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2007. – № 3 (19). – С. 7–24.

Бакович О. Засоби вираження мистецьких стилів в іконописі другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі / Олена Бакович // Народознавчі зошити. – 2013. – № 3 (111). – С. 532–537.

Бакович О. Художні та іконографічні особливості рококо у іконописі Галичини другої пол. XVIII ст. / Олена Бакович // Народознавчі зошити. – 2011. – № 1 (97). – С. 108–113.

Батаєва Е. В. Понятие образа в концепции иконографии / Е. В. Батаева // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії. Вип. 46 (№ 1012). – Харків, 2012. – С. 194–198.

Береговська Х. Іконознавець та іконописець Володимир Залозецький та Святослав Гординський в дискурсі неовізантинізму / Христина Береговська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 2. – С. 48–50.

Василик Р. Я. Ікона «Покрова Богородиці» XV ст. з Рихвалду / Роман Якимович Василик. – Вісник Львівської академії мистецтв. – 2000. – № 11. – С. 227–231.

Василик Р. Я. Літургійність Богородичних ікон / Роман Якимович Василик // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 10. – Львів, 1999. – С. 54–60.

Врятовані скарби. Каталог реставрованих ікон XVII – поч. XX ст. з колекції Івано-Франківського краєзнавчого музею. – Львів: Манускрипт-Львів, 2009. – 128 с.

Гавриленко К. С. Орнаментальне оформлення українських ікон другої половини XVII – XVIII ст. в контексті провідних тенденцій західноєвропейського бароко / К. С. Гавриленко // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 50–52.

Гаврилюк Т. Особливості антропології ісихазму / Тетяна Гаврилюк // Українське релігієзнавство. – 2012. – № 62/63. – С. 88–95.

Галуйко Р. М. Шанування ікон в апологетичному вченні преподобного Феодора Студита / Р. М. Галуйко // Наука. Релігія. Суспільство. – 2012. – № 2. – С. 3–9.

Гелитович М. Й. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття / Марія Йосипівна Гелитович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI Міжнародної конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 53–60.

Гелитович М. Й. Храмова ікона «Благовіщення» 1579 р. майстра Федуска з церкви в Іваничах у контексті української іконографії / Марія Йосипівна Гелитович // Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 15–19.

Гелитович М. Й. Храмова ікона «Борис і Гліб» другої половини XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі / Марія Йосипівна Гелитович // Берестейська унія (1596–1996). Статті й матеріали. – Львів: Логос, 1996. – С. 161–164.

Гелитович М. Й. Храмова ікона «Свята Параскева з житієм» XVII ст. з церкви у Новому Ярі та ікони середовища її

майстра / Марія Йосипівна Гелитович // Волинська ікона: Дослідження та реставрація. Науковий збірник: Матеріали ХІХ Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 р. Вип. 19. – Луцьк, 2012. – С. 44–48.

Герій О. Орнамент на тлі й полях українських ікон ХVІ ст. До проблеми становлення декоративної системи ренесансних іконостасів / Оксана Герій // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 330–336.

Гнатюк Л. Р. Поняття «образ» та «ікона» зі східнохристиянської перспективи / Л. Р. Гнатюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 4. – С. 91–95.

Головко Ю. Ікона Острожчини: Сучасні імпресії / Ю. Головко // Актуальні питання культурології: Альманах. Вип. 10. Т. 2. – Рівне, 2010. – С. 204–206.

Горбачов Д. Українська ікона як символ культурного єднання / Дмитро Горбачов // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2010. – № 2 (30). – С. 20–28.

Дундяк І. Процесійні ікони зі збірок львівських музеїв / І. Дундяк // Народознавчі зошити. – 2000. – № 3. – С. 689–692.

Жишкович В. Образ святого в українській рельєфній іконі ХІ–ХІІ століть / В. Жишкович // Київська церква: Альманах християнської думки. – К.; Львів, 2000. – № 1. – С. 117–120.

Зінченко Т. Концепт ікони в релігійній картині світу: Український аспект / Тарас Зінченко // Народознавчі Зошити. – 2008. – № 3–4. – С. 290–293.

Карабінов І. «Намісна» ікона давнього Києво-Печерського монастиря / І. Карабінов // Хроніка-2000. – 2002. – № 53/54. – С. 684–695.

Квасюк Л. Ікона в культурі ХХ століття: Значення ікони для сучасної культури / Л. Квасюк // Науковий вісник Волинського державного ун-ту ім. Лесі Українки. Мистецтвознавство. № 11. – Луцьк, 1997. – С. 23–26.

Квасюк Л. Питання іконошанування в полемічній літературі ХVІ–ХVІІІ століть / Л. Квасюк // Науковий вісник Волинського державного ун-ту ім. Лесі Українки. Філософські науки. Вип. 9. – Луцьк, 1997. – С. 120–123.

Клявза К. Богословська герменевтика ікони; [пер. з пол. О. Мандрика] / Кароль Клявза. – Львів: Свічадо, 2009. – 128 с.

Коваль О. А. Аналіз личного письма ветковских икон / О. А. Коваль // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 5. – С. 52–61.

Коваль О. А. Символика и иконография старообрядческих икон / О. А. Коваль. – Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 68. – С. 42–48.

Коваль О. А. Технично-технологическое своеобразие ветковских икон «Спас Нерукотворный» / О. А. Коваль // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 1. – С. 57–62.

Ковальова М. М. Іконографічний канон як художній метод в христологічних зображеннях (на матеріалі візантійських пам'яток XI–XIV ст.) / М. М. Ковальова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 7. – С. 48–54.

Ковальова М. М. Образ Митрофана Воронежського в іконах і портретах XVIII–XIX ст. (з колекції Києво-Печерського історико-культурного заповідника) / М. М. Ковальова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 6. – С. 23–33.

Колпакова Н. Я. Еволюція іконографічних типів зображення св. Георгія у мистецтві Візантії / Наталія Колпакова // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1121–1130.

Колпакова Н. Я. Сильові особливості галицьких ікон св. Георгія XIV–XVI ст. / Наталія Колпакова // Вісник Закарпатського художнього інституту. Вип. 5: Ерделівські читання (Ужгород, 13–14 травня 2014 р.). – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2014. – С. 88–90.

Корж Л. Чудотворні образи Черкащини: Історичний контекст та іконографічна своєрідність (Байбузівська ікона Богородиці, Мошнівська Сухо-Калигірська ікона Богородиці) / Леся Корж // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної

конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12–14 травня 2011 р.). – Ужгород: Гражда, 2012. – С. 112–124.

Косів Р. Ікони на полотні кінця 1680–1690-х рр. з церкви Преображення Господнього с. Вороблячин на Яворівщині / Роксолана Косів // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1281–1289.

Костів Н. І. Церковне малярство Ювеналія Мокрицького: стилістика творів / Наталія Костів // Вісник Закарпатського художнього інституту. Вип. 5: Ерделівські читання (Ужгород, 13–14 травня 2014 р.). – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2014. – С. 91–94.

Кривда Н. Ю. Перехрещення художніх традицій в іконописі як досвід долучення до сакрального / Н. Ю. Кривда // Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць. Вип. 72 (№ 5) / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Українська Академія Наук. – К.: Фенікс, 2013. – С. 571–578.

Ларіонова В. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини / В. Ларіонова, Л. Борисевич // Мистецтвознавство: Збірник наукових праць. – Львів, 2008. – С. 37–48.

Лесів А. П. Іконографічні особливості зображення Юди Іскаріота в сцені «Поцілунок Юди» в українському малярстві XV–XVIII ст. / Андрій Лесів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2015. – № 2. – С. 83–89.

Лесів А. П. Особливості зовнішності Юди Іскаріота в українському малярстві XVI–XVIII ст. / Андрій Лесів // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1263–1271.

Лесів А. П. Юда Іскаріот в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. з с. Соліна / Андрій Лесів // Народознавчі зошити. – 2012. – № 6 (108). – С. 1187–1194.

Лєпахін В. В. Ікона та іконічність; [пер. з рос. Т. Тимо] / Валерій Володимирович Лєпахін. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.

Луценко І. В. Релігійне малярство як ідейно-творча основа розвитку живопису Закарпаття першої половини ХХ століття / І. В. Луценко // Вісник Харківської державної академії дизайну

і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 10. – С. 45–48.

Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI–XVIII століть / Орест Макойда // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1448–1462.

Михайлюк Н. Жіночі василіянські монастирі Вознесіння та Переображення Господнього в Рогатині: Історія, іконографія та сницарсько-малярські особливості внутрішнього облаштування церков / Наталія Михайлюк // Народознавчі зошити. – 2013. – № 2 (110). – С. 247–255.

Михайлюк Н. Історико-мистецькі особливості ікони Богородиці Одигітрії львівського монастиря сестер ЧСВВ (гіпотези і факти) / Наталія Михайлюк // Народознавчі зошити. – 2012. – № 6 (108). – С. 1210–1217.

Мороз Я. С. Естетична категорія символу в середньовічному іконописі; [Електронний ресурс] / Я. С. Мороз // Мультиверсум: Філософський альманах. – К.: Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2004. – № 44. – Режим доступу: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_44/Moros.htm.

Муляр Л. В. Навчально-творча майстерня живопису і храмової культури проф. М. А. Стороженка в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (Київ): тенденції і перспективи / Л. В. Муляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 4. – С. 75–80.

Муляр Л. В. Хмельницька школа-студія іконопису «Нікош»: Її організація та діяльність / Л. В. Муляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 11. – С. 81–88.

Неня Г. Духовно-містичний досвід та практика в традиції ісихазму / Г. Неня // Філософські обрії. – 2005. – № 14. – С. 161–171.

Овсійчук В. А. Оповідь про Ікону / Володимир Антонович Овсійчук, Дмитро Петрович Кравич. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 397 с.

Овсійчук В. А. Українська ікона X–XIII ст.: Духовний і художній феномен: Цикл богословських бесід / Володимир Антонович Овсійчук. – Дрогобич: Коло, 2005. – 47 с.

Осадча О. Образ-ікона української хати / Олена Осадча // Мистецтвознавство: Збірник наукових праць. Ч. 2. – Львів, 2007. – С. 101–108.

Осадча О. Українська хатня ікона XVIII–XX ст. як наукове дослідження / Олена Осадча // Мистецтвознавство: Збірник наукових праць. Ч. 1. – Львів, 2007. – С. 105–114.

Откович В. Закарпатська народна ікона XVI–XVII ст. / В. Откович // Вісник Львівської національної академії мистецтв: Ерделівські читання. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Ужгород: Гражда, 2006. – С. 118–125.

Паньок Т. В. Інтелектуальні абстракції та теологічне заглиблення барокового іконопису на Слобожанщині / Т. В. Паньок // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 3. – С. 81–89.

Паньок Т. В. Конвергенція слобожанської ікони у процесі становлення барокового іконопису на Україні / Т. В. Паньок // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 4. – С. 156–165.

Приймич М. В. Ікони Закарпатської Верховини / Михайло Васильович Приймич // Вісник Львівської національної академії мистецтв: Ерделівські читання. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Ужгород: Гражда, 2006. – С. 132–139.

Пуцко В. Київський енкалпійон: Куп'ятицька ікона Богородиці / Василь Пуцко // Людина і світ. – 1996. – № 1–2. – С. 21–24.

Риборуко О. Забута ікона Параски Плитки-Горицвіт / О. Риборуко // Українська культура. – 2008. – № 1. – С. 48–49.

Рижова О. О. Європейська релігійна картина як джерело іконографії Лаврського та Київського іконопису XVIII століття / О. О. Рижова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2015. – № 1. – С. 89–95.

Сивак В. «Христос – виноградна лоза»: українські іконографічні інтерпретації XVII–XVIII ст. / Василь Сивак // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 337–342.

Степовик Д. В. Відродження ікони: Форма, світло, колір / Дмитро Степовик // Труди Київської Духовної Академії: Богословсько-історичний збірник. – К.: Українська православна церква, 2012. – № 9. – С. 365–372.

Степовик Д. В. Іконологія й іконографія / Дмитро Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. – 320 с.

Степовик Д. В. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Степовик. – 2-е вид., стереот. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.

Тріска О. Іконографія української народної ікони на склі / Оксана Тріска // Мистецтвознавство: Збірник наукових праць. – Львів, 2007. – Ч. 1. – С. 143–156.

Тріска О. Композиційні особливості народного іконопису на склі Центральної та Східної Європи (односюжетні твори) / Оксана Тріска // Народознавчі зошити. – 2012. – № 4 (106). – С. 684–697.

Українська старовина: Із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог: Ікони, кахлі, миски, хрести, свічники. – К.: Родовід, 2002. – 360 с.

Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Альбом / упор. Ю. Литвинець. – Хмельницький: Галерея; К.: Артанія Нова, 2005. – 256 с.

Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис / Федір Самійлович Уманцев. – К.: Либідь, 2002. – 326 с.

Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Леонид Александрович Успенский. – М.: ДАРЪ, 2007. – 480 с.

Федосеенко А. И. Иконы с изображением ангелов – окно в исторический и духовный мир / А. И. Федосеенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 3. – С. 110–114.

Федосеенко А. И. Исследование формирования иконографии ангелов в эпоху Барокко / А. И. Федосеенко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 6. – С. 170–174.

Федосеенко А. И. Исследование формирования иконографии ангелов в эпоху Киевской Руси / А. И. Федосеенко // Вісник Харківської державної академії

дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 6. – С. 132–138.

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

Хмельницький В. О. Особливості виникнення іконопису на Слобожанщині / В. О. Хмельницький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 4. – С. 131–134.

Ходак І. Ікона «Покрова Богородиці» з колекції Національного художнього музею України: проблема походження / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2011. – № 4 (36). – С. 43–68.

Чорна М. Ікона як система символів і один з методів формування моральної особистості / М. Чорна // Наука. Релігія. Суспільство. – 2008. – № 4. – С. 159–162.

Чубенко О. В. Іконографічні особливості образу Богородиці в східній християнській традиції: Релігієзнавчий аспект / Олена Віталіївна Чубенко // Схід. – 2011. – № 6 (113). – С. 123–127.

Чубенко О. В. Філософські аспекти православної іконології / Олена Віталіївна Чубенко // Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць. Вип. 45 (№ 3). – К.: Фенікс, 2011. – С. 327–334.

Чуйко О. Д. Вивчення монастирських традицій в іконописі Галичини / Олег Дмитрович Чуйко // Галичина: Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. Вип. 8. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 158–163.

Шпак О. Малярство на склі Східного Опілля та Західного Поділля середини – другої половини Х ст. (матеріали польових досліджень 2011 р.) / Оксана Шпак // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 552–562.

Шпак О. Особливості іконографії Богородичних ікон на склі другої половини ХХ ст. (за матеріалами польових досліджень 1998–2008 рр.) / Оксана Шпак // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 366–373.

Шпідлік Т. Про що розповідає ікона; [пер. з італ. М. Прокопович] / Томаш Шпідлік, Марко Іван Рупнік. – Львів: Свічадо, 1999. – 128 с.

Шулика В. В. Иконографическая программа росписей Спасо-Преображенского храма в Натальевке / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 5. – С. 178–182.

Шулика В. В. Иконы местного ряда старого иконостаса храма св. Николая в с. Ольшаны / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 3. – С. 106–111.

Шулика В. В. «Спас Великий Архидиакон» в иконописи старообрядцев-липован второй половины XIX – начала XX века / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 4–5. – С. 123–128.

Шулика В. В. Тронные образы Христа в иконописи Слобожанщины второй половины XIX – нач. XX ст. / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 4. – С. 120–128.

Шулика В. В. Феномен «Икона в иконе» в иконописи Слобожанщины второй половины XIX – нач. XX в. / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 5. – С. 173–183.

Янковська Д. О. Орнамент тла як атрибутивний елемент при реставраційних дослідженнях західноукраїнських ікон кінця XV – XVIII ст. / Дарія Янковська // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1052–1057.

Янковська Д. О. Схеми та мотиви орнаментики ікон / Дарія Янковська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 1. – С. 91–96.

ТЕМА V. УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС ЯК ТВІР АРХІТЕКТУРИ, ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Іконостас як важливий елемент сакральної й естетичної організації храму, твір храмової архітектури та церковного монументально-декоративного мистецтва, а також невід'ємна складова організації інтер'єру храму. Іконостасна перегородка – головна художньо-образна система храмооблаштування. Функціональна приналежність іконостаса як іконостасної конструкції до внутрішньої обстановки церкви.

Іконостас – окремий художній ансамбль малярства й різьблення всередині храму.

Взаємодія іконообрамлюючої конструкції іконостаса з архітектурним середовищем і внутрішньою обстановкою храму. Визначення композиції іконостасів під впливом основних компонентів формотворення храму. Літургійно-просторова структура церковного інтер'єру й архітектурно-пластичне трактування форми храму як визначальні фактори у вирішенні пластичної і певною мірою іконографічної організації іконостаса, його загального абрису та параметрів. Класифікація композиційно-стильових особливостей організації форм іконостасів.

Традиції естетичної організації іконостаса. Принципи композиційної організації та художнього оздоблення іконостасної перегородки. Розвиток іконостаса з передвітарної огорожі на українських землях у XIV–XV століттях. Генеза тематики й основні зміни пластичного декору українських іконостасів протягом XV–XVII століть. Поповнення з першої половини XVIII століття традиційних флористичних сюжетів зображеннями екзотичних плодів, зооморфними мотивами, антропоморфною скульптурою, в окремих випадках рельєфними моделями архітектурних споруд, які з'являються в декорі іконостасів.

Синтез народного та європейського мистецтва у творчості народних і професійних майстрів.

Матеріал іконостасних конструкцій. Різьблені, керамічні, ковани іконостаси.

Символічне значення та функціональна роль іконостаса в сакрально-просторовій структурі церков Східного обряду.

Царські ворота та дияконські двері.

Іконостасні ікони. Групування іконостаса стосовно кількості його ярусів – чинів. Традиційні схеми ікон іконостасних чинів – намісного, празничного, апостольського, пророчого. Компонування ікон основної вертикальної осі іконостаса.

Український іконостас як один із найяскравіших прикладів національної та світової культури й окрема гілка її розвитку. Історія формування українського іконостаса та еволюція його структури й іконографії під впливом канонічних, етнокультурних традицій, соціально-історичних обставин і професійної формотворчості та в контексті культурного розвитку українського суспільства і динаміки світових процесів.

Композиційно-стильові особливості українського іконостаса та його принципові відмінності від балканського, грузинського та російського.

Ключові слова: віттар, дияконські двері, ікона, іконообрамлюючі конструкції, іконостас, класифікація ікон, соля, Царські ворота.

Контрольні питання

1. Назвіть вітчизняних учених, які досліджують тему українського іконостаса.

2. Опишіть структуру іконостаса.

3. Висвітліть композиційно-стильові особливості українського іконостаса.

4. Охарактеризуйте типологічну групу іконообрамлюючих конструкцій.

5. З'ясуйте принципи композиційної організації та художнього оздоблення іконостасної перегороди.

6. Визначте місце і функції іконостаса у внутрішній обставі церкви.

7. Роз'ясніть функції та символічний зміст Царських воріт і дияконських дверей.

Література

Александрович В. Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть / Володимир Александрович // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХVII (227): Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 57–87.

Бакович О. Засоби вираження мистецьких стилів в іконописі другої половини XVIII ст. на Західному Поділлі / Олена Бакович // Народознавчі зошити. – 2013. – № 3 (111). – С. 532–537.

Бакович О. Маляр іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну, св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської обл. / Олена Бакович // Народознавчі зошити. – 2014. – № 5 (119). – С. 967–974.

Білецька-Зварич М. Розвиток дерев'яної пластики в українських іконостасах / Мирослава Білецька-Зварич // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2006. – № 1 (7). – С. 110–111.

Болюк О. М. Дерев'яне обладнання літургійно-богослужбових просторів західноукраїнських церков (питання типології) / Олег Миколайович Болюк // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 386–399.

Вербовський Н. Іконостас – окраса храму? / Назар Вербовський // Пізнай Правду. – 2008. – № 4 (87). – С. 20–21.

Гелитович М. Й. «Благовіщення» 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостаса у XVI столітті / Марія Йосипівна Гелитович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповідь та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 52–57.

Гелитович М. Й. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. / Марія Йосипівна Гелитович // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Вип. 1. – К.: Спалах, 2000. – С. 57–69.

Гелитович М. Й. «Моління» з Успенської церкви у Наконечному на тлі еволюції чину Моління західноукраїнських іконостасів другої половини XVI століття / Марія Йосипівна Гелитович // Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 72–78.

Гелитович М. Й. Празникові ікони українських іконостасів XVI ст. / Марія Йосипівна Гелитович // Перемишль і Перемишльська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції. Перемишль, 14–15 листопада 1998 р. – Т. 2: Видатні діячі Перемишльщини. – Перемишль; Львів, 2001. – С. 74–89.

Гелитович М. Й. Царські врата українських іконостасів XVI ст. / Марія Йосипівна Гелитович // Народознавчі зошити. – 1999. – № 6. – С. 850–856.

Герій О. Орнамент на тлі й полях українських ікон XVI ст.: До проблеми становлення декоративної системи ренесансних іконостасів / Оксана Герій // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 330–336.

Герій О. Пропорції цілих чисел у конструкції та декорі українських іконостасів першої половини XVII ст. / Оксана Герій // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1211–1222.

Деленкевич П. М. Проблеми дослідження етапів розвитку структури іконостасних ансамблів в Україні; [Електронний ресурс] / Павло Мирославович Деленкевич. – Режим доступу: <http://intkonf.org/delenkevich-p-m-problemi-doslidzhennya-etapiv-rozvitku-strukturi-ikonostasnih-ansambliv-v-ukrayini/>.

Зілінко Р. Формування і структура українського іконостаса; [Електронний ресурс] / Роман Зілінко // Релігійно-інформаційна служба України. – Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/interior/ikonostas.

Єлісеєва Т. М. Декор та іконографія царських врат кін. VI – першої пол. VII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею / Тетяна Миколаївна Єлісеєва // Волинська ікона. Збірники праць наукової конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1995. – С. 17–18.

Єлісеєва Т. М. Скульптурна різьба в декорі царських врат Волині VII–VIII ст. / Тетяна Миколаївна Єлісеєва // Історія релігій в Україні. Тези доповідей наукової конференції. – Львів: Логос, 1998. – С. 92–93.

Єлісеєва Т. М. Тема Єсеєвого дерева в царських вратах Волині кін. VII – VIII ст. / Тетяна Миколаївна Єлісеєва // Минуле і сучасне Волині. Тези доповідей IX Волинської історико-краєзнавчої конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – 296 с.

Золотарчук Н. І. Царські ворота та дияконські двері першої половини XVII – другої половини XVIII ст.: декор та іконографія / Н. І. Золотарчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15–16. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – С. 31–37.

Зятник Б. Іконостас храму Богоявлення Господнього в селі Кугаїв на Львівщині. Проблема збереження та дослідження / Богдан Зятник // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1514–1520.

Івашків Г. М. Кераміка в ритуалі Божественної Літургії / Галина Михайлівна Івашків // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 497–516.

Івашків Г. М. Кераміка XVI – початку XX століть в інтер'єрі церкви / Галина Михайлівна Івашків // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 24–25. – Івано-Франківськ: Плай, 2012. – С. 21–29.

Івашків Г. М. Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони / Галина Михайлівна Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2008 рік: У 2-х кн. – Кн. II. – Львів: Логос, 2008. – С. 702–709.

Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-состав. А. М. Лилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с.

Иконостас собору св. Софії в Римі. – Рим, 1979. – 50 с.

Козлятина Т. Фарфоровий іконостас. Унікальний проект Валентина Розанова / Татьяна Козлятина // ДЕКО. – 2009. – № 3. – С. 26–29.

Колупаєва А. До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 401–417.

Колупаєва А. До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – поч. XXI ст.) / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 469–496.

Константинович Я. Б. Іконостас: Студії і дослідження: У 2-х т. / Ярослав Константинович. – Т. 1. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 1939.

Лильо-Откович З. Структура іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський / Зоряна Лильо-Откович // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – 2006. – № 1 (7). – С. 17–22.

Литвиненко Я. В. К вопросу об иконостасе Всехсвятской церкви 1698 г. / Я. В. Литвиненко // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 74–75.

Мазур В. П. Іконографія намісного чину іконостаса Успенської церкви міста Львова (1616–1638 рр.) та її сюжети / В. П. Мазур // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 7. – С. 111–114.

Мазур В. П. Іконографія чину Моління іконостаса Успенської церкви міста Львова (1616–1638 рр.) на тлі розвитку даного чину в українських іконостасах / В. П. Мазур // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 4. – С. 97–99.

Мазур В. П. Художньо-стильові особливості іконостасного ансамблю Успенської церкви у Львові / В. П. Мазур // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 9. – С. 100–104.

Марголіна І. Іконостаси Кирилівської церкви / Ірина Марголіна // Людина і світ. – 1996. – № 10. – С. 20–24.

Михайлюк Н. Жіночі василянські монастирі Вознесіння та Переображення Господнього в Рогатині: історія, іконографія та сницарсько-малярські особливості внутрішнього облаштування церков / Наталія Михайлюк // Народознавчі зошити. – 2013. – № 2 (110). – С. 248–255.

Могилевський В. Ю. Про що мовчать ковані іконостаси / В. Ю. Могилевський // Ковальська Майстерня. – 2012. – № 1 (27). – С. 60–65.

М'якота І. Історизм та еклектика в естетичній системі Царських Врат Волині другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. / Іванна М'якота // Народознавчі зошити. – 2011. – № 5 (101). – С. 835–843.

Одрехівський Р. Еклектика в іконостасній різьбі Галичини ХІХ – початку ХХ століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 105–139.

Одрехівський Р. В. Іконостаси в Галичині в ХІХ – першій половині ХХ ст.: Історія та художні особливості / Роман Васильович Одрехівський // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. Вип. ХХХІІІ. – К.: Міленіум, 2014. – С. 282–291.

Одрехівський Р. В. Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини / Роман Васильович Одрехівський // Культура і Сучасність. – 2014. – № 1. – С. 130–135.

Одрехівський Р. В. Сакральне різьблення по дереву Галичини ХІХ – першої половини ХХ століть як феномен художньої культури України / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 2. – С. 83–87.

Одрехівський Р. В. Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у ХІХ – першій половині ХХ століть / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2005. – № 8. – С. 45–50.

Оляніна С. В. Архітектурні передумови організації іконостаса українського православного храму / Світлана

Валеріївна Оляніна // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 11. – К.: УАМ, 2004. – С. 293–299.

Оляніна С. В. Виноградна лоза в декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: Типологія форм / Світлана Валеріївна Оляніна // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2013. – № 6. – С. 105–118.

Оляніна С. В. До питання композиційних типів українських іконостасів / Світлана Валеріївна Оляніна // Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сборник научных трудов. Вип. 6: Изучение и охрана архитектурного наследия. – Одесса: Астропринт, 2004. – С. 200–205.

Оляніна С. В. Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої половини XVIII ст.: Типологія, розміщення / Світлана Валеріївна Оляніна // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2014. – № 7. – С. 123–140.

Оляніна С. В. Кругла скульптура в контексті організації пластичного іконостаса доби бароко (друга половина XVII–XVIII ст.) / Світлана Валеріївна Оляніна // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2011. – № 3. – С. 132–149.

Оляніна С. В. Ктиторська тема в іконографії українських іконостасів XVII–XVIII ст. / Світлана Валеріївна Оляніна // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. – № 2. – С. 155–160.

Оляніна С. В. Найвидатніші київські іконостаси доби Бароко; [Електронний ресурс] / Світлана Валеріївна Оляніна. – Режим доступу: <https://www.interesniy.kiev.ua/nayvidatnishi-kiyivski-ikonostasi-do/>.

Оляніна С. В. Нові атрибуції збережених ікон Березнянського іконостаса / Світлана Валеріївна Оляніна // Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та

декоративно-вжиткове мистецтво. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2012. – № 2 (38). – С. 90–104.

Оляніна С. В. Репертуар та іконографія зооморфних мотивів у декорі українських іконостасів XVII–XVIII ст. / Світлана Валеріївна Оляніна // *Культура України*. Вип. 51. – Харків: Вид-во Харківської державної академії культури, 2015. – С. 194–207.

Оляніна С. В. Типологія іконостасів України у стилі класицизму / Світлана Валеріївна Оляніна // *Культурологічна думка: Щорічник наукових праць*. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2009. – № 1. – С. 138–149.

Оляніна С. В. Типологія і форма аканта в орнаментиці іконостасів XVII–XVIII століть / Світлана Валеріївна Оляніна // *Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник*. Вип. 9 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2013. – С. 262–290.

Омельченко О. В. Мотив креста в іконографічній програмі іконостаса Спасо-Преображенського собора села Большие Сорочинцы / О. В. Омельченко // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. – 2012. – № 4. – С. 106–113.

Откович Т. Декоративні різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит Манявський (Богородчанський іконостас) / Тарас Откович // *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*. Вип. 9. – 2009. – С. 173–182.

Откович Т. Іконографічна програма та іконографічне походження сюжетів іконостаса з монастиря Скиту Манявського (Богородчанський іконостас) 1698–1705 рр. авторства ієромонаха Йова Кондзелевича / Тарас Откович // *Народознавчі зошити*. – 2011. – № 6 (102). – С. 986–998.

Откович Т. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит у Маняві (Богородчанський іконостас) / Тарас Откович // *Вісник НТШ / Світова рада Наукових товариств імені Шевченка*. – Львів, 2013. – № 50. – С. 61–64.

Пелех М. Пророчий ярус іконостаса Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) / Мар'яна Пелех // Народознавчі зошити. – 2013. – № 1 (109). – С. 105–111.

Приймич М. В. Іконостас Ужгородського Хрестовоздвиженського собору як відображення нових художніх орієнтирів другої половини XVIII – початку XIX ст. / Михайло Васильович Приймич // Народознавчі зошити. – 2000. – № 4. – С. 707–712.

Приймич М. В. Іконостаси Закарпаття / Михайло Васильович Приймич. – Ужгород: Карпати, 2014. – 181 с.

Приймич М. В. Класицизм у іконостасному різьбленні Закарпаття / Михайло Васильович Приймич // Схід. – 2000. – № 5. – С. 68–71.

Пуцко В. Г. Бароковий іконостас у Почепі / Василь Григорович Пуцко // Сакральне мистецтво Бойківщини. – Дрогобич, 1999. – С. 118–125.

Рижова О. О. Архітектурна композиція і золочене різьблення іконостаса Софійського собору в Києві / Ольга Рижова // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 19. – К.: ДІА, 2012. – С. 289–295.

Рыжова О. О. Иконостасы Киева XVIII в. / Ольга Рыжова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 9. – С. 119–123.

Скоп П. Дияконські двері Йова Кондзелевича з колекції ЛМІР / Петро Скоп // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали ІХ Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк (31 жовтня – 1 листопада 2002 року). – Луцьк: Надстир'я, 2002. – С. 11–13.

Скоп П. Мистецькі стилі в пластиці Богородчанського іконостаса / Петро Скоп // Волинська ікона. Збірник праць наукової конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – С. 31–34.

Соловка О. Й. Царські врата у колекції музею «Дрогобиччина» / Оксана Йосипівна Соловка // Сакральне мистецтво Бойківщини. – Дрогобич, 1997. – С. 102–108.

Степанюк Ф. Деякі архаїчні особливості найдавнішого виникнення і використання царських врат / Федір Степанюк // Волинська ікона. Збірник праць наукової конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1995. – С. 18–20.

Студницький Р. Врата іконостасів у церквах Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: Іконографія, типологія, художньо-стилістичні особливості / Ростислав Студницький // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 20. – Львів, 2009. – С. 89–101.

Студницький Р. Іконографічна програма іконостасів Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. / Ростислав Студницький // Мистецтвознавчий автограф: Збірник наукових праць кафедри історії і теорії мистецтв ЛНАМ. Вип. 4/5. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2010. – С. 192–207.

Таранушенко С. А. Іконостаси Слобідської України: Альбом / Степан Андрійович Таранушенко. – Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2011. – 150 с. – (Україна першої третини XX ст. у фотографіях С. Таранушенка).

Типчук В. Різьблені іконостаси Василя Турчиняка / Вікторія Типчук // Галичина: Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. Вип. 8. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 164–170.

Таранушенко С. А. Український іконостас / Стефан Андрійович Таранушенко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХVII (227): Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 141–170.

Травкіна О. Царські врата Борисоглібського собору Чернігова / Ольга Травкіна // Родовід. – 1995. – № 12. – С. 99–103.

Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / Павел Александрович Флоренский. – СПб.: МИФРИЛ. Русская книга, 1993. – 365 с. – (Классика искусствоведения).

Чуйко О. Д. Іконостас монастирської церкви Різдва Богородиці (1736 р.) у м. Тисмениця на Івано-Франківщині. Проблематика стилю і стилізації в галицьких іконостасах XIX ст. / Олег Дмитрович Чуйко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірник тез конференції. Вип. 6. – Харків: Харківська академія дизайну і мистецтв, 2002. – С. 110–113.

Чуйко О. Д. Іконостас монастирської церкви села Сокілець на Тернопільщині / Олег Дмитрович Чуйко // Мистецтвознавство'07 (01): Науковий збірник. Ч. 1. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва; Інститут народознавства НАН України, 2007. – С. 53–61.

Чуйко О. Д. Іконостас церкви Різдва Богородиці (м. Тисмениця) у контексті історико-культурних процесів ХІХ – початку ХХ століття в Галичині / Олег Дмитрович Чуйко // Тисмениця в минулому та сучасному: Історія, економіка, культура: Матеріали наукової краєзнавчої конференції, присвяченої 950-річчю заснування м. Тисмениці (18 травня 2012 р.) – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2012. – С. 186–195.

Чуйко О. Д. Монастирська іконографічно-образна програма іконостаса церкви Різдва Богородиці в місті Тисмениці на Івано-Франківщині / Олег Дмитрович Чуйко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірник наукових праць. – 2007. – №. 10. – С. 138–145.

Школьна О. Порцелянові та фаянсові іконостаси епохи модерну заводів Товариства Кузнєцових і майстерень Миргорода з українських колекцій / Ольга Школьна // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2010 рік: У 2-х кн. – Кн. II. – Львів, 2010. – С. 860–868.

Школьная О. Фарфоровые и фаянсовые иконостасы эпохи историзма и модерна заводов А. М. Миклашевского, братьев Кузнєцовых и мастерских Миргорода: Украинские коллекции / Ольга Школьная // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор ХVІІІ–ХХІ вв. Предприятия. Коллекции. Эксперты. 2007–2009. – СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010. – С. 329–342.

Шулика В. В. Іконостас храма ікони Пресвятої Богородиці «Знаменіє» в с. Борки Суджанського району Курської області / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 6. – С. 101–106.

Шулика В. В. Іконостас церкви св. Ніколая Чудотворця в с. Гиевке: іконографічне і стилістичне рішення / В. В. Шулика // Вісник Харківської державної академії дизайну

і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 15. – С. 98–101.

Шулика В. В. Слобожанский иконостас второй половины XIX – начала XX века: Праздничный ряд / В. В. Шулика // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2011. – № 2. – С. 94–98.

Щербаківський В. М. Матеріали до історії українського мистецтва: іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях / Вадим Михайлович Щербаківський // Щербаківський В. М. Українське мистецтво: В двох томах з додатками / передм. І. О. Ходак; предм.-геогр. покажч. В. М. Слободяна; упорядн. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. – С. 315–337.

ТЕМА VI. УКРАЇНСЬКЕ ХРЕСТОРОБСТВО І СТАВРОГРАФІЯ

Хресторобство – мистецтво виготовлення християнських хрестів в Україні.

Ставрографія як наукова галузь, що вивчає історію та символіку ключового символу християнства – хреста. Богословський, мистецтвознавчий та історичний напрями ставрографії. Об'єкт і предмет, джерельна база, хронологічні межі дослідження та актуальні завдання української ставрографії.

Формування ставрології як окремої галузі наукових знань в українській культурології та мистецтвознавстві на початку ХХІ століття; передумови її становлення та стримуючі фактори. Визначальні аспекти дослідження теоретичної основи ставрології в Україні та шляхи її розвитку.

Хрест у міфологічних і релігійних системах, семантичних рівнях. Функціонування хреста в географічно-історичних і часових координатах: знак, символ, емблема.

Міфологічна ідея хреста як знаку охоронної магії.

Християнський хрест як сакральний символ з амбівалентною семантикою, пов'язаною зі стражданням і смертю Христа та вірою у спасіння. Історія шанування святого хреста християнами.

Хрест як обов'язковий атрибут богослужіння і повсякденного життя християн. Богослужбові функції хреста. Захисна функція християнського хреста.

Роль хреста в канві композиційної структури різних видів сакрального мистецтва як елемента, мотиву, концептуального мотиву і теми. Багатожанровість хреста як окремої родової структури.

Морфологія хреста. Історичний розвиток форми хреста в християнстві та його художні трансформації. Основні форми хреста і їхні морфостилістичні ознаки та семантика: тау-хрест, грецький, латинський, косий, патріарший, український, папський, православний, хрещатий, трилисник та інші.

Хрест як предмет церковного мистецтва. Хрест як тема пластичних і живописних зображень сакрального простору храму. Типологія хреста як важливої структури сакрального мистецтва. Хрести, що використовуються у храмовій архітектурі, церковних службах, і особисті.

Типологія хрестів за їх функціональністю і призначенням у богослужінні. Типологічні групи хрестів у церковному мистецтві різних жанрів: 1) архітектурні хрести; 2) увінчуючі надбанні ковані хрести; 3) придорожні та меморіальні хрести; 4) літургійні хрести – процесійні, напребстольні, ручні; 5) нагрудні хрести; 6) дерев'яні ікони-хрести; 7) хрестимороки; 8) хрести для облачень – священицького облачення й облачення літургійних шат.

Матеріали хресторобства, їх вплив на художньо-образну систему хреста. Символіка матеріалу у хресторобному мистецтві. Хрести різного призначення з дерева, каменю, металу, глини. Типологія, функції та художні особливості дерев'яних, кам'яних, кованих і глиняних хрестів.

Гуцульська ставропластика як етнокультурний феномен українського церковного мистецтва.

Хрест на якорі – тризуб у державній символіці України як християнський символ Надії. Хрест-тризуб як символ відродженої державності України.

Ключові слова: *ікони-хрести, енколпійон, морфологія хреста, символіка матеріалу хреста, ставрологія, ставрографія, типологія хреста, Хресна дорога, хрест, хрест надбанный, хрест наперсний, напребстольний, хрест поминальний, хрест процесійний, хрест розквітлий, хрест ручний, хрест хрестильний, хрести архітектурні, хрести для облачень, хрести літургійні, хрести меморіальні, хрестимороки, хрести нагрудні, хрести придорожні, хрестики йорданські.*

Контрольні питання

1. Розкрийте християнську семантику символу хреста.
2. Що вивчає ставрологія і що вивчає ставрографія?
3. Назвіть типологічну групу хрестів, які зустрічаються лише в гуцульському хресторобстві.

4. Опишіть типологічні групи хрестів у церковному мистецтві різних жанрів.

5. Назвіть основні форми хреста, визначте їх морфостилістичні ознаки та розкрийте семантику.

6. Назвіть українських дослідників, які займаються проблемами ставрології та ставрографії.

7. Як впливає матеріал на художньо-образну систему хреста?

Література

Андрушко Л. М. Хрест і хрещаті композиції в орнаментиці українських тканин / Людмила Миколаївна Андрушко // Сакральне мистецтво Бойківщини: Збірник статей за матеріалами IV Наукових читань пам'яті М. Драгана (Дрогобич, 25.11.1999 р.). – Львів: Логос, 1999. – С. 147–158.

Арендар Г. П. Дерев'яні різьблені хрести XVII–XVIII століть в Чернігові / Ганна Петрівна Арендар, Василь Григорович Пуцко // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. – Вип. 7. – Чернігів: Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарновського, Чернігівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, 2006. – С. 152–159.

Белов О. Ф. Український Тризуб: історія дослідження та історичний реконструкт / Олександр Федорович Белов, Георгій Іванович Шаповалов. – Київ – Запоріжжя: Дике Поле, 2008. – 264 с.

Білоус Л. Різьблений хрест Ларіона Іваницького / Людмила Білоус, Василь Пуцко // Сакральне мистецтво Волині. Т. 9. – Луцьк, 2002. – С. 101–107.

Білоус Л. Сакральна народна скульптура Рогатинщини XX – початку XXI століть / Леся Білоус // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 24–25. – Івано-Франківськ: Плай, 2012. – С. 100–105.

Боньковська С. До генези форм надбанних хрестів українських церков XVI – першої половини XVII століть / Софія Боньковська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXX (230): Праці Секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1995. – С. 122–141.

Векленко В. О. Барочні хрести з матеріалів розвідок території Богородицької фортеці та фондів ДІМ ім. Д. Яворницького / Віктор Олексійович Векленко // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Збірник наукових статей. – Вип. 12. – К., 2003. – С. 38–44.

Векленко В. О. Колекція натільних хрестів з території Богородицької фортеці / Віктор Олексійович Векленко // Проблеми археології Подніпров'я. Тематичний збірник. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського національного ун-ту, 2002. – С. 135–150.

Векленко В. О. Натільні хрести Богородицької фортеці та її посаду за знахідками / Віктор Олексійович Векленко // Перлини козацького Присамар'я: містечко Самарь та Богородицька фортеця. Проблеми археології Подніпров'я: Тематичний збірник / відп. ред. І. Ф. Ковальова. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського національного ун-ту, 2008. – С. 149–153.

Векленко В. О. Нові знахідки православних старожитностей з території посаду Новобогородицької фортеці / Віктор Олексійович Векленко // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Збірник наукових статей. – Вип. 15. – К.: [б. в.], 2006. – С. 58–62.

Векленко В. О. Православні натільні хрести XVII ст. з території Богородицької фортеці / Віктор Олексійович Векленко // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Збірник наукових статей. – Вип. 14. – К., 2005. – С. 110–114.

Векленко В. О. Українські натільні хрести Середнього та Нижнього Присамар'я / Віктор Олексійович Векленко // Перлини козацького Присамар'я: містечко Самарь та Богородицька фортеця. Проблеми археології Подніпров'я: Тематичний збірник / відп. ред. І. Ф. Ковальова. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського національного ун-ту, 2008. – С. 154–159.

Древности Русские. Кресты и образки. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Вып. I / Богдан Иванович Ханенко, Варвара Ханенко. – К.: Фототипія и тип. С. В. Кульженко, 1898. – 33 с.

Древности Русские. Кресты и образки. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Вып. II / Богдан Иванович Ханенко, Варвара Ханенко. – К.: Фототипія и тип. С. В. Кульженко, 1900. – 25 с.

Захарчук-Чугай Р. В. Хрест як символ віри в народних тканинах і вишивках / Раїса Володимирівна Захарчук-Чугай // Українська хрестологія: Мистецтвознавчі дослідження. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. – Львів: Свічадо, 1997. – С. 87–94.

Золотарчук Н. І. Запровадження процесійних хрестів і патериць: Теологічний аспект / Н. І. Золотарчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 2. – С. 202–210.

Золотарчук Н. І. Зображення процесійного хреста на церковних печатках західноукраїнських єпархій / Н. І. Золотарчук // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 7. – С. 96–99.

Зоценко В. Наперсний хрест-релікварій зі збірки НМІУ / Володимир Зоценко, Олена Попельницька // Науковий збірник, присвячений 900-літтю Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря: Матеріали науково-практичної конференції «Михайлівський Золотоверхий монастир: Історія крізь століття». – К., 2008. – С. 88–90.

Івашків Г. М. Літургійні керамічні хрести / Галина Михайлівна Івашків // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15–16. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – С. 15–22.

Івашків Г. М. Функція, типологія та художні особливості глиняних хрестів в Україні / Галина Михайлівна Івашків // Народознавчі зошити. – 2008. – № 1–2. – С. 97–105.

Івашків Г. М. Хрест в українській кераміці / Галина Михайлівна Івашків // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». – Львів: Свічадо, 1997. – С. 109–118.

Іларіон, митр. Трираменний хрест зі скісним підніжком – національний хрест України: Історично-археологічна студія / митрополит Іларіон. – Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1990. – 100 с.

История развития формы креста: Краткий курс православной ставрографии. – М.: Издание православного братства во имя Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня, 1997. – 31 с.

Кайль В. А. Каталог нательных христианских крестов, подвесок и накладок с изображением креста периода Киевской Руси X–XIII ст. / В. А. Кайль, В. В. Нечитайло. – Луганск: Максим, 2006. – 192 с.

Ковальчук В. Ковальські хрести на Підляшші / Войтех Ковальчук // Пам'ятки України. – 1995. – № 3. – С. 89–91.

Колупаєва А. Рецензія на каталог «Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог: Ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники» (Київ: Родовід, 2002) / Агнія Колупаєва, Олена Никорак, Оксана Шпак // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 597–604.

Колцуняк Г. Народні хрести в Коломийщині / Гнат Колцуняк. – Коломия, 1918. – 15 с.

Красильникова Л. Новое в технологии изготовления христианских крестов / Л. Красильникова, К. Красильников // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Збірник наукових статей. – Вип. 15. – К., 2006. – С. 104–109.

Кузенко П. Еволюція знаку хреста в процесі культуротворення / Петро Кузенко // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 4. – К.: Академія мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2007. – С. 609–617.

Кузенко П. Хрест як важливий елемент культури Карпат / Петро Кузенко // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1–2. – С. 167–171.

Кутасов С. Н. Нательные кресты, крествключённые и крестовидные подвески / С. Н. Кутасов, А. Б. Селезнёв; под общ. ред. А. К. Станюковича. – М.: Искатели, 2010. – 320 с. – (Коллекция Кутасова).

Лаврук Т. Ідейно-функціональна сутність хреста як основного антидемонічного символу на Гуцульщині / Тарас Лаврук // Галичина: Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. Ч. 20–21: До 60-річчя професора Миколи Кугутяка. – Івано-Франківськ, 2012. – С. 62–66.

Лаврук Т. Символ хреста в системі захисних продукуючих обрядодій на Гуцульщині / Тарас Лаврук // Народознавчі зошити. – 2012. – № 5 (107). – С. 908–911.

Лукань В. Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVII–XX ст. / В. Лукань // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 6. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 184–192.

Малина В. В. Архітектоніка хрестокаменя / Валерій Васильович Малина. – Миколаїв: Артіль «Художній крам», 2006. – 128 с.

Малина В. В. Георгіївські та якореподібні кам'яні хрести в Україні / Валерій Васильович Малина // Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету. Вип. XXI. – Запоріжжя: Просвіта, 2007. – С. 412–419.

Малина В. В. Кам'яні розп'яття в Україні / Валерій Васильович Малина. – Миколаїв: Артіль «Художній крам», 2006. – 176 с.

Малина В. В. Кам'яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція / Валерій Васильович Малина. – Миколаїв: Артіль «Художній крам», 2009. – 863 с.

Малина В. В. Кам'яні хрести з візантійським орлом в Україні / Валерій Васильович Малина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 1. – С. 87–96.

Малина В. В. Оздоблення кам'яних хрестів / Валерій Васильович Малина // Родовід. – 2002. – № 1–2. – С. 95–107.

Малина В. В. Світове дерево й екуменічний хрест – споріднені образи творчого духу / Валерій Васильович Малина // Мистецтвознавство України. Вип. 9. – 2008. – С. 223–239.

Малина В. В. Ставрологія – вчення про екуменічний хрест / Валерій Васильович Малина // Вісник Харківської державної

академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 10. – С. 69–81.

Малина В. В. Стовпо- і пнеподібні кам'яні хрести в Україні / Валерій Васильович Малина // Наукові праці Миколаївського державного гуманітарного ун-ту ім. Петра Могили. Т. 76. Вип. 63: Історичні науки. – Миколаїв: Вид-во МДГУ, 2008. – С. 120–138.

Малина В. В. Структура функцій кам'яного хреста / Валерій Васильович Малина // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць. Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 34–45.

Малина В. В. Типологізація у кам'яному хресторобстві як мистецький прийом / Валерій Васильович Малина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 11. – С. 57–81.

Малина В. В. Хрещаті й трилисті кам'яні хрести в Україні / Валерій Васильович Малина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 12. – С. 95–119.

Малина В. В. Stavros як релігійно-мистецький феномен / Валерій Васильович Малина // Філософська думка. – 2007. – № 5. – С. 125–138.

Малина В. В. Stavros & logos / Валерій Васильович Малина // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Педагогіка. Т. 136. Вип. 123. – 2010. – С. 100–112.

Мисько Ю. В. До атрибуції давньоруських хрестів-енколпіонів з фондової колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Ю. В. Мисько // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 79–82.

Моздир М. І. Українська народна меморіальна пластика: Монографія / Микола Іванович Моздир. – Львів: НАН України, Ін-т народознавства, 2009. – 287 с.

Мойсеєнко В. С. Хрест із півмісяцем – вічні символи. Ілюстрована історія символів України / Валентин Мойсеєнко. – К.: Оранта; майстерня книги, 2006. – 128 с.

Остащук І. Б. Символічні конотації хреста святого Даміана / Іван Богданович Остащук // Історико-релігійні та етнокультурні особливості Галицького регіону в загальноукраїнському контексті: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Галич, 14–15 травня 2010 року). – Галич: Інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника «Давній Галич», 2010. – С. 115–121.

Остащук І. Б. Хресна дорога в пасійному культі Католицької церкви / Іван Богданович Остащук // Гілея: Науковий вісник. Збірник наукових праць. Вип. 100 (№ 9) / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К.: Гілея, 2015. – С. 152–155.

Попельницька О. О. Велике Патріарше Розп'яття з зібрання НМІУ; [Електронний ресурс] / Олена Олексіївна Попельницька // сайт Інтернет-проекту «Музейний простір України», липень 2008 р. – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/27773>.

Попельницька О. О. Стан вивчення в Україні спеціальної історичної дисципліни ставрографії: Постанова проблеми / Олена Олексіївна Попельницька // Український історичний журнал. – 2009. – № 3. – С. 199–217.

Попельницька О. О. Хрест-мощівник ХІХ ст. із зібрання Національного музею історії України; [Електронний ресурс] / Олена Олексіївна Попельницька // сайт Інтернет-проекту «Музейний простір України», липень 2008 р. – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/27769>.

Приймич М. Хрести Закарпаття / Михайло Приймич // Пам'ятки України. – 2001. – № 1–2. – С. 41–46.

Проців М. Найбільш вживані форми хреста в Україні / Микола Проців // Пізнай Правду. – 2009. – № 1 (88). – С. 31–32.

Пуцко В. Г. Київський хрест-мощовик з Уфи / Василь Григорович Пуцко. – Пам'ятки України. – 1997. – № 3. – С. 80–81.

Рожко В. Є. Хрести історичної Волині ІХ–ХХ ст. / Володимир Євтухович Рожко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2012. – 178 с.

Романовська Т. Запрестольний срібний хрест Петра Могили (1630–1640 pp.) / Тетяна Романовська // 100 найвідоміших шедеврів України / Оксана Ламонова, Тетяна Романовська, Марина Русяєва, Валентина Рябова, Олександр Седак, Оксана Харченко, Іван Черняков, Марина Шинкарук. – К.: Автограф, 2004. – С. 300–305. – (100 найвідоміших).

Свенціцька В. І. Ручні різьблені хрести XII–XX ст. Ч. 1. / Віра Іларіонівна Свенціцька. – Львів: Вид-во Національного музею, 1939. – 32 с.

Светашова І. Наперсні хрести XVII–XX ст. в колекції мідної культової пластики ЧІМ. Каталог / І. Светашова // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. Вип. 3. – Чернігів: Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарновського, Чернігівське відділення Інституту української археології та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, 2002. – С. 97–100.

Сергій О. Різьблені дерев'яні хрести в срібних оправах XVII–XVIII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / О. Сергій // Музейні читання: Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – К., 2006. – С. 108–118.

Ставрографический сборник: Книга I. Сборник статей / науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Древнехранилище, 2001. – 382 с.

Ставрографический сборник: Книга II: Крест в православии. Сборник статей / науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Древнехранилище, 2003. – 372 с.

Ставрографический сборник: Книга III: Крест как личная святыня. Сборник статей / науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Древнехранилище, 2005. – 700 с.

Станкевич М. Є. До типології хреста / Михайло Євстахійович Станкевич // Родовід. – 1994. – № 8. – С. 58–65.

Станкевич М. Є. Структура художнього тексту хреста / Михайло Євстахійович Станкевич // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів Інституту народознавства НАН України. – Львів: Свічадо, 1997. – С. 7–20.

Станюкович А. К. Тысячелетие креста / А. К. Станюкович, И. Н. Осипов, Н. М. Соловьёв. – М.: Церковная археология, 2003. – 62 с.

Українська старовина: Із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог: Ікони, кахлі, миски, хрести, свічники. – К.: Родовід, 2002. – 360 с.

Українська хрестологія. Мистецтвознавчі дослідження. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів Інституту народознавства НАН України / за редакцією С. Павлюка та М. Станкевича. – Львів: Свічадо, 1997.

Ус В. Ф. До питання типології композиції православного надгробка / Вікторія Ус // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 1. – С. 85–90.

Фёдоров Ю. А. Образ Креста. История и символика православных нагрудных крестов / Юрий Анатольевич Фёдоров. – СПб., 2000. – 31 с.

Чупринін В. Хрест – символ християнства / Володимир Чупринін // Відродження. – 1994. – № 1. – С. 73–75.

Шаповалов Г. І. Походження українського тризуба, або Як поєдналися якір і хрест / Георгій Іванович Шаповалов. – Запоріжжя, 1992. – 19 с.

Шейдаев Э. И. Русский крест. Символика православного надгробного креста / Энвер Ибрагим оглы Шейдаев, Марина Александровна Анашкевич. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 304 с.

Щербаківський Д. М. Українське мистецтво / Данило Михайлович Щербаківський. – Київ–Прага: Український громадський видавничий фонд, 1926. – I–XXXIV, 62 с.

ТЕМА VII. А. ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ У СИСТЕМІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ

Формування давньоруської традиції церковного художнього металу за часів середньовіччя в XI – першій половині XIV століть та її подальший розвиток у XV–XVI століттях на основі східновізантійського й західноєвропейського декоративного мистецтва. Розквіт церковної металопластики в добу українського бароко – високий художній рівень, багатомірність і майстерність виконання творів декоративно-ужиткового мистецтва XVII–XVIII століть. Знищення української національної Церкви в контексті політики культурного геноциду, впроваджуваної Російською імперією на українських землях з середини XVIII до початку XX століття. Жорсткий вплив Московського патріархату на Лівобережній Україні, що посилювався протягом XIX століття, адміністративна залежність Київської митрополії, яка обумовила всезростаючий контроль за українськими церковними обрядами, передусім відправою Божественної Літургії, відтак особливостями її художнього супроводу. Кінець XIX – XX століття – особливий період у розвитку художнього металу церковного призначення, обумовлений політичною й економічною нестабільністю на теренах України, – від піднесення на межі століть до майже цілковитого занепаду наприкінці XX століття. Відновлення національної традиції церковного художнього металу та її розвиток за часів незалежності на межі XX–XXI століть.

Місце художніх металевих виробів церковного призначення у системі родових і типологічних структур християнського храмубудування. Участь виробів художнього металу в організації храмового комплексу та створенні сакруму внутрішнього простору українських церков, формуванні літургійно-предметного середовища та вербального супроводу християнських церковних обрядів.

Типологія і класифікація художніх металевих виробів церковного призначення. Їх призначення в релігійних обрядах,

місце та роль у предметно-храмовому просторі та церковному ансамблі.

Матеріали, технології виготовлення, основні технічні та художні виражальні засоби, техніки оздоблення в декорі металевих церковних виробів.

Українське дзвоноливарництво як основний вид церковної монументальної металопластики.

Золотарські вироби літургійно-обрядового призначення – формотворче ядро церковного декоративно-обрядового мистецтва. Їх містичний і символічно-образний зміст, формотворчі ідеї та художні засоби вираження.

Декоративно розвинуті конструктивно-зміцнювальні архітектурні елементи з художнього металу.

Малі архітектурні форми з художнього металу.

Літургійно-обрядові атрибути з художнього металу.

Ключові слова: *антипедія, басма, дароносиця, дарохранильниця, двері церковні, дзвін, дзвіниця, дзвінок, дикирій, дискос, дияконські двері, енколпійон, єлейниця, завершення металеві, зізда, іконообрамлюючі конструкції, іконостас, кадильниця, канунник, кивот, ківш, копіє, корони вінчальні, кропильниця, купель, лампада, лжиця, литійник, ліхтар процесійний, мирниця, миро, оклад книги, панагія, панікаділо, патена, патериця, посох, потир, престол, проскомідійник, рипіда, світильник, свічники, семисвічник, скорбонка, скринька церковна, соля, ставник, трикирій, трійця, хори, хоругви, хрест, хрестильні форми, художні металеві вироби церковного призначення, Царські ворота, чаша водосвятна, човник, шати ікон.*

Контрольні питання

1. Назвіть українських вчених, які досліджують художній метал у контексті церковного мистецтва.

2. Що таке потир, які його конфесійна приналежність, богослужбове призначення, символіка, естетичні та технічні характеристики?

3. Назвіть предмети літургійного посуду, виготовлені з металу, опишіть їх функції в богослужінні.

4. Опишіть технічні та художні виражальні засоби, техніки оздоблення в декорі металевих церковних виробів.

5. Поясніть місце та роль художніх виробів з металу в предметно-храмовому просторі та церковному ансамблі.

6. Назвіть предмети металевої ставропластики церковного призначення.

7. Що таке рипіда, які її богослужбове призначення, символіка, естетичні та технічні характеристики?

Література

Антоненко М. М. Культурно-історичні детермінанти дзвонарського мистецтва / Маргарита Муратівна Антоненко // Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць. Вип. 19. – К.: Міленіум, 2011. – С. 275–280.

Арендар Г. П. Вроцлавське срібло з фондів Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського / Ганна Петрівна Арендар // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. Вип. 5. – Чернігів: Управління культури Чернігівської облдержадміністрації, Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2005. – С. 7–11.

Арендар Г. П. Срібні оправы Євангелій XVII–XIX століть з колекції Чернігівського історичного музею / Ганна Петрівна Арендар // Родовід. – 1996. – № 14. – С. 83–90.

Арендар Г. П. Церковні старожитності Василя Тарновського / Ганна Петрівна Арендар // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. Вип. 8. – Чернігів: Управління культури Чернігівської облдержадміністрації, Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2007. – С. 3–8.

Арендар Г. П. Церковні старожитності Чернігова XVII–XVIII ст. / Ганна Петрівна Арендар // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. Вип. 3. – Чернігів: Управління культури Чернігівської облдержадміністрації, Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2002. – С. 90–96.

Баліцька Ю. Офіційний калуський дзвін «Михаїл»; [Електронний ресурс] / Юлія Баліцька // Вікна. – 2013. – 29 квітня. – Режим доступу: <http://vikna.if.ua/news/category/history/2013/04/29/13023/view>.

Бендюк М. Розвиток золотарства з XVII ст. на прикладі окладу ікони «Богородиці Одигітрії» з Межиріцького монастиря / М. Бендюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. – Луцьк: Надстир'я, 2003. – С. 80–82.

Білик О. Західноєвропейський і візантійський імпорт в церковній інфраструктурі галицьких храмів XII–XIII ст. як вияв екуменізму / Олена Білик // Україна і Ватикан. Серія збірників наукових праць. – Вип. VI: Проблеми екуменізму в сучасній Україні в контексті «Декрету про екуменізм (21.11.1964 р.)» Другого Ватиканського собору / за заг. ред. д. філос. н., д. богосл. (теол.) С. Р. Кияка. – Івано-Франківськ: ПП «Маргітич О. І.», 2014. – С. 207–219.

Боньковська С. М. Герменевтика іконографічної програми ранньобарокових священних євлогіїв у контексті євхаристійної еклезіології (на прикладі «могилянської» євхаристійної чаші) / Софія Миколаївна Боньковська // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 7. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – С. 36–45.

Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.) / Софія Миколаївна Боньковська. – К.: Наукова думка, 1991. – 112 с.

Боньковська С. М. Сакральна металева пластика / Софія Миколаївна Боньковська // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 1 / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. – С. 419–428.

Боньковська С. М. Сакральна металева пластика в системі храмового комплексу / Софія Миколаївна Боньковська // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. – С. 26–28.

Боньковська С. М. Священний посуд княжої доби: тектоніка, іконографія, символіка / Софія Миколаївна Боньковська // Мистецтвознавство. – 2003. – № 2. – С. 35–50.

Боньковська С. М. Тиміамно-кадильні атрибути: До питання походження та розвитку у християнських обрядах / Софія Миколаївна Боньковська // Історія релігій в Україні: Праці XIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20–22 травня 2003 р.): Кн. I. – Львів: Логос, 2003. – С. 86–92.

Боньковська С. М. Український священний посуд XVI – першої половини XVII ст. у контексті євхаристійного канону / Софія Миколаївна Боньковська // Мистецтвознавство. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва; Інститут народознавства НАН України, 2001. – С. 9–22.

Боньковська С. М. Художні традиції гуцульського мосяжництва / Софія Миколаївна Боньковська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХІІІ (223): Праці секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1992. – С. 115–126.

Боньковська С. М. Художні особливості священного посуду другої пол. XVII – поч. XVIII ст.: Формування основних типів, тектоніка, декор / Софія Миколаївна Боньковська // Народознавчі зошити. – 2000. – № 3. – С. 487–507.

Боньковська С. М. Художня обробка металу / Софія Миколаївна Боньковська // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – С. 163–182.

Боньковська С. М. Церковна металева пластика / Софія Миколаївна Боньковська // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 3 / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – С. 231–250.

Боньковська С. М. Церковна метало пластика у системі християнського декоративного мистецтва. З історії розвитку і методів дослідження / Софія Миколаївна Боньковська // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 5. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – С. 135–147.

Боньковська С. М. Церковний метал / Софія Миколаївна Боньковська // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 2 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Вінниця: Едельвейс і К°, 2007. – С. 155–182.

Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси: X – начало XIII вв. / Г. Н. Бочаров; отв. ред. М. В. Седова. – М.: Наука, 1984. – 319 с.

Вагнер Г. К. Бронзовый водолей из древнего Галича / Георгий Карлович Вагнер // Советская археология. – 1963. – № 2. – С. 254–258.

Гальченко О. М. Оздоблення оправ рукописних Євангелій XVI ст. / Олена Михайлівна Гальченко, Світлана Володимирівна Зінченко // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. Вип. 14 / відп. ред. Л. А. Дубровіна. – К.: АН України, Ін-т української археографії, 2010. – С. 155–178.

Гальченко О. М. Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків України: Історія, структура, опис / Олена Михайлівна Гальченко. – К.: Друкарня Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, 2005. – 376 с.

Гнутова С. В. Кресты, иконы, складни: Медное художественное литьё XI – начала XX века из собрания Центрального музея древнерусской культуры имени Андрея Рублёва / Светлана Витальевна Гнутова, Елена Яковлевна Зотова. – М.: Интербук-Бизнес, 2000. – 126 с.

Гнутова С. В. Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) / С. В. Гнутова // Русское медное литьё: Сборник статей. Вып. 1 / сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 7–20.

Голубинский Е. Е. Колокольни и их архитектура / Евгений Евстигнеевич Голубинский // Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1: Период первый, Киевский или домонгольский. 2-я половина тома. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1904. – С. 150–161.

Денисова Т. Герби Лева Шептицького із збірки Національного музею ім. Андрея Шептицького / Тетяна Денисова // Генеалогічні записки. – Вип. VIII (нової серії II). – Львів, 2010. – С. 35–38.

Дзензелюк Л. С. Изучение конструкций древней книги – важный фактор подготовки будущих реставраторов; [Электронный ресурс] / Л. С. Дзензелюк. – Режим доступу:

<http://www.sworld.com.ua/index.php/en/history-212/books-and-documents-212/13564-212-190>.

Жолтовский П. М. Колокола на Украине / Павел Николаевич Жолтовский // Колокола: История и современность. – М.: Наука, 1985. – С. 132–136.

Жолтовський П. М. Художній метал. Історичний нарис / Павло Миколайович Жолтовський. – К.: Мистецтво, 1972. – 114 с.

Залеская В. Н. К интерпретации символики литургических сосудов из собрания Государственного Эрмитажа / В. Н. Залеская // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 142–147.

Зінченко С. В. Історична реконструкція декоративного оздоблення золотарської оправи періоду Х–ХV ст. на теренах Київської митрополії / Світлана Володимирівна Зінченко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССLII (252): Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. – Львів, 2006. – С. 432–439.

Золотарчук Н. І. Запровадження процесійних хрестів і патериць: Теологічний аспект / Н. І. Золотарчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 2. – С. 202–210.

Золотарчук Н. І. Зображення процесійного хреста на церковних печатках західноукраїнських єпархій / Н. І. Золотарчук // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2012. – № 7. – С. 96–99.

Зуб Д. Ю. Нариси з історії золотарства Галичини / Дарія Юріївна Зуб. – Львів: Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 2003. – 360 с.

Карпенко Е. В. Медное художественное литье XII–XX вв. в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Каталог / Елена Владиленовна Карпенко. – Минск: Белпринт, 2006. – 176 с.

Кіндратюк Б. Д. Дзвонарська культура України: Монографічне дослідження / Богдан Дмитрович Кіндратюк. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний ун-т ім. В. Стефаника, 2012. – 896 с. – (Історія української музики; Вип. 19: Дослідження).

Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво в житті українців / Богдан Кіндратюк // Мистецтвознавство України. – 2013. – Вип. 13. – С. 116–120.

Кіндратюк Б. Дзвонарське мистецтво в іконографії «Страшного Суду» / Богдан Кіндратюк // Історія релігій в Україні. – Кн. 2. – 2004. – С. 475–479.

Кіндратюк Б. До історії дзвонарства Рожнятівщини / Богдан Кіндратюк, Світлана Семко // Галичина. Всеукраїнський науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. Ч. 18–19. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. – С. 363–371.

Кіндратюк Б. Матеріали до історії дзвонів і дзвонів в Україні на сторінках джерельних видань / Богдан Кіндратюк // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2010. – № 3 (31). – С. 82–89.

Кіндратюк Б. Особливості побутування дзвонарства на Косівщині / Богдан Кіндратюк // Народна творчість та етнографія. – 2014. – № 3. – С. 40–50.

Кіндратюк Б. Церковні дзвони Станіславова – Івано-Франківська; [Електронний ресурс] / Богдан Кіндратюк. – Режим доступу: <http://thule.primordial.org.ua/mesogaia/kindrat02.htm>.

Ковальчук В. Ковальські хрести на Підляшші / Войтех Ковальчук // Пам'ятки України. – 1995. – № 3. – С. 89–91.

Кондратюк Л. С. Дзвонова духовна музика як особливий вид української культури / Леся Сергіївна Кондратюк // Культура і сучасність: Альманах. – К.: Міленіум, 2010. – № 1. – С. 124–130.

Кочан Н. Церква-храм як символ неба і землі: Дзвони / Наталія Кочан // Людина і світ. – 1995. – № 1–2. – С. 36–39.

Левкович Н. Художні особливості бсамімів Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. / Наталія Левкович / Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1488–1500.

Логинова Р. Семисвічник / Рита Логинова // Людина і світ. – 1995. – № 5–6. – С. 24–27.

Мандзюк Д. Фельчинські виготовляють дзвони вже двісті років; [Електронний ресурс] / Денис Мандзюк, Феодосій Мандзюк // Вісник+к. Всеукраїнська газета. – 16.04.2009. – Режим доступу: <http://archive.visnyk.lutsk.ua/2009/04/16/8399/>.

Михайлова Р. Стародавні дзвони Волині і Галичини / Рада Михайлова // Сакральне мистецтво Волині. Т. 9. – Луцьк, 2002. – С. 109–113.

Мишнева Е. И. Произведения мелкой меднолитой пластики Киево-Печерского музея-заповедника / Е. И. Мишнева // Русское медное литьё: Сборник статей. Вып. 1 / сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 104–108.

Назимок М. М. Золотарство в Україні / М. М. Назимок. – К.: Воля, 2003. – 288 с.

Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. / Марк Захарович Петренко. – К.: Наукова думка, 1970. – 217 с.

Пивоваров С. В. Нові знахідки християнської металопластики з Чорнівського городища першої половини XIII ст. / С. В. Пивоваров, М. В. Ільків, В. А. Калініченко // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 30–33.

Приймич М. Хрести Закарпаття / Михайло Приймич // Пам'ятки України. – 2001. – № 1–2. – С. 41–46.

Пуцко В. Г. О системном изучении русского художественного литья малых форм / В. Г. Пуцко // Русское медное литьё: Сборник статей. Вып. 1 / сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М.: Сол Систем, 1993. – С. 21–33.

Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий / А. В. Рындина // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред. А. М. Лидов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 204–219.

Рожко В. Є. Дзвони Божих храмів історичної Волині Х–ХХ ст.: Історико-краєзнавчий нарис / Володимир Євтухович Рожко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2011. – 220 с.

Савега В. С. Благовест: История колоколов, колокольного лиття, колоколен и колокольной бронзы / Валентин Сергеевич Савега. – Днепропетровск: Пороги, 2000. – 460 с.

Светашова І. Наперсні хрести XVII–XX ст. в колекції мідної культової пластики ЧІМ. Каталог / І. Светашова // Скарбниця української культури: Збірник наукових праць. Вип. 3. – Чернігів: Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарновського, Чернігівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, 2002. – С. 97–100.

Стемпіцька Ю. Діалектичність образності української книги та золотарської оправи XIV–XVIII століть / Юлія Стемпіцька // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць. Вип. 11 / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. – С. 159–163.

Стемпіцька Ю. Формування художньо-образної виразності зображень в українських суцільнокритих та набірних золотарських оправах XIV–XVIII ст. / Юлія Стемпіцька / Андру – Ужгород: Гражда, 2013. – С. 238–243.

Суха Л. М. Художественная обработка металла на Гуцульщине / Любовь Михайловна Суха // Карпатский сборник. – М.: Наука, 1972. – С. 75–80.

Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX ст. / Любов Михайлівна Суха. – К.: АН УРСР, 1959. – 104 с.

Тимів І. Ливарні церковних дзвонів у Калуші; [Електронний ресурс] / Іван Тимів // Західний Вісник. – 2012. – 13; 20 квітня. – Режим доступу: http://zahidonline.com/news/article/livarn_cerkovnih_dzvonv_u_kalush/; http://zahidonline.com/news/article/livarn_cerkovnih_dzvonv_u_kalush1/.

Шляховська С. В. Київські дзвіниці архітектора Андрія Меленського / С. В. Шляховська // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.:

Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 115–116.

Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: В 3 т. Т. I: Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза / Ростислав Шмагало. – Львів: Априорі, 2015. – 442 с.

Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу: В 3 т. Т. II: Художній метал України ХХ–ХХІ ст. / Ростислав Шмагало. – Львів: Априорі, 2015. – 276 с.

Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні / Данило Щербаківський. – К., 1924. – 15 с.

Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів в XVII–XVIII ст. / Данило Щербаківський. – К.: [б. в.], 1926. – 52 с.

ТЕМА VII. Б. ХУДОЖНІ ВИРОБИ З ДЕРЕВА В СИСТЕМІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ

Участь художніх виробів з дерева у створенні сакруму внутрішнього простору українських церков. Художнє деревообробництво як рід церковного ужиткового мистецтва, що включає такі типологічні групи: різьблені ікони, патериці, підгрупи різних хрестів, свічники, аналої, виносні ікони, скарбнички і церковні скрині, дарохранильниці, лави, пристінні вівтарі, казальниці.

Обумовленість наявності в церковному інтер'єрі того чи іншого предмета обладнання літургійного простору, виготовленого з дерева, трьома основними факторами: 1) існуючими канонічними приписами; 2) конфесійними особливостями; 3) місцевими традиціями.

Обладнання літургійного простору й обладнання церковно-ужиткового призначення.

Дерев'яні сакральні, обрядові й ужиткові предмети, які належать до простору Літургії Євхаристії, що збігається з абрисами святилища і поширюється на передіконостасну солею, на яку виходять із пресвітеріума священнослужитель зі святими Дарами на Малому й Великому Вході та диякон із свічкою, – головний престол (з ківорієм), дарохранильний кивот, проскомідійник, горнє сідалище, запрестольна (храмова) ікона, напрестольний хрест, благословенний (цілувальний, ручний) хрест, рипіда (флабелум), тобто предмети, максимально задіяні у час цієї частини богослужіння.

Основні типологічні групи дерев'яних предметів обладнання літургійного простору за функціонально-формотворчими ознаками: 1) престолоподібні предмети – престол, проскомідійник, тетрапод, аналой; 2) домінуючі архітектонічні конструкції – іконостас, казальниця, кіоти; 3) церковно-ритуальні конструкції для сидіння – горнє сідалище (запрестольне крісло), сповідальниця, клячники, лави-стасидії, лави церковні; освітлювальні прилади (панікадила, лампадки, свічники, ставники).

Застосування орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва у церковному декоративному різьбленні по дереву. «Український стиль» («руський стиль» чи «український модерн») як провідна течія в декоративному різьбленні інтер'єру церков України.

Площинно-орнаментальне оздоблення дерев'яних виробів церковного інтер'єру. Види плоскої різьби в декорі предметів богослужбового вжитку: контурна (інші назви – «суха», «чиста», «лінійна» та геометрична по тонованій поверхні); контурно-площинна по тонованій поверхні (яворівська жолобчасто-вибірна); плоско-виїмчаста (тригранно-виїмчаста), а також інкрустація, інтарсія, маркетрі (дерев'яна мозаїка), аплікація соломкою та іншими матеріалами, випалюванням, тонуванням, розписом.

Мотиви та християнські іконографічні типи контурної різьби як частина широкого художнього пласта українського сницарства. Локалізація мотивів орнаментів плоскої різьби у церковній обставі та їх розташування на окремих частинах поверхні внутрішніх архітектурних конструкцій храму та в певних місцях і на певних площинах предметів богослужбового вжитку різних типологічних груп. Класифікації мотивів контурної різьби за графічно-геометричними формами і за морфологічними ознаками.

Основні групи мотивів геометричної контурної різьби, побудовані на базі певного графічного першоелемента: лінії, трикутника (квадрата), півкола (еліпса), кола зі сполученням з іншими елементами (найскладніші, які становлять переважно центральну частину композиційних схем). Мотиви: 1) лінійні – «драбинки», «ільчасте письмо», «кривульки», «моршінка», «зубці», «січені зубці», «дашки», «бендюги», «смерічки»; 2) «огірочок», «медівник», «бесаги» («вісімки»), «копаниця», «віконце», «півширинка», «завиваник», «ширинка», «гачок», «головкате»; 3) абстрактні поняття, світ предметів, флори й фауни (скево-, фіто-, зооморфні) – «заячі вушка», «дуга», «дужка», «тарничка» (сідло на коня), «п'явка», «пшеничка» та інші; 4) комбінована група мотивів – «кочела» (кола), «сонічки» (сонечка), «зірки», «ружі», «сонішники»

(соняшники), «бані», «ментелі» (нагадують «обриси австро-угорських медалей»), «кучері», «ріжки», «грибки».

Основні групи мотивів контурної різьби за морфологічними ознаками: 1) абстрактні зображення, в яких вбачаються елементи навколишнього світу, – лінія, зигзаг, трикутник, коло, коса сітка («ільчасте письмо»); 2) рослинні мотиви – «смерічка» («сосонка»), «ружі», «огірочки», «ягідки», «пшеничка», «деревце»; 3) солярні мотиви становлять чотирикутні «зірки» та розети; 4) зображення скевоморфного мотиву (рукотворного світу): хрестографема, «копаниці», «драбинки», «бесаги» («бендюги»); архітектурні елементи – «віконця» («віконці»), «ворота», «ганочки», «дашки», церковні «бані» та інші; вироби харчової продукції – «медівник» й «завиваник».

Ключові слова: *аналой, басма, вертеп, горнє сідалище, Гріб Господній, дароносиця, двері церковні, дискос, дияконські двері, жезл, іконообрамлюючі конструкції, ікона, іконостас, казальниця, казальні (проповідальні) конструкції, кивот, кіот, клірос, клячник, копіє, купель, лави-стасидії, лави церковні, лампадки, молитовно-сідалищні предмети, панікадило, патериця, посох, потир, престол, проскомідійник, пульпіт, рипіда, свічники, скорбонка, скринька церковна, солея, сповідальниця, сповідальні предмети, ставник, тетрапод, феретрон, хори, хрест запрестольний, хрест напрестольний, хрест ручний, хрести літургійні, хрести меморіальні, хрестимороки, хрести нагрудні, хрести придорожні, хрестики йорданські, хрестильні форми, Царські ворота.*

Контрольні питання

1. Опишіть площинно-орнаментальне оздоблення дерев'яних виробів внутрішнього облаштування українських церков.

2. Дайте визначення поняттю «український стиль».

3. Назвіть провідних науковців України, які займаються проблемою дерев'яного облаштування українських церков.

4. За якими ознаками формуються класифікації мотивів контурної різьби церковних художніх виробів з дерева?

5. Назвіть основні типологічні групи дерев'яних предметів обладнання літургійного простору, охарактеризуйте їх.

6. Що таке проскомідійник, які його конфесійна приналежність, богослужбове призначення, символіка, регіональні особливості, естетичні та технічні характеристики?

7. Назвіть предмети дерев'яної ставропластики церковного призначення, опишіть їх регіональні особливості на Гуцульщині.

Література

Білий В. Вироби сакрального призначення у творчості сучасних косівських митців художнього дерева / Віктор Білий // Народознавчі зошити. – 2008. – № 1–2. – С. 140–145.

Болюк О. М. Дерев'яне обладнання літургійно-богослужбових просторів західноукраїнських церков (питання типології) / Олег Миколайович Болюк // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 386–399.

Болюк О. М. Дерев'яне облаштування церков. Проблеми збереження, питання новаторства / Олег Миколайович Болюк // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – № 25. – С. 89–95.

Болюк О. М. Жертовники Західноукраїнських церков: спроба порівняння / Олег Миколайович Болюк // Апологет. Християнська сакральна традиція: Віра, духовність, мистецтво: Матеріали II наукової конференції (24–25 листопада 2010 р.). – Львів, 2010. – С. 99–105.

Болюк О. М. Основи систематизації дерев'яного облаштування та архітектурні елементи інтер'єру церков / Олег Миколайович Болюк // Народознавчі зошити. – 2011. – № 4 (100). – С. 1300–1315.

Болюк О. М. Профілювання та різьблення у художній системі оздоблення дерев'яної церковної архітектури Українських Карпат XVII – першої третини XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Олег Миколайович Болюк. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2000. – 18 с.

Болюк О. М. Церковні дерев'яні вироби з контурною різьбою: специфіка орнаментальних мотивів та іконографічних типів / Олег Миколайович Болюк // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 386–399.

Бусева-Давыдова И. Л. Церковная монументальная резьба, литье и скульптура. XII–XX вв. / И. Л. Бусева-Давыдова // Православная энциклопедия. Русская православная церковь / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – С. 558–565.

Гуцульські та покутські свічники-трійці. Альбом / упоряд. та авт. вступ. статті: Ю. Юркевич – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2006. – 376 с.

Дем'янчук А. Декоративне різьблення в оздобленні храму східного обряду / Андрій Дем'янчук // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 55–60.

Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Михайло Дмитрович Драган. – К.: Наукова думка, 1970. – 203 с.

Золотарчук Н. І. Запровадження процесійних хрестів і патериць: Теологічний аспект / Н. І. Золотарчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 2. – С. 202–210.

Клімашевський А. В. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – поч. XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Андрій Володимирович Клімашевський. – Львів: Національна академія мистецтв, 2001. – 18 с.

Маньковська Р. Сакральна дерев'яна архітектура України в світовій спадщині / Руслана Маньковська // Краєзнавство. – 2010. – № 4. – С. 77–86.

Одрехівський Р. В. Гуцульська плоска різьба в інтер'єрах церков у Галичині / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2003. – № 3. – С. 60–64.

Одрехівський Р. В. Давні християнські символічні елементи у декоративній різьбі інтер'єрів церков в Галичині / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2010. – № 4. – С. 130–132.

Одрехівський Р. В. Декоративна різьба кіотів в інтер'єрах церков у Галичині у ХІХ – першій половині ХХ століть / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 5. – С. 72–75.

Одрехівський Р. В. Запрестольні крісла у інтер'єрах церков у Галичині у ХІХ – першій половині ХХ століття / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 4. – С. 17–21.

Одрехівський Р. В. Зображення винограду у декоративній різьбі царських врат з Галичини / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2005. – № 7. – С. 17–22.

Одрехівський Р. В. Зображення символів Пресвятої Євхаристії у різьбленому декорі царських врат в іконостасах церков у Галичині / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2005. – № 1. – С. 181–186.

Одрехівський Р. В. Мотив винограду у декоративній різьбі в інтер'єрах церков у Галичині / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Вип. 13. Серія: Мистецтвознавство. – 2005. – С. 85–90.

Одрехівський Р. В. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні по дереву в інтер'єрах церков у Галичині поч. ХХ ст. / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 23. – 2012. – С. 107–115.

Одрехівський Р. В. Престоли в інтер'єрах церков у Галичині в ХІХ – першій половині ХХ століть / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної

академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 8. – С. 77–81.

Одрехівський Р. В. Різьблені аналої в інтер'єрах церков у Галичині у ХІХ – першій половині ХХ ст. / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 1. – С. 16–21.

Одрехівський Р. В. Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини / Роман Васильович Одрехівський // Культура і Сучасність. – 2014. – № 1. – С. 130–135.

Одрехівський Р. В. Різьблені церковні лави в інтер'єрах храмів у Галичині ХІХ – початку ХХ століть / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2004. – № 9. – С. 30–33.

Одрехівський Р. В. Різьбярство на Лемківщині кінця ХІХ–ХХ ст. Основні тенденції розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Роман Васильович Одрехівський. – Львів: Львівська академія мистецтв, 1995. – 207 с.

Одрехівський Р. В. Сакральна різьба по дереву в Галичині ХІХ – першої половини ХХ століть: Історія та художні особливості / Роман Васильович Одрехівський. – Львів: Афіша, 2006. – 288 с.

Одрехівський Р. В. Сакральне різьблення по дереву Галичини ХІХ – першої половини ХХ століть як феномен художньої культури України / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 2. – С. 83–87.

Одрехивский Р. В. Символика сюжетов резного декора в церквях Западной Украины / Роман Васильевич Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 2 (19). – С. 118–121.

Одрехівський Р. В. Солярні знаки у декоративному різьбленні церков в Галичині / Роман Васильович Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 3. – С. 128–130.

Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура / Микола Іванович Моздир. – К.: Наукова думка, 1980. – 192 с.

Павлик П. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи / о. П. Павлик // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 95–101.

Попенюк В. М. Іконографічні зображення в малярстві кивотів на Гуцульщині другої половини XIX–XX ст. (стилістика, композиційні особливості, колористика); [Електронний ресурс] / Володимир Миколайович Попенюк. – Режим доступу: <http://art-kipdm.if.ua/2014/09/17/1023/>.

Попенюк В. М. Кивоти Гуцульщини II половини XIX століття як сакрально-стилістичний центр вівтаря: проблема ансамблевості / Володимир Миколайович Попенюк // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 3–4 квітня 2015 року). У 2-х частинах. – Ч. 2. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. – С. 136–142.

Попенюк В. М. Особливості використання природних матеріалів та технології столярства у виготовленні кивотів на Гуцульщині другої половини XIX – початку XX століття / Володимир Миколайович Попенюк // Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка: Збірник наукових праць. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 3. – Тернопіль, 2012. – С. 227–233.

Попенюк В. М. Художні особливості кивотів Гуцульщини другої половини XX – початку XXI століть / Володимир Миколайович Попенюк // Мистецтвознавство'11: Науковий збірник. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва; Інститут народознавства НАН України, 2011. – С. 285–294.

Приймич М. В. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX століть (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Михайло Васильович Приймич. – Львів: Львівська академія мистецтв, 2001. – 20 с.

Приймич М. В. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX століть (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Михайло Васильович Приймич. – Львів: Львівська академія мистецтв, 2001. – 297 с.

Приймич М. В. Хрести Закарпаття / Михайло Приймич // Пам'ятки України. – 2001. – № 1–2. – С. 40–39.

Романів О. Гуцульські та покутські різьблені свічники-тріїці XIX – першої половини XX століть / Олег Романів // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXX (230): Праці Секції етнографії та фольклористики. – Львів, 1995. – С. 150–163.

Свенціцька В. І. Ручні різьблені хрести XII–XX ст. Ч. 1. / Віра Іларіонівна Свенціцька. – Львів: Вид-во Національного музею, 1939. – 32 с.

Скоп Л. Вівтар з Вошати́на. Маляр-ієромонах Йов Кондзелевич. 1696 р. / Лев Скоп // Волинська ікона. Збірник праць наукової конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – С. 23–26.

Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 479 с.

Стеф'юк Р. Г. Архітектонічні та художньо-стильові особливості панікадила – головного світильника гуцульської дерев'яної церкви / Роман Григорович Стеф'юк // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 10. – С. 112–114.

Стеф'юк Р. Г. Роль і місце панікадила в облаштуванні церковного інтер'єру як своєрідного мистецького явища в народному мистецтві Гуцульщини / Роман Григорович Стеф'юк // Феномен українського художнього деревообробництва: Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 190-річчю від дня народження класика українського різьбярства Юрія Шкрібляка та 120-річчю від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Юрія Корпанюка (Яворів, 20–21 вересня 2012 р.). –

Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника, 2013. – С. 140–146.

Стефюк Р. Г. Сакральная деревянная скульптура в интерьере церкви Гуцульщины: Синтез цвета и круглой пластики / Роман Григорьевич Стефюк // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: Сборник статей по материалам XXXI Международной научно-практической конференции. (23 декабря 2013 г.). – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 102–111.

Студницький Р. Кивоти церков Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: Топос святості та спасіння / Ростислав Студницький // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 21. – Львів, 2010. – С. 237–253.

Царські врата українських іконостасів. Альбом / упоряд. Ю. Юркевич. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. – 386 с. – (Українське народне мистецтво).

Шонк-Русич К. Дерев'яна різьба в Україні / Кость Шонк-Русич. – Нью-Йорк: Русич, 1982. – 184 с.

Щербаківський В. М. Українське мистецтво: В двох томах з додатками / Вадим Михайлович Щербаківський, Данило Михайлович Щербаківський; передм. І. О. Ходак; предм.-геогр. покажч. В. М. Слободяна; упорядн. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. – 472 с.

Юрченко К. С. Жертовники XVIII–XIX століть – малодосліджений сегмент української сакральної традиції / Катерина Сергіївна Юрченко // Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць. Вип. 25. – К.: Міленіум, 2014. – С. 336–344.

ТЕМА VII. В. ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ У СИСТЕМІ ХРИСТИЯНСЬКОГО ЦЕРКОВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Участь виробів художнього текстилю у створенні сакруму внутрішнього простору українських церков, їх місце у системі церковного декоративно-ужиткового мистецтва.

Співвідношення термінів «церковні тканини», «церковне шитво», «параментика» і «літургійне шитво».

Подвійна – декоративна і образотворча – функція церковного шитва. Обумовленість символічного значення літургійного шитва, його сюжетів, тематичного вирішення, композиційних схем, форм і розмірів функціональною та культовою роллю кожного сакрального предмета в літургійному дійстві. Декоративна функція творів літургійного гаптування як коштовних прикрас у загальному святково-піднесеному інтер'єрі церкви.

Тісний стилістичний зв'язок параментики із загальною художньою спрямованістю внутрішнього оздоблення храмового простору – з розписами, іконостасом, малими архітектурними формами, архітектурою храму.

Обумовленість декоративної й естетичної виразності предметів церковного шиття їх конфесійною приналежністю й етнокультурною своєрідністю. Певні функціональні відмінності між греко-католицькою параментикою і православною літургійною традицією, які визначаються впливами латинського літургійного обряду й іконографії.

Типологія церковних тканин за функціональною ознакою: священицьке облачення, сакральні покрови, храмово-обрядові тканини.

Священицьке облачення. Одяг церковного клиру (духовенства) та монашества, який використовується під час богослужінь і в повсякденному житті. Три групи одягу священнослужителів відповідно до священицьких чинів. Функції, символічне значення, художнє вирішення.

Дияконські одяжі: стихар, пояс, нарукавники, далматика, орар.

Пресвітерське (ієрейське) облачення: підризник, пояс, єпитрахиль, нарукавники, фелон.

Архієрейські одежі: підризник, або стихар, пояс, єпитрахиль, нарукавники, набедреник, сакос (фелон), омофор.

Всі компоненти облачень, незалежно від приналежності до того чи іншого сану, групуються в основні типологічні групи зі спорідненими формальними та функціональними ознаками: білизна – стихар і підризник, підрясник; натільні шати – далматика і сакос; верхнє облачення – фелон, мантія, ряса; накладні та утримуючі форми – пояс, нарукавники; відзнаки священницького чину – орар, єпитрахиль, омофор; та доповнення-відзнаки священницького сану – набедреник і палиця, головні убори – митра, клобук.

Сакральні покрови. Облачення і покрови святого престолу: катасарка, індітія, ілітон. Покрови для святих Дарів: покрівець середній, покрівець малий, воздух (покрівець великий). Білизняні плати: гумерал, пурифікатор. Їх символічно-функціональні і формальні ознаки.

Храмово-обрядові тканини. Покрови церковної обстави та віттарні завіси: покров на аналой, покрови тетрапода та бокових престолів (віттарів), завіса Царських Воріт (катапетасма), заслони пределів (антиподи), всякого роду віттарні завіси. Плащаниці. Процесійні церковні вироби: хоругви і фани. Функції, символічне значення, художнє вирішення.

Богослужбові кольори – кольори облачення святого престолу та священницького облачення, їх символіка і духовне значення.

Ключові слова: *аналав, антимінс, антипедія, богослужбові кольори, воздух (великий покрівець), губка ілітонна, губка очищальна, губка хрестильна, далматика, єпитрахиль, ікона, ілітон, індітія, казула, камилавка, Каппа Манья, катапетасма, катасарка, клобук, мантія, митра, набедреник, нарукавники, оклад книги, омофор, орар, орлець, палиця, палліум, пелена, підрясник, плат для обтирання вуст, плащаниця, покрівець малий, покрівець середній, покрівець хрещатий, пояс, проскомідійник, пурифікатор, рушник, рушничок, ряса, сакос, сакральні покрови, священницьке*

облачення, стихар, фани, фелон, хоругви, хрести для облачень, церковні тканини.

Контрольні питання

1. Назвіть українських науковців, які досліджують церковний текстиль.
2. Розкрийте зміст поняття «параментика».
3. Охарактеризуйте типологічну групу церковного текстилю, яка включає храмово-обрядові тканини.
4. Охарактеризуйте типологічну групу церковного текстилю, яка включає одяг духовенства.
5. Охарактеризуйте типологічну групу церковного текстилю, яка включає сакральні покрови.
6. Що таке фани, які їх конфесійна приналежність, богослужбове призначення, символіка, регіональні особливості, естетичні та технічні характеристики?
7. Висвітліть місце і функції виробів художнього текстилю у системі внутрішньої обстави церкви.

Література

Андрієвська М. О. Свято-Воскресенський Троїцький Корецький ставропігійальний жіночий монастир: Золотошвейна майстерня / М. О. Андрієвська // Церква – наука – суспільство: Питання взаємодії. Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (27–29 травня 2015 р.). – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2015. – С. 39–41.

Андрушко Л. М. Рушник в інтер'єрі церкви / Людмила Миколаївна Андрушко // Народознавчі зошити. – 2001. – № 2. – С. 330–335.

Андрушко Л. М. Сакральний образ українського рушника / Людмила Миколаївна Андрушко // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 12. – 2013. – С. 131–139.

Андрушко Л. М. Художньо-композиційні особливості українських народних рушників кін. XIX – поч. XX ст. / Людмила Миколаївна Андрушко // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 9. – 2009. – С. 204–213.

Беспалов С. Формування та давні традиції українського церковного шиття; [Електронний ресурс] / Станіслав Беспалов //

Київська православна богословська академія. – Режим доступу: <http://kpba.edu.ua/statti/1008-formuvannia-ta-davni-tradytsii-ukrainskoho-tserkovnoho-shyttia.html>.

Варивода А. Г. Тема страстей Христових в українському церковному гаптуванні. За матеріалами колекції національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / А. Г. Варивода // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Збірник наукових праць. Вип. 31. Серія: Мистецтвознавство. – К., 2014. – С. 11–18.

Гальченко О. М. Оздоблення оправ рукописних Євангелій XVI ст. / Олена Михайлівна Гальченко, Світлана Володимирівна Зінченко // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. Вип. 14 / відп. ред. Л. А. Дубровіна. – К.: АН України, Ін-т української археографії, 2010. – С. 155–178.

Гелитович М. Давня декоративна тканина; [Електронний ресурс] / Марія Гелитович // Національний Музей у Львові ім. Андрея Шептицького. – Режим доступу: http://www.mankurty.com/sven/?page_id=344.

Голубинский Е. Е. Быт и общественное положение духовенства. Его мирское (небогослужебное) одеяние / Евгений Евстигнеевич Голубинский // Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1: Период первый, Киевский или домонгольский. 1-я половина тома. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1901. – С. 557–588.

Добруцький М. Хоругва – Христове знамено; [Електронний ресурс] / Миколай Добруцький // Пізнай правду. – 2009. – № 2 (89). – Режим доступу: [http://magazine.lds.lviv.ua/articles/2_09/page%20\(22\).html](http://magazine.lds.lviv.ua/articles/2_09/page%20(22).html).

Звіринська-Гелитович М. Гаптовані епітрахилі XVI – першої половини XVII ст. із збірки Національного Музею у Львові / Марія Звіринська-Гелитович // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 102–104.

Кара-Васильєва Т. В. Українське літургійне шитво / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва // Людина і світ. – 1996. – № 11–12. – С. 9–12.

Кара-Васильєва Т. В. Українська плащаниця: Історія, іконографія і символіка / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва // Людина і світ. – 1997. – № 4. – С. 14–16.

Кара-Васильєва Т. В. Художньо-функціональна роль літургійного шитва в ансамблі храму / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць. Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 15–26.

Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття) / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва. – Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви. – 2000. – 96 с.

Косів Р. Р. Актуальність історико-мистецького дослідження українських хоругв / Роксолана Романівна Косів // Народознавчі зошити. – 2001. – № 1. – С. 669–675.

Косів Р. Р. Літургійні покрови на чашу й дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Роксолана Романівна Косів. – К.: Майстер книг, 2013. – 207 с.

Косів Р. Р. Образ Георгія-змієборця на українських церковних та військових хоругвах кінця XVI – XVIII ст. / Роксолана Романівна Косів // Сакральне мистецтво Бойківщини. П'яті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич–Львів: Логос, 2001. – С. 100–108.

Косів Р. Р. Типи українських хоругв у контексті історичних подій / Роксолана Романівна Косів // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів: ЛАМ, 2000. – С. 209–221.

Косів Р. Р. Три буковинські плащаниці останньої треті XVIII ст. зі сценою покладення до гробу у збірці Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького / Роксолана Романівна Косів // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2008. – № 1 (10). – С. 71–74.

Косів Р. Р. Українська гаптована хоругва: історичний контекст розвитку, стилістичні та технічні особливості / Роксолана Романівна Косів // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів: ЛАМ, 2001. – С. 92–101.

Косів Р. Р. Українська похоронна хоругва: запозичення чи національний феномен? / Роксолана Романівна Косів // Мистецтвознавство'01: Науковий збірник. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2001. – С. 115–126.

Косів Р. Р. Українські плащаниці; [Електронний ресурс] / Роксолана Романівна Косів // Релігійно-інформаційна служба України. – Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/interior/plaschanutsi.

Косів Р. Р. Українські хоругви / Роксолана Романівна Косів // Київська церква. – Київ–Львів: Вид. оо. Василіян, 2001. – С. 199–207.

Косів Р. Р. Українські хоругви / Роксолана Романівна Косів. – К.: Оранта, 2009. – 371 с.

Косів Р. Р. Хрест і солярні знаки на українських військових хоругвах середини XVII – 70-х років XVIII ст. / Роксолана Романівна Косів // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. – К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2002. – № 6. – С. 52–58.

Косів Р. Р. Українські церковні хоругви останньої чверті XVI – першої третини XX століть; [Електронний ресурс] / Роксолана Романівна Косів // Релігійно-інформаційна служба України. – Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/interior/khoruhvy.

Магінський В. Плащаниця XIX ст. / Володимир Магінський // Наукові записки Національного заповідника «Замки Тернопілля». – 2014. – № 4. – С. 135–137.

Малиновський В. І. Вплив елементів символізму на структуру і форму предметів церковного костюма / Валерій Іванович Малиновський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – Харків, 2004. – № 2. – С. 16–21.

Малиновський В. І. Священний одяг візантійсько-слов'янського обряду з глибини тисячоліть / Валерій Іванович

Малиновський // Мистецтвознавство України. Вип. 12. – К.: Фенікс, 2012. – С. 165–180.

Малиновський В. І. Церковний костюм, його функції та класифікація / В. І. Малиновський, Т. В. Ніколаєва // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. – К., 2002. – № 2. – С. 53–56.

Малиновський В. І. Церковний одяг: витоки, розвиток, пояснення / Валерій Іванович Малиновський // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. – К., 2002. – № 1. – С. 40–45.

Матвеева Ю. Г. Алтарные завесы в эволюции литургических тканей IV–XVI вв. (Обиход и семантика) / Юлия Геннадиевна Матвеева // «Византийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллено-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме. Вып. 2. / ред. проф. С. Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. – Харьков: Майдан, 2014. – С. 51–100. – (Нартекс. Byzantina Ukrainensia. Supplementum 2).

Матвеева Ю. Г. Вклад императора Констанция в св. Софию Константинопольскую 360 г. Покровы или завесы? / Юлия Геннадиевна Матвеева // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 10. – С. 89–91.

Матвеева Ю. Г. Иконография первохристианских образов в церковном шитье: символика креста / Юлия Геннадиевна Матвеева, П. Н. Омельченко // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 2. – С. 133–137.

Матвеева Ю. Г. Некоторые разновидности ранневизантийских церковных завес (По иконографии и текстам) / Юлия Геннадиевна Матвеева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2014. – Вып. 3 (15). – С. 21–41.

Матвеева Ю. Г. Прообразы храмовой завесы и иконография византийских литургических текстильных произведений VI в. / Юлия Геннадиевна Матвеева // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 3. – С. 122–127.

Маясова Н. А. Церковное шитьё / Н. А. Маясова // Православная энциклопедия. Русская православная церковь / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – С. 581–586.

Олійник О. Стилістика модерну в декорі літургійно-обрядових тканин Галичини на зламі ХІХ–ХХ століть / Ольга Олійник // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 415–428.

Олійник О. Українські церковні тканини: Типи, походження, символіка / Ольга Олійник // Народознавчі зошити. – 2011. – № 4 (100). – С. 680–690.

Олійник О. Українські церковні тканини кінця ХХ – початку ХХІ ст.: освіта та майстерні // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1087–1102.

Онуфрій ієромон. Історія розвитку священного одягу; [Електронний ресурс] / ієромонах Онуфрій. – Унів, 2004. – Режим доступу: http://liturhika.blogspot.com/2013/05/blog-post_14.html.

Павличко Я. Антимінс 1603 року – рідкісна пам'ятка українського мистецтва. До проблеми вивчення групи пам'яток із Спаського монастиря / Ярослава Павличко // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво ХІІІ–ХV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 133–136.

Павличко Я. Антимінси волинських єпископів ХVІІ ст. в колекції Національного музею у Львові / Ярослава Павличко // Волинська ікона. Збірник праць наукової конференції. – Луцьк: Надстир'я, 1994. – С. 36–38.

Пуцко В. Українські плащаниці / Василь Пуцко // Людина і світ. – 1992. – № 7–8. – С. 41–44.

Риженко Я. Українське шитво. До виставки шитва 20/І – 20/ІІ 1929 р. / Я. Риженко. – Полтава: Полтава-Поліграф, 1929. – 29 с.

Рудейко В. Літургійний одяг у Церквах візантійської традиції / Василь Рудейко // Рудейко В. «Христос посеред нас»: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської

традиції. – Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2015. – С. 172–193.

Сидор-Ошуркевич О. Українська антимінсна гравюра XVII–XVIII століть / Олександра Сидор-Ошуркевич // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХVII (227): Праці Секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 171–182.

Славінська Г. Дослідження та реставрація сакральних археологічних тканин з м. Дубно / Г. Славінська // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності): Науковий збірник. – Вип. 4. – Львів, 2006. – С. 235–238.

Хребина Т. В. Церковное шитьё: Традиции и современность / Татьяна Викторовна Хребина. – СПб.: Вимаививс, 2010. – 275 с.

Яніна І. Вплив східної та західноєвропейської орнаментики на українське гаптування й вишивку XVII–XVIII століть / Ірина Яніна // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць. Вип. 8. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 170–175.

ТЕМА VII. Г.

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА В СИСТЕМІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ

Участь творів художньої кераміки у створенні сакруму внутрішнього простору українських церков. Зумовленість характеру церковної кераміки складною взаємодією етногенетичних, історично-соціальних, філософсько-релігійних, конфесійних, естетичних чинників. Предмети церковного призначення з фаянсу, порцеляни, майоліки, теракоти: настінні, запрестольні та ручні хрести, ікони, літургійний посуд, світильники (панікадила, свічники, лампади), кадильниці, кропельниці, купелі, місткості для освячення води, фігурки святих і Спасителя, а також елементи оздоблення стін, підлоги церкви та предметів церковної обстави (іконостаса, престола, тетрапода).

Типологія художніх виробів церковної кераміки:

1) предмети екстер'єру храму: ікони, рельєфи, медальйони (розетки), декоративні панно та плитки, «маківки»;

2) предмети інтер'єру храму: іконостаси, ікони та рами для них, хрести (ручні, напрестольні), світильники – литійники (всеношники), панікадила, свічники, канделябри, лампадки, оздоблення стін і підлоги плиткою різної форми та кольору тощо;

3) предмети з кераміки для проведення Божественної Літургії та інших церковних ритуалів і обрядів упродовж літургійного року – кивоти та літургійний посуд, що включає дарохранильниці, чаші (потирі) й дискоси, задіяні у Таїнстві Євхаристії, а також інші предмети, зокрема чаші (хрещальна, водосвятна, спільна), вази, дзбанки, таці («дорінники»), миски, тази тощо.

Іконографія, символіка, семантика хрестографем у структурах декору керамічних плиток, кахлів, посуду тощо.

Вироби художньої кераміки, задіяні в обряді Божественної Літургії, зокрема кивоти, дарохранильниці, чаші (потирі), дискоси. Їхнє місце у сакральній споруді. Функціональне призначення. Художні особливості цих глиняних предметів.

Виробництво фарфорових іконостасів та їх архітектурно-декоративних деталей як нове церковно-мистецьке явище в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Ключові слова: *антипедія, дарохранильниця, дискос, дияконські двері, ікона, іконостас, кадильниця, керамічні писанки, кивот, кропильниця, куришки, купель, лампада, литійник, патена, панікадило, потир, проскомідійник, ритуальний посуд, світильники церковні, свічники, трикирій, трійця, церковна кераміка, хрест, хрестильні форми, Царські ворота.*

Контрольні питання

1. Що таке дискос, які його конфесійна приналежність, богослужбове призначення, символіка, регіональні особливості, естетичні та технічні характеристики?

2. Охарактеризуйте функціональне призначення, символіку, художні особливості керамічного літургійного посуду.

3. Назвіть провідних науковців України, які займаються проблемою церковної кераміки.

4. Опишіть типологію художніх виробів церковної кераміки.

5. Розкрийте особливості літургійних керамічних хрестів як предметів церковно-ужиткового мистецтва.

6. Висвітліть історію виробництва фарфорових іконостасів на теренах України.

7. З'ясуйте місце художньої кераміки у внутрішньому облаштуванні українських церков.

Література

Бех Л. В. Український фарфор: Загальноєвропейський вимір та національна специфіка / Людмила Вікторівна Бех // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. Вип. ХХІХ. – К.: Міленіум, 2012. – С. 278–285.

Івашків Г. М. До питання глиняних дискосів: Форма, декор / Галина Михайлівна Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік: У 2-х кн. – Кн. І. – Львів: Логос, 2007. – С. 78–84.

Івашків Г. М. Кераміка в ритуалі Божественної Літургії / Галина Михайлівна Івашків // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 497–516.

Івашків Г. М. Кераміка XVI – початку XX століть в інтер'єрі церкви / Галина Михайлівна Івашків // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 24–25. – Івано-Франківськ: Плай, 2012. – С. 21–29.

Івашків Г. М. Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони / Галина Михайлівна Івашків // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2008 рік: У 2-х кн. – Кн. II. – Львів: Логос, 2008. – С. 702–709.

Івашків Г. М. Літургійні керамічні хрести / Галина Михайлівна Івашків // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 15–16. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – С. 15–22.

Івашків Г. М. Релігійні мотиви та сюжети в українській народній кераміці / Галина Михайлівна Івашків // Народознавчі Зошити. – 2001. – № 1–2. – С. 313–322.

Івашків Г. М. Функція, типологія та художні особливості глиняних хрестів в Україні / Галина Михайлівна Івашків // Народознавчі Зошити. – 2008. – № 1–2. – С. 97–105.

Івашків Г. М. Хрест в українській кераміці / Галина Михайлівна Івашків // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». – Львів: Свічадо, 1997. – С. 109–118.

Козлятина Т. Фарфоровий іконостас. Унікальний проект Валентина Розанова / Татьяна Козлятина // ДЕКО. – 2009. – № 3. – С. 26–29.

Колупаєва А. До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3–4. – С. 401–417.

Колупаєва А. До джерел української церковно-обрядової кераміки / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2011. – № 4 (100). – С. 635–655.

Колупаєва А. До історії церковно-обрядової кераміки в Україні (XI – поч. XXI ст.) / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3 (105). – С. 469–496.

Колупаєва А. Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 2007. – № 3–4. – С. 321–330.

Колупаєва А. Релігійна тематика в українських кахлях XV–XIX ст. / Агнія Колупаєва // Народознавчі зошити. – 1996. – № 4. – С. 230–237.

Колупаєва А. Рецензія на каталог «Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог: Ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники» (Київ: Родовід, 2002) / Агнія Колупаєва, Олена Никорак, Оксана Шпак // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 597–604.

Колупаєва А. Українська кераміка в сфері сакрального / Агнія Колупаєва // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXLVIII (248): Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2004. – С. 231–256.

Колупаєва А. Хрест та хрестоподібні мотиви на українських кахлях / Агнія Колупаєва // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». – Львів: Свічадо, 1997. – С. 119–124.

Колупаєва А. Християнські мотиви в українському кахлярстві XIX – поч. XX ст. Хрест / Агнія Колупаєва // Українська культова архітектура у світовому контексті. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – К.: [б. в.], 2001. – С. 159–165.

Кошовий О. Керамічні плитки стародавнього Галича: Імплицитний хрест / Олег Кошовий // Українська хрестологія. Спеціальний випуск «Народознавчих зошитів». – Львів: Свічадо, 1997. – С. 101–108.

Лащук Ю. П. Покутська кераміка / Юрій Пилипович Лащук. – Опішне: Українське Народознавство, 1998. – 160 с. – (Етномистецтвознавчі розвідки; Вип. 8).

Лащук Ю. Сакральні сюжети і мотиви в кераміці Покуття / Ю. Лащук, І. Лобуфак // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. – Опішне: Українське Народознавство, 1998. – Кн. 3. – С. 273–285.

Нога О. Іван Левинський: Архітектор, підприємець, меценат / Олесь Нога. – Львів: Центр Європи, 2009. – 192 с.

Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940) / Олесь Нога. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2001. – 392 с.

Овчаренко Л. Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902) / Л. Овчаренко // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 134–142.

Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840–1850) // Історія релігій в Україні. Праці XI Міжнародної наукової конференції (Львів, 16–19 травня 2001 року). Кн. II. – Львів, 2001. – С. 337–343.

Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вузів мистецтв та культури / Олександр Романович Тищенко. – К.: Либідь, 1992. – С. 33–52, 104–112, 155–168.

Українська старовина: Із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Каталог: Ікони, кахлі, миски, хрести, свічники. – К.: Родовід, 2002. – 360 с.

Школьна О. Порцелянові та фаянсові іконостаси епохи модерну заводів Товариства Кузнецових і майстерень Миргорода з українських колекцій / Ольга Школьна // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2010 рік: У 2-х кн. – Кн. II. – Львів, 2010. – С. 860–868.

Школьная О. Фарфоровые и фаянсовые иконостасы эпохи историзма и модерна заводов А. М. Миклашевского, братьев Кузнецовых и мастерских Миргорода: Украинские коллекции / Ольга Школьная // Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII–XXI вв. Предприятия. Коллекции. Эксперты. 2007–2009. – СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010. – С. 329–342.

Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століття / Ростислав Шмагало // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть). Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів: Свічадо, 1994. – С. 77–82.

ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ ДО ЗАЛІКУ

Для отримання заліку кожний студент, відповідно до своєї спеціалізації, має зробити ескіз предмета церковної обстави і подати до цієї зарисовки розгорнутий обґрунтований опис за таким планом:

1. Приналежність до типологічної групи церковної обстави.
2. Функціональне призначення в системі храмооблаштування.
3. Релігійний символічний зміст.
4. Конфесійна приналежність.
5. Зв'язок із традицією.
6. Відповідність церковному канону.
7. Матеріал.
8. Техніка виконання.
9. Оздоблення.

Декоративно-ужиткові предмети внутрішнього облаштування храму для створення ескізів можна обрати з наведених нижче списків.

Для спеціальності **«Художній метал»**: антипедія, дароносиця, дарохранильниця, дзвін, дзвінок, дикирій, дискос, дияконські двері, енколпійон, елейниця, зізда, ікона, іконостас, кадильниця, канунник, кивот, ківш, копіє, корони вінчальні, кропильниця, купель, лампада, лжиця, литійник, ліхтар процесійний, мирниця, оклад книги, панагія, панікадило, патена, патериця, посох, потир, престол, проскомідійник, рипіда, світильник, свічник, семисвічник, скорбонка, скринька церковна, ставник, трикирій, трійця, хоругви, хрест, Царські ворота, чаша водосвятна, човник, шати ікон.

Для спеціальності **«Художні вироби з дерева»**: аналой, вертеп, горне сідалище, Гріб Господній, дароносиця, дискос, дияконські двері, жезл, ікона, ікони-хрест, іконостас, казальниця, кивот, кіот, клірос, клячник, копіє, купель, лави-стасидії, лави церковні, лампадки, панікадило, патериця, посох, потир, престол, проскомідійник, пульпіт, рипіда, свічники, скорбонка, скринька церковна, сповідальниця, ставник, тетрапод, феретрон, хрест, Царські ворота.

Для спеціальності **«Художній текстиль»**: аналав, антимінс, антипедія, воздух (великий покрівець), дальматика, епитрахиль, ілітон, індітія, катапетасма, катасарка, мантия, митра, набедреник, нарукавники, омофор, орар, орлець, палиця, пелена, плащаниця, покрівець малий, покрівець середній, покрівець хрещатий, пояс, сакос, стихар, фани, фелон, хоругви, хрести для облачень.

Для спеціальності **«Художня кераміка»**: антипедія, дарохранильниця, дискос, дияконські двері, ікона, іконостас, кадильниця, керамічні писанки, кивот, кропильниця, куришки, купель, лампада, литійник, патена, панікадило, потир, проскомідійник, ритуальний посуд, світильник, свічник, трикирій, трійця, церковна кераміка, хрест, Царські ворота.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК-ДОВІДНИК ЦЕРКОВНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Агнець, Агнець євхаристичний, Агнець літургійний, Святий Хліб, анафора – частина першої проскомідійної просфори, яка під час Таїнства Євхаристії перетворюється в Тіло Христове.

Аналав [грец. *ἀνάλαβος* – сприймання] – один з компонентів облачення монахів у вигляді своєрідної стрічки. Ним оперізуються хрестоподібно. Аналав має постійно нагадувати, що монах повинен носити на своєму тілі рани Ісуса Христа. Зазвичай на центральній площині перехрещення вишитий хрест і написи.

Аналой, налой, аналогій, аналогіон, поставець [грец. *ἀναλόγων* – підставка для книг] – богослужбовий предмет церковної обстави; найчастіше має вигляд високого столика з похилою стільницею чи підставки із нахиленим верхом, на яку кладуть церковні книги, читаючи з них під час богослужінь, а також виставляють хрест із Розп'яттям, святці або храмову ікону для вшанування вірними. Такі предмети повністю дерев'яні або окремі їх деталі виготовлені з інших матеріалів, зокрема тканини чи шкіри.

Зазвичай аналой знаходиться в передній частині нави з боків від тетрапода або у вівтарній частині з лівого боку від престолу. Аналої стоять навпроти кожного вівтаря перед іконостасом; на них кладеться ікона, що відповідає тому чи іншому святу або присвяті храму чи храмової прибудови.

Покладальна богослужбова функція в аналої є визначальною, хоча він також використовується і як кафедра для проповіді.

Найпростіша конструкція аналоя нагадує точений свічник. Стрижень-колонка в нижній частині має для стійкості округлу або багатокутну підставку, в горішній частині похило кріпиться дошка-стільничка із запобіжною «закрайкою» для утримування священних предметів. Стільничку іноді прикрашають рельєфно різьбленими символами євангелістів. Відомі також аналої столярної конструкції на двох і чотирьох ніжках, оздоблені різьбленням і профілюванням.

У XVI–XVII століттях в Україні були поширені два типи аналоїв: 1) масивні, стаціонарні, з глухими стінками, що утворювали коробку-місткість для зберігання книг (аналої-шафи) – на Бойківщині; 2) менші, легкі, зручні для перенесення, що називалися «стоянці» (ймовірно, назва походить від способу читання стоячи) – на Лемківщині й Опіллі.

Попри те, що з усіх предметів церковної обстави аналої вирізняються найбільшим розмаїттям форм, в українських храмах найбільш розповсюдженими є три види аналоїв: 1) аналой на двох стояках з одно- або двоскатним верхом-стільніцею; 2) одно- або двоскатний аналой з одним точеним стояком; 3) шафка-трибуна з глухими боковинами, одно- та багатоскатним верхом-стільніцею на рухомому або стаціонарному стержні на зразок пюпітра (найбільш поширені на Буковині і в Закарпатті).

Аналої, що мали стале місце в храмі, наприклад, для вшанування чудодійних ікон, оздоблювали пишною різьбою, позолотою, зрідка мальованими клеймами. Токарний аналой відзначається декоративними «перев'язками» та напливами у вигляді «яблук», «диньок», балясин, що ріднить його з великими наземними свічниками. У XVII–XVIII століттях в Україні були поширені легкі, ажурно різьблені з позолотою аналої. Мотивом різьблення найчастіше виступає виноградна лоза із пластично узагальненими листками і гронами ягід, як на аналої XVIII століття із Білоцерківського краєзнавчого музею. Від XIX – початку XX століть аналої столярної конструкції набувають скромного декору, переважно з профілюванням стояків і царг, тому їх сьогодні все частіше накривають тканими, вишиваними накидками, рушниками тощо. Шедеврами українського церковного мистецтва вважають унікальні різьблені аналої роботи Василя Турченюка (1864–1939) та Андрія Коверка (1893–1967).

Середні розміри: 120×60×45 см (висота × розмір верхньої кришки).

Ансамбль [франц. *ensemble* – разом] – художня узгодженість, єдина образна система, сформована з різноманітних елементів у певну структуру. Усі предмети

ансамблю об'єднані єдиним принципом цілісності, заснованим на загальних вироблених уявленнях про світобудову. Ансамбль потрібно розглядати не лише як інтер'єр, навколишнє архітектурне середовище й систему обрядовості, а насамперед як матеріально-духовне середовище, що «творить» людину, її морально-етичну поведінку.

Мистецтво ансамблю – складова контексту культури. Ансамбль відтворює рівень духовного та матеріального життя, виражає естетичні настанови й ідеали певного часу. Вирішальну роль в організації художнього простору відіграло декоративне мистецтво, особливо в часи бароко і модерну. У художніх стилях прослідковується взаємозв'язок декоративного мистецтва з іншими видами, насамперед з архітектурою, монументальним мистецтвом. Ансамблевість мислення є показником культури суспільства, в якому декоративне мистецтво постає як художня, духовна сила, що за власними законами змінює середовище.

Антидор, антидора, дарник [грец. *ἀντί* – замість і *δωρον* – дар] – залишки просфори після вирізування агнця, які наприкінці Літургії священнослужитель роздає вірним.

Антимінс [грец. *αντιμινσιον* – замість престолу] – освячений архієреєм прямокутний плат з лляної або шовкової тканини, у різок якого обов'язково зашито часточки мощей святих мучеників, оскільки в перші століття християнства Літургія завжди звершувалася на гробницях мучеників. Назва «антимінс» вказує на те, що без цього предмета не можна здійснити Божественної Літургії. На центральній площині його ліцевої сторони зображено покладання тіла Ісуса Христа до гробу, а в чотирьох кутах – євангелістів (святих Матвія, Марка, Луки, Івана) з їх символами або інших святих.

Антимінс знаходиться на престолі. Для кращого зберігання він загортається в інший шовковий плат, який називається ілітоном і символізує хустину, якою була огорнута голова Спасителя у гробі. На самому антимінсі лежить губка ілітонна для збирання частинок святих дарів.

Антимінс містить різні сюжетні композиції. У нижній частині подано написи – титул єпископа, дати (рік, місяць, день) посвячення і назви церкви та місцевості, для якої він

призначений. Антимінси власноручно підписані владиками, інколи з печаткою. Їх мають право посвячувати митрополити та єпархіальні єпископи. Посвячений антимінс обгортають пеленою ілітоном і кладуть на престол під Євангелія.

Первісне призначення антимінса полягало в заміні в разі потреби церковного вівтаря – престолу. Якщо священик мав антимінс, то міг відправляти службу Божу в походах, у місцевостях, де не було храму.

Антимінси обов'язково мають бути у Східних церквах. Латинська католицька церква їх не мала. Греко-католицька церква з дозволу папи зберегла традицію користуватися антимінсом для відправи богослужінь.

Перші відомості про антимінс походять з VIII століття. Кожен єпископ старався мати кращий антимінс за мистецьким рівнем сюжетного зображення, композиційного трактування згідно з церковними канонами. Українські антимінси XVII–XIX століть являють собою високомистецькі графічні твори (дереворити, мідерити). Найстаріший антимінс митрополита Сильвестра Косіва (льняне полотно, дереворит) датований 1650 роком. У центрі зображена традиційна сцена – покладення тіла Христа до гробу. За Ісусом стоїть дерев'яний хрест із написом ІНЦІ, над Христом є ініціали ІС ХС, а нижче – НІ КА, на хресті – терновий вінець і дві різки. Обабіч Христа зображені ангели, що руками підтримують копіє і тростину. По кутах антимінса знаходяться овальні видовжені картуші, обрамлені завитками-пілками. В їх середині до пояса зображені євангелістів: угорі св. Матвій і св. Марко, а внизу – св. Лука і св. Іван. Оригінальними є антимінси XVIII століття. З них виділяються антимінси єпископа Атанасія Шептицького (1715, мідерит), Холмського єпископа Йосипа Левицького (1716, дереворит), Чернігівського єпископа Жураковського (1723, дереворит).

У кожен історичну епоху українські художники-графіки оформляли традиційний сюжет антимінса згідно зі стилями тогочасного мистецтва. У XVII столітті на всіх антимінсах над сценою покладання тіла Ісуса Христа видно дерев'яний хрест із написом ІНЦІ, а у XIX столітті замість хреста з'являється зображення Бога Отця, який підноситься над храмами

в оточенні ангелів. Крім центрального сюжету (покладання Ісуса Христа до гробу), обов'язковим є зображення євангелістів до пояса. Написи в текстах XVII століття починаються словами: «Божественний і священний олтар Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа освящен Благодатію Всесвятого і животворящего Духа рукодійствен же і благословен преосвященним Господином Отцем», у XIX столітті поширюється напис: «Сій антими́нс, сієсть Трапеза священная на приношение безкровния жертви присвятого і животворящего Духа: сего ради імієт власть священнодійствовати по храмі».

У XIX столітті особливу художню цінність мають антими́нси митрополита Київського і Галицького Серапіона (1804, мідерит), єпископа Полтавського і Перемиського Михайла Левицького (1851, мідерит), єпископа Перемиського Костянтина Чеховича (1897, мідерит) та ін. У всіх антими́нсах по-різному написані титули митрополитів, єпископів. В антими́нсі Андрея Шептицького (1943) у верхній та нижній частинах кайми міститься текст оригінального композиційного рішення. Внизу зображено герб митрополита Андрея Шептицького. Антими́нс надрукований на ім'я Андрея Шептицького, але підписаний архієпископом Йосипом Сліпим. Автором цього твору є художник Ю. Макаревич. Художники XX століття створили оригінальні композиції антими́нсів митрополитів, єпископів Східного обряду Української Церкви, наприклад, митрополитів Мстислава, Філарета, Володимира. Антими́нси є важливими документами історії і мистецтва Української Церкви.

Розміри антими́нса можуть змінюватися, однак найбільш поширений розмір приблизно 60×40 см.

Антими́ндія, антими́ндіум, антими́пендіум [лат. *antependium*, або *antependium* – що висить спереду, передня заслона] – це фронтальна стінка від столу вітваря до низу, підлоги (так званий предел) з дерева, шкіри, металу, майолікових плиток, прикрашена малюванням, рельєфом, різьбленням, накладеним орнаментом або прикрита гаптованою тканиною; часто розписували сюжетними або декоративними композиціями.

У декорі ознаки панівного художнього стилю. Так, у класицистичному – фільончасті обрамлення, заповнені гірляндами, геометричним, рослинним орнаментом тощо. У церквах України функцію антипедії часто виконували гапти. Декор здебільшого був аналогічний тому, що на килимах, рушниках. Особливо це помітно на антипедіях з Придніпров'я XVII–XVIII століть. До XVIII століття в основі геометричних мотивів зазвичай лежали безконечник із ламаних, овальних ліній, симетрично розташовані плетінки з прямих ліній, сітка, спіралі, вісімки та ін. На окремих помітні впливи візантійських мотивів: тризуб, хрестик, виноградні китиці тощо.

У галицьких церквах XVII–XVIII століть тканинні заслони («антипедія златоглавная», «взориста турецької роботи», «адамашкова», «з квітчастого ритого оксамиту» тощо) – це прямокутні виготовлені за формою об'єкта та згідно з його розмірами шматки коштовних золототканих або шовкових узорних тканин, оздоблені по краю галоном або тороками, іноді з гаптованим золотим хрестом у центрі. Подеколи зустрічалися гаптовані антипедії, які в декоративному плані успадковували стилістику текстильного орнаменту.

Апостол – священно-богослужбова книга, яка містить наступні книги Нового Заповіту: Діяння святих апостолів, Соборні послання і Послання апостола Павла. Книга Апостол так само, як і Євангеліє, поділена, крім розділів і стихів, на «зачала» для читання під час богослужінь із вказівкою в кінці книги, коли та яке зачало читати.

Баптистерій [лат. *baptisterium*, грец. βαπτίζω – занурюю у воду] – прибудова до храму або окрема будівля, призначена для здійснення хрещення. Всередині баптистерію розташовується хрестильна купель, зазвичай доволі великого розміру, щоб у ній могла розміститися доросла людина або навіть кілька людей.

Баптистерії відомі не раніше як від IV століття і спочатку мали досить великі розміри. Часто вони служили для підготовки людей, що мали прийняти хрещення, а також для зборів християнської громади. Приблизно від початку IX століття баптистерії зустрічаються значно рідше через християнізацію основної маси населення, що призвело до того,

що більшість людей приймали хрещення ще в дитячому віці. Розміри купелі зменшилися – замість басейну вона набула вигляду великої чаші, яка була переносною (у цьому випадку виготовлялася з металу) або стаціонарною. Стаціонарні купелі встановлювали у каплицях або в храмах – біля західної стіни, ближче до входу (у Західній традиції) або в особливому притворі (у Східній традиції). У ХХ столітті через зростання кількості дорослих людей, що бажали прийняти хрещення, баптистерії у хрестильних храмах знову набували поширення.

Басма [тюрк. – відбиток, відтиск] – тонка платівка, смужка з дорогоцінних металів, прикрашена рельєфним візерунком за допомогою металевих литих штампів, рідше різьблених дерев'яних або кам'яних матриць. Басманні мідні та срібні оклади на Євангелія, ікони, хрести за легкістю виробництва, відносною дешевизною були доволі розповсюджені в Україні з часів Київської Русі. Найбільшої популярності набули в XVI–XVII століттях.

Богослужбові кольори – це кольорова гама облачення святого престолу (вівтаря, завіси, аналоїв, воздуха, покровців і закладок в напрестольному Євангелії) та священницького облачення. Кольорову гама богослужбових облачень становлять усі кольори райдуги: червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий та їх сукупність – білий і чорний кольори. Усі ці кольори символізують духовне значення святкових днів на честь християнських святих чи священних подій, а також днів посту.

Білий – колір облачень у великі свята: Різдва Христового, Богоявлення, Вознесіння, Преображення, Благовіщення, а також Пасхальну ранню. Використовують білі облачення також для звершення хрещення і похоронів маленьких дітей (до 7 років). Цей колір є символом Божественного світла, яке освітлює і преображає Боже творіння, а також безплотних ангельських сил. Свято Воскресіння Христового розпочинається в білих облаченнях, що символізують Світло сяючого Спасителя, який воскрес, проте основний пасхальний колір – червоний із золотом.

Червоний – колір пасхальних богослужінь, який залишається незмінним до свята Вознесіння. Він символізує

гарячу любов Божу до людського роду. Це також колір крові, тому в червоних або багряних ризах відправляють служби на честь мучеників.

Жовтий, золотий, помаранчевий – кольори недільних днів як дні Господа – Царя Слави; царський – золотий та його відтінки є кольором відправи служби Божим помазаникам – пророкам, апостолам і святителям. Це кольори слави, величі та достоїнності.

Блакитний, синій – кольори свят Пресвятої Богородиці та Стрітення. Це кольори неба, що відповідають християнському вченню про Божу Матір, яка вмістила Небожителя у Своїй Пречистій утробі.

Зелений колір – це злиття жовтого і блакитного, колір днів пам'яті преподобних, який свідчить про те, що їх монаший подвиг оживотворює людину єднанням з Христом (жовтий) і підносить її на небо (блакитний). Зелений усіх відтінків за давньою традицією – колір богослужінь у день Святої Трійці (Зелена Неділя), Шуткову (Цвітну) Неділю та Понеділок Святого Духа.

Фіолетовий – колір богослужіння в дні пам'яті Хреста Господнього та в день усікновення голови Святого Івана Предтечі. У ньому поєднані червоний – колір крові Христової та Воскресіння і синій – колір, який вказує, що Хрест відкрив людині дорогу на небо.

Чорний, темно-коричневий – здебільшого кольори богослужіння у звичайні дні Великого Посту. Вони символізують відречення від мирської суєти, це також кольори плачу і покаяння.

Вервиця, чотки – один із найдавніших християнських молитовних «інструментів» і символів, релігійно-обрядовий предмет для відліку кількості поклонів і молитов. Первісно була у вигляді шнурочка з вузликами, згодом нанизані на шнурочок або зв'язані ланцюжком дерев'яні, кістяні, рідше бурштинові, скляні та ін. намистини.

Вервиця є нагадуванням про необхідність постійної молитви; використовується ченцями усіх санів, включно з архієреями. Кожна намистина відповідає одній молитві. Розділками між групами намистинок, що відзначають початок

і кінець кожної молитви, служать металеві хрестики, кружечки чи медальйони з рельєфним зображенням Розп'яття, Богородиці й святих.

Традиційно вервиця має 100 або 50 вузликів, що поділені на десятки за допомогою великих намистин. Таким чином під час молитви на ній щоразу десятикратне повторення Ісусової або Богородичної молитви завершує молитва «Отче наш». Вервиця, як священний предмет, завершується хрестом, а також китичкою, що символізує край Христової ризи, якої торкається молільник, підносячи перед Богом свої молитви.

Мистецька особливість вервиці залежить від ювелірності виконання точених намистинок і металевих образочків. Їх виготовляють переважно у монастирях.

Вертеп, шопка, ясла – переважно відповідно оздоблений макет з дерева, картону тощо, що зображає вифлеємську стайню у ніч Різдва Христового і загальними обрисами нагадує храм або вкриту соломою хату. Розміщується на Різдвяні свята на території храму чи в його середині. Вертеп стоїть по центру храму, де кожен, хто прийшов на святкову службу, може поклонитись народженому Спасителю, як волхви, принести дари: молитви, покаєння і добрі діла.

Може бути виконаний як у мініатюрі, так і за великими розмірами. Обов'язковими елементами вертепу є об'ємні зображення Пречистої Діви, Праведного Йосипа Обручника і Немовляти Христа. Залежно від варіацій у шопці можуть також бути три царі, пастушки, худоба та інші персонажі. Зазвичай в українських церквах на Різдво прийнято виставляти нерухомі вертепи з яслами, однак трапляються шопки і з рухомими елементами. Інколи встановлюють живі шопки, в яких замість фігур беруть участь живі люди і звірі, або шопки з рухомими персонажами.

Прикладом масштабної шопки є унікальний вертеп у церкві Святого Апостола Петра на вулиці Володимира Великого у Тернополі, який щороку більшає – росте, як живе творіння. Він являє собою ціле селище на пагорбах з виразним українським колоритом із хатами, храмом, людьми та різними птахами і звірятами. Вражає безліч рухомих елементів – віл та віслук у шопці кивають головами, янголи рубають колоду,

їздить потяг і канатна дорога, плаває корабель. Оскільки у церкві служать представники чину францисканців, у композиції представлений святий Франциск, який б'є у дзвін.

Вино євхаристійне, вино літургійне, вино причасне – вино, яке під час таїнства Євхаристії перетворюється в Кров Ісуса Христа. Ним причащаються священнослужителі та причащають вірних.

Вівтар, олтар, святилище [лат. *altus* – високий, *alta ara* – жертовник на підвищенні] – підвищена частина храму: західна – у католицькому, східна – у православному та греко-католицькому, де знаходиться престол. «Святая святих» храму, місце, де священнослужителі приносять святі дари та звершують Пресвяту Євхаристію. Розташований на найвищому місці у храмі (на «горньому місці»), він символізує Голгофу – місце Христової жертви і «Світову гору» – архетипічний образ зустрічі «земного» і «небесного» світів.

У стародавніх народів Європи і Близького Сходу перед їх християнізацією – жертовник у вигляді вогнища, місце жертвопринесення. В епоху раннього християнства вівтарі мали форму підвищення, яке виготовляли з підручних матеріалів або каменю, пізніше набули форму стола, за яким готувалося та відправлялося таїнство Євхаристії. Від найпростіших форм плити на підпорах, стола і саркофага, в які вмуровувались реліквії святих, вівтарі згодом трансформувалися у більш розвинені форми. Після Берестейської унії в епоху Ренесансу поширився пристінний вівтар, за архітектонікою схожий на римо-католицькі зразки у вигляді багатоярусної декоративної стінки, прикрашений багатим різьбленням, поліхромією, у середній частині її поля встановлювався образ святого, якому присвячувався цей жертовник. Саме такий тип кількаярусного католицького пристінного вівтаря починаючи з другої половини XVII століття поступово набув поширення в українських церквах. Найбільш поширеними в Україні є дво-, три- і чотириярусні вівтарні конструкції з центроформуючими іконами в середині кожного ряду.

Починаючи з IX століття на Заході верхню частину вівтарної плити, де зберігається релікварій, пластично

прикрашають. Прикріплені до плити невеликі наставки у формі таблиці поступово перетворилися у своєрідні диптихи або триптихи. В епоху готики вони набувають форм шафи різної висоти. В епоху Ренесансу вівтарі встановлюються при стіні, komponуються відповідно до вимог стилю. Бароковим вівтарям притаманні багатство композиційних розв'язань, динамічність форм, колористичне багатство, поєднання у собі досягнень архітектури, скульптури, різьби, малярства. З часом кількість вівтарів у храмі зростає. Низька перегородка, що попервах відокремлювала вівтар від нави, поступово зникає.

У храмах Східного обряду вівтар відокремлено від інших частин святилища особливою перегородкою – іконостасом. У центрі вівтаря встановлюється престол, на північній його стороні – жертовник, на східній стороні у храмах, де богослужіння проводить єпископ, встановлюється «горне місце», що символізує престол Ісуса Христа (рис. 1). Обабіч його є місця для сидіння священиків, котрі у відповідні моменти уособлюють апостолів. Як місце особливого перебування Бога, вівтар доступний лише священнослужителям і прислужникам.

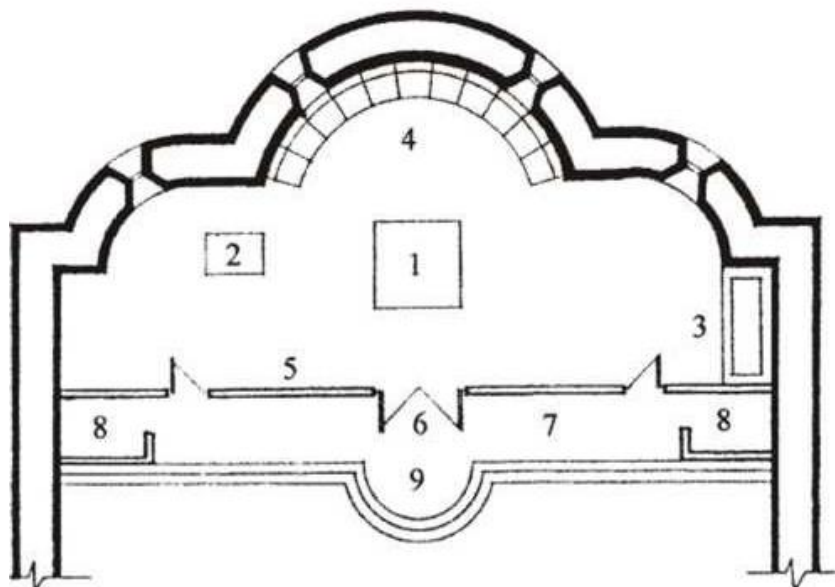


Рисунок 1. Фрагмент вівтарного простору православного храму: 1. Престол. 2. Жертовник. 3. Ризниця. 4. Горне місце. 5. Іконостас. 6. Царські ворота. 7. Солея. 8. Клірос. 9. Амвон.

У храмах Західного обряду вівтар має практичне і символічне значення, тобто він уособлює одночасно єдиного Спасителя Ісуса Христа і єдину Євхаристію Католицької церкви. Оскільки у католицькому храмі вівтар має подвійне значення, він передбачається лише один. Тому в наві храму не передбачають так звані бічні вівтарі, але їх розміщують у капелах чи каплицях, певним чином відокремлених від нави (рис. 2).

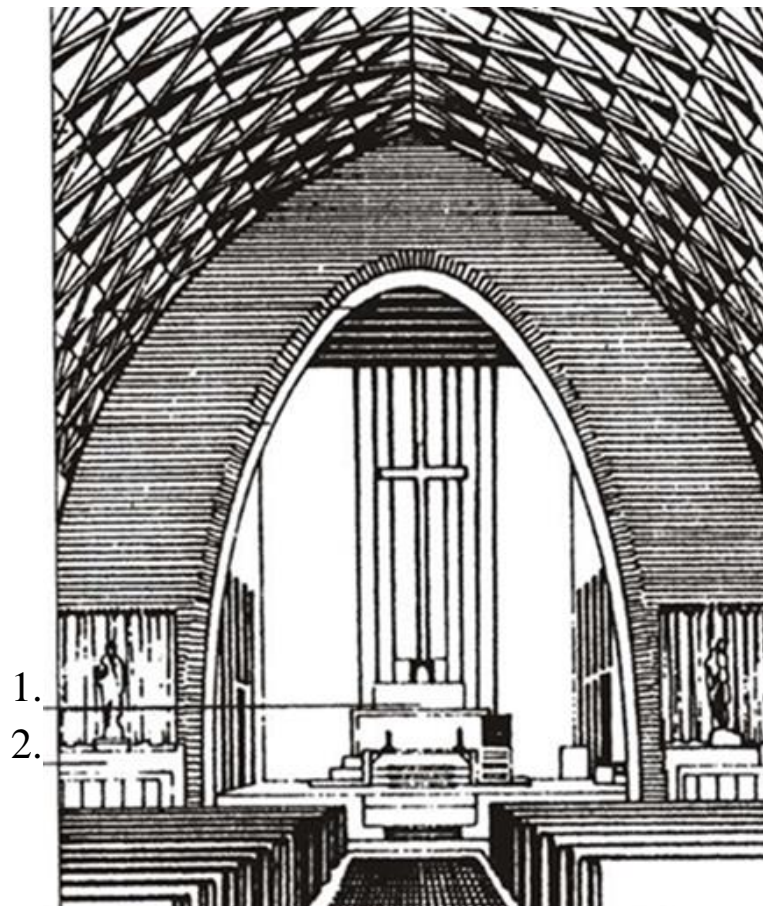


Рисунок 2. Розташування вівтарів у католицькому храмі.
1. Головний вівтар. 2. Бічний вівтар.

Пресвітерій з вівтарем як місце жертвоприношення й амвон (казальниця) як місце Літургії слова виступають центром католицького храму, на якому зосереджена увага віруючих. Тому архітектурно-планувальна організація вівтаря передбачає створення комфортних умов для проведення Євхаристії «обличчям до віруючих» і для обходу навколо нього (рис. 3).



Рисунок 3. Вівтар кафедри католицького храму ХХ століття.

Довжину та ширину вівтаря передбачають пропорційними до величини пресвітерія – підвищення вівтаря, призначеного для проведення священиком та його помічниками Літургії. Висоту вівтаря приймають близько 100–105 см від підлоги, до якої він повинен бути прикріплений (постійний вівтар). Щоб сприяти композиційному підсиленню сакрального комплексу та літургійному єднанню віруючих, вівтар і амвон рекомендується виготовляти з одного матеріалу. Жертовний престол вівтаря католицького храму рекомендується виготовляти з природного каменю, зокрема граніту, мармуру, пісковіку.

Внутрішнє облаштування храму, храмооблаштування є визначальним центроформуєчим смисловим і художньо-естетичним ансамблем елементів внутрішнього простору християнського храму, що у відповідності з виконуваною богослужбовою функцією має складну полісемантичну структуру і зміст. На основі символічного значення своїх множинних елементів (цілого комплексу богослужбових предметів, символів та історичних художньо-культурних явищ), які кореспондують між собою в літургійному просторі храму, храмооблаштування формує єдине смислове синтетичне поле – квінтесенцію християнського обряду. Складна

семантика храмооблаштування створює своєрідний культурний синтез, що його втілюють символічні значення складових компонентів літургійного ансамблю простору, в якому кожний образ чи декоративний елемент набуває додаткового символічного змісту як частина єдиного цілісного сакрального середовища.

Специфіка української традиції храмооблаштування засадничо пов'язана з культурним змістом сакральної картини світу східного християнського обряду, відтак насамперед відтворює такі її основні світоглядні параметри як христоцентричність, багатозначність, структурованість й ієрархічність, закріплені в малих архітектурних і художніх формах передусім церковної обстави й іконостасного ансамблю на основі канонічних норм і літургійної традиції. Канонічні приписи храмооблаштування не піддаються однозначній верифікації, тому регулюючим культурним механізмом, яким для іконопису є канон, у даному випадку виступає національна традиція, в українському варіанті – часто конфесійна, що в історичному розрізі набрала властивості канону. Феномен українського храмооблаштування вирізняється варіативністю композиційних побудов і локальними особливостями стилістичних рішень, що, однак, не виходить за рамки ні літургійних вимог і цілісної символіки внутрішнього простору храму, ні тих культурно-історичної епохи та регіону, в межах яких були створені.

На формування храмооблаштування безпосередньо впливали конфесійна приналежність й утвердження певних канонів і приписів упродовж розвитку християнства.

Також на формування інтер'єру церкви суттєво впливав і впливає фактор відчуття естетики оформлення приміщень – основних і допоміжних. Традиційно внутрішній простір української християнської будівлі становлять пресвітерія (абсида, вівтар, святилище), нава та притвор. Додатковими приміщеннями часто є захристія та ганок (зовнішній притвор) і над бабинцем, як верхній ярус, – хори чи емпора, дзвіниця.

Важливим чинником, від якого залежить обладнання простору храму, є габарити самої будівлі. Розміри приміщень церкви, особливо нави, де мала молитись громада, залежали,

окрім фізичних можливостей використовуваного матеріалу, конструктивних прийомів зведення будівлі, естетичних засад її сприйняття, також від кількості парафіян. Завдяки величині цієї частини церкви пропорційно визначались площі святилища й притвору, висота перекриття та інші особливості будівлі. Обов'язково враховували вже визначені параметри престолу, отворів вівтарної перегородки та іншого обладнання. Усе це впливало на композиційно-просторове облаштування святини, особливо іконостаса, бічних вівтарів, хорів.

Вогонь благодатний [грец. *Άγιο Φως*] – вогонь, який виникає протягом століть з року в рік у Велику суботу на Гробі Господньому в Єрусалимі, тобто на місці поховання і воскресіння Ісуса Христа. Це, поряд із затемненням сонця під час розп'яття Христа і плащаницею, одна з трьох історичних подій, які вражають матеріалістичний світ фактом свого існування.

Коли відбулася перша поява святого Вогню, точно не встановлено. Церковні історики посилаються на писання святих отців Григорія Ниського і Йоана Дамаскина. Про благодатний вогонь свідчать хрестоносці, а також усі без винятку прочани впродовж століть і до теперішніх днів, які самі особисто переконуються у його нематеріальній природі.

Великодня церемонія виносу святого Світла з Гробу Господнього проводиться в Єрусалимському Храмі Воскресіння грецьким Єрусалимським православним патріархатом разом із єрусалимським патріархатом Вірменської апостольської церкви. Винесення Благодатного Вогню символізує вихід з Гробу Світла істинного, тобто воскресіння Господа.

Поява благодатного вогню на Гробі Господньому знаходиться під суворим і пильним наглядом цивільної влади. Напередодні, у Велику п'ятницю, під контролем поліції всі вогні у храмі гасять, приміщення Гробу Господнього ретельно оглядають представники цивільної влади, затим вхід до нього вони ж опечатують. З патріарха знімають облачення, і він залишається в одному підряснику. Потім його ретельно оглядають, щоб з'ясувати, чи немає у нього чогось, що запалюється. Після цього знімають печатку з входу до Гробу

Господнього і патріарх заходить туди для отримання Благодатного Вогню. Отримавши Благодатний Вогонь після ревної молитви, патріарх запалює пучки свічок – по 33 свічки в кожному, що відповідає числу років земного життя Спасителя, і передає присутнім у храмі. Цей Благодатний Вогонь, усупереч матеріальним законам, протягом перших 10–15 хвилин не обпалює.

Воздух, великий покрівець – тканина богослужбова, являє собою плат прямокутної форми, видовжений по горизонталі, який кладуть на дискос і чашу після проскомідії, а також після Великого Входу. Назва пояснюється тим, що під час читання Символу Віри священник легко піднімає воздух угору і опускає вниз, коливаючи повітря над приготовленими на проскомідії святими дарами для таїнства Євхаристії.

Воздухи мають переважно розмір 53×39 см. Пошиті вони із льняної, шовкової, атласної тканини, оксамиту золотистого, зеленого, пурпурного кольору. Гаптовані, вишиті золотистими, срібними, шовковими нитками, бісером, лелітками, перлами, дорогоцінним камінням або ж скляними кольоровими намистинами тощо. На центральній лицевій площині розміщені іконографічні зображення чи великий хрест. Кайма – орнаментальні стрічки з мотивами грон винограду, гранатів, лілей тощо. До чотирьох країв пришиті мережані стрічки – позументи, камка або ж шовково-бавовняна бахрома. З виворітної сторони воздух підшитий легкою тканиною.

У XVII–XVIII століттях, за часів українського бароко, у них виділені сюжетні зображення, а в XIX – на початку XX століть поширюється вишивання українських народних традиційних узорів – орнаментальних стрічок, які обрамляють центральний символ – хрест. Так, у воздухів з Київщини початку XIX століття, зазвичай пошитих із золотої шовкової тканини, на центральній площині рельєфно-золотистими металевими нитками вишитий хрест із променями, обрамленими двома круговими золотими лініями; обабіч – галузки калини із золотими пагінцями, червоними ягідками, зеленим листям; на каймі – гірлянда з гронами калини; до країв пришита золотистого кольору шовкова стрічка із торочками – це типова схема розміщення вишивки на воздуху.

Сьогодні, як і решта покрівців, виготовляються у комплекті зі священницьким облаченням, з однакової тканини й оздоблювальної фурнітури.

Гостія, облатка [лат. *hostia* – жертва] – коржик круглої форми з пшеничного борошна із зображенням Агнця або хреста. У католицьких і лютеранських церквах використовують для причастя.

Горнє місце, горішнє місце, вишнє місце, горній престол – підвищення у східній частині вівтаря за престолом, на якому встановлюється кафедра єпископа (*горнє сідалище*), що символізує престол (трон) Ісуса Христа (рис. 1).

Горнє сідалище, кафедра, трон, запрестольне крісло – конструкція для сидіння, призначена для правлячого архієрея, встановлена за престолом на горньому місці, а також крісло, яке ставлять на архієрейський амвон. Є символом престолу (трону) Ісуса Христа.

Загалом найбільш поширеними є два типи конструкцій горніх сідалищ: 1) конструкції звичайних побутових крісел, як правило, без будь-якого декору; 2) широкі запрестольні сідалища з високими спинками і декорованими поруччями, часто на зразок трону.

Буває у вигляді трону на підвищенні чи наземного. Типом такого сідалища є аналогічний предмет із балдахіном, який кріпиться до наплічника, або відмінної тектоніки – у вигляді вівтаря. Найскладнішою конструкцією такого облаштування є стаціонарне сидіння, вбудоване у вівтарну стінку із запрестольною іконою (іконами) над ним.

У сільських церквах зазвичай являють собою прості столярні вироби типологічної підгрупи меблів для сидіння, що належать до меблевих наборів для житла: крісло, стілець, ослін. Сидінням для єпископа інколи слугують фотелі, які збереглися від гарнітурів панських маєтків. Середні розміри: 80×75×185 см (ширина × глибина × висота).

Грїб Господній, рака – це ритуальна гробниця. Зазвичай у храмах Східного обряду вона облаштовується у формі саркофага, скрині, катафалка, ковчега. У греко-католицьких церквах поширеною є двоярусна конструкція Гробу

Господнього з увінчуючим навісом-дашком на зразок ківорія над престолом.

Губка ілтонна, губка антимінсна – губка, яка знаходиться на престолі, її зберігають разом з антимінсом і використовують для згортання частинок із диска до потира. Зазвичай це пресована натуральна морська губка різної форми.

Губка очищальна, губка витиральна, губка проскомідійна – губка чи плат для витирання посудин, яка знаходиться на проскомідійнику, її зберігають у потирі й використовують для обмивання й обтирання потира.

Губка хрестильна – натуральна морська губка (непресована) різної форми, що використовується для витирання мира з тіла охрещеного під час Таїнства Хрещення.

Далматика [від римської провінції Далмація] – деталь літургійного одягу католицького клірика, його верхня розшита риза. Головний літургійний одяг католицьких дияконів. Зовні схожа на казулу – головний літургійний одяг католицького священика і єпископа, але має рукава. Колір змінюється в залежності від свята.

Дароносиця, пушка – призматична, кругла чи іншої форми скринька, виготовлена із золота, срібла або іншого позолоченого металу (рідше дерев'яний релікварій) для запасних чесних дарів, призначених для причастя немічних і важкохворих удома, у шпиталях тощо. Загорнену у покров, вкладають у бурсу – шовкову або оксамитову торбинку, яку священик одягає на груди. У ранньохристиянські часи для цього використовували різнотипні енколпії: маленькі скриньки-філакторії, овальні або круглі піксиди, пустотілі нагрудні хрести тощо. З метою розміщення всередині мініатюрних чаші, диска і лжиці дароносиця поступово набуває значно більших розмірів.

З лицевого боку зображають образ Христа Літургісанта, Христа Виноградаря, Христа Виноградної Лози, Христа у точилі тощо. У Греко-католицькій церкві під час урочистої процесії на свято Тіла Господнього використовують запозичені з римо-католицької традиції різнотипні монстранції. В іконографії дисковидних дароносиць, що застосовуються у сучасних церковних обрядах, переважає фігура Чесного Хреста

із супровідними написами ІС ХР та НІ КА (ІС ХС НІКА) («Ісус Христос Переможець») або Усевидяче Око.

Дарохранильниця – предмет літургійного посуду, призначений для зберігання запасних для немічних, а також раніше освячених чесних дарів для відправи Літургії передосвячених дарів. Святі дари споживаються віруючими безпосередньо на Літургії, де вони і освячуються, а запасні чесні дари, які використовуються для причастя поза Літургією, зберігаються в дарохранильниці, яка у православних розташовується на престолі у вівтарі, а у католиків зазвичай – за вівтарем; переносяться туди в дароносиці. Дарохранильниці з чесними дарами розміщують на Великому Жертовнику в кивоті дарохранильному.

Дарохранильницю в католицькому храмі рекомендується розміщувати в окремій капелі поза навою церкви, що дозволяє парафіянам індивідуально поклонитися Святим Дарам навіть тоді, коли в цей час у храмі відбуваються інші літургійні дії. Вона також може розміщуватися у пресвітерії або у бічній наві. У католицькому храмі зазвичай може бути лише одна стаціонарна дарохранильниця, яка виготовляється з міцного непрозорого матеріалу.

Виготовляють християнські дарохранильниці із золота, срібла та інших корозостійких металів з обов'язковою позолотою внутрішніх стінок. Василій Великий запровадив у вигляді фігурки голуба. Золотих голубів розміщували високо під ківорієм над Великим Престолом. Такого типу дарохранильниці застосовували в українських храмах аж до XVII століття. Найпоширенішим типом у пізніші часи стала подібна за архітектонікою до євхаристійного потира «пушка» з накривкою, увінчаною хрестиком. Оздоблення дарохранильниць зосереджене здебільшого на пластичному збагаченні накривки у вигляді корони, увінчаної різнотрактованою фігуркою хрестика тощо (рис. 4).

Двері церковні – невід'ємна частина християнського храму. Їх поява, форми, розміри та матеріал, з якого виконувалися, зумовлені різними факторами, насамперед їх практичним і символічним значенням. Уже в давніх народів, де святилища були вершиною їх досягнень у будівельній справі,

вхід до церкви мав важливе значення. Про місце і роль дверей, брами як символу свідчать згадки про них у Святому Писанні. Відомо, що вже ранньохристиянські храми, особливо ж храми Європи пізнього середньовіччя, мали прикрашені портали та двері.



Рисунок 4. Дарохранильниця. Кінець XVIII – початок XIX століть. Срібло, позолота, лиття, дифування, ажур, карбування.

Найдавніші церковні двері в Україні не збереглися. Часткове уявлення про них можна скласти на основі форм порталів тих храмів Київської Русі, що збереглися до нашого часу. Наприклад, арочні дверні отвори церкви св. Василя XII століття в Овручі чи Успенського Єлецького монастиря також XII століття в Чернігові, безсумнівно, передбачали такі ж завершення дверей до них, а декоративна різьба portalу церкви Пантелеймона межі XII–XIII століть у Галичі чи профільовані наличники в Покровській церкві XV–XVI століть у Сутківцях

також могли повторюватися в дверях до них. Двері до каплиці Трьох Святителів (1578) з прекрасним багато різьбленим кам'яним порталом, виготовлені пізніше, є окутими. Зовнішні двері в барокових храмах України не декоровані у відповідності з їх порталами: Покровська церква у Великих Сорочинцях (1732), трапезна Видубецького монастиря (1696–1701) в Києві та інші.

В українських дерев'яних церквах входи до храму були скромніші, ніж у мурованих. Зрідка, як у церкві XVIII століття села Топільниця на Дрогобиччині чи в церкві села Крайників на Закарпатті або в Городку на Львівщині, були прикрашені геометричним і рослинним орнаментом. Так, зовнішні двері дерев'яної церкви XVI століття з села Колодне Закарпатської області, крім двох різьблених розеток зверху і знизу, іншого декору чи символічних знаків не мають. Вони складаються з двох тесаних завтовшки 6 см дошок-брусів, з'єднаних товстими поперечними шпугами. Фільончасті церковні двері з набірними профільованими вставками появились не раніше XVII–XVIII століть. Очевидно, цей тип дверей набув найбільшого поширення в сільському церковному будівництві України з XIX століття. Не вибувають вони зі вжитку і в наш час. Складнішими є фільончасті вхідні двері, що їх встановлюють у більших міських церквах. Інколи на них появляються декоративні різьблені барельєфи букетів, точені елементи, барельєфні фігурки святих тощо. Вхідні зовнішні двері сучасних дерев'яних і мурованих храмів здебільшого є двостулковими, найчастіше з односторонньою шальовкою, зібраною в рамку, тобто з набірних профільованих елементів, укладених переважно «в сосонку». Двері, окуті залізом, що збереглися до нашого часу в порталах храмів XVI–XVIII століть, носять на собі сліди більш пізніх стильових віянь XIX століття. У них помітні намагання майстрів надати їм певного декоративного звучання, найчастіше відповідно до ритмічних укладань скріплюючих залізних штаб, листів, прибитих цвяхами з великими декоративними головками ковальської роботи, зокрема у церкві Успіння, соборі св. Юра, Домініканському костелі у Львові.

Дзвін – ударно-сигнальний металевий церковний інструмент у вигляді чашоподібної посудини чи порожнистої зрізаної знизу груші, усередині якої підвішений ударник (серце). Застосовують для повідомлення вірних про початок богослужіння або требних відправ. Залежно від місця у церковному ансамблі, застосування у богослужбових обрядах, способу звучання дзвони називають великодніми, недільними, суботними, похоронними тощо.

Переважно дзвонам присвоюють імена святих покровителів Церкви, храму або краю, визначних церковних і державних діячів, донаторів. Так, іменем митрополита Заборовського «Рафаїл» був названий один із дзвонів Св. Софії Київської.

Вважається, що дзвони для скликання християн на молитву вперше були запроваджені у Західній Європі. Найдавніші відомості про них походять з кінця VI – початку VII століть. У VIII столітті в окремих західноєвропейських храмах було вже декілька дзвонів. Між 864–67 рр. великі дзвони встановили на дзвіниці Св. Софії у Константинополі.

Найдавніше писемне свідчення про застосування церковних дзвонів у Київській Русі знаходимо у Новгородському літописі від 1146 р. В Іпатському списку Літопису руського від 1146 р. є згадка про дзвін у Новгород-Сіверську, 1176 р. – у Києві. Уже у XIII столітті було налагоджене місцеве виробництво дзвонів.

Стародавні дзвони були невеликими, мали бочкоподібну форму або форму сплющеної кулі чи перевернутого кошика. Їх склепували з листової міді, рідше – заліза. В одній з давніх книг зображено дзвін, виготовлений з трьох листів заліза, з'єднаних між собою способом «нютування». Відливати дзвони з міді почали у VIII столітті. Чавунні дзвони з'являються в Європі лише у XVII столітті. У середині XIX століття відомі випадки відливання дзвонів зі сталі.

Особливого розвитку українське дзвоноливарництво набуло на Галицько-Волинських землях. Найвідомішою пам'яткою є «Юрський» дзвін, відлитий 1341 року Яковом Скорою для собору св. Юра у Львові. До високомистецьких творів галицького монументального литва належать великі

дзвони, встановлені 1580 року на дзвіниці львівської Успенської церкви. Свідченням надзвичайно високого технічного і художнього рівня українського дзвоноливарництва XVII століття є значна кількість, різноманітність і монументальність окремих відливів (дзвони-гіганти) дзвонів «козацьких» церков. Особливого розвитку відливання дзвонів в Україні набуло за часів бароко – у другій половині XVII – XVIII століттях. Важливими центрами художнього монументального лиття стають східноукраїнські міста Київ, Стародуб, Почеп, Новгород-Сіверський, Ніжин та Глухів. У другій половині XVII століття в Києві працював А. Петрович, який відлив дзвони «Кизикармен» і «Валаамовий» для Києво-Софійського собору, а також «Старший» для Видубецького монастиря. Відомими майстрами були І. Стародуб, В. Яковлевич, К. Балишевич, людвісари І. Горлякевич, О. Звонник. Упродовж XVIII – початку XIX століть відливання дзвонів стає основним видом монументальної металопластики на західноукраїнських землях. Наприкінці XVII століття у Львові працював відомий майстер Г. Бельхович, протягом XVIII століття Ф. Полянський – автор знаменитого дзвона «Кирило», відлитого для Успенської церкви у Львові. Важливим осередком дзвоноливарництва було місто Роди, в якому працював М. Бобинський. У Перемишлі відливав Д. Комарницький. На початку XIX століття у Калуші почала роботу ливарня дзвонів братів Фельчинських, така сама ливарня діяла і в Перемишлі. У польському містечку вона працює і досі. Часто дзвони везуть до України з Польщі, де залишилася й укріпилася традиція їх виготовлення.

Дзвони середньовіччя вирізняються простотою «сітковидних» орнаментів і стриманістю написів; для ренесансних дзвонів характерна м'якість невисоких рельєфів рослинних орнаментальних фризів; барокові вражають динамічним розвитком силуетів, неспокійним ритмом рослинних й антропоморфних орнаментальних фризів, що чергуються з «палеографічним розмаїттям», відлитих у високому рельєфі іконографічних і геральдичних зображень. Особливістю художнього оздоблення дзвонів є органічне поєднання орнаментальної мови зі строгим ритмом графем

у вигляді дат, імен або донаторських написів. Характерною є пластика орнаментальних фризів у вигляді стрічкових рослинних мотивів з іконними образами фігур або ликів святих, зазвичай розміщених у декоративно розвинutih картушах. У пластиці і декорі українських дзвонів простежується поступовий розвиток західноєвропейських формотворчих ідей, переосмислених місцевою художньою традицією.

Дзвіниця, дзвониця – споруда для дзвонів у формі башти, яка має сакральний або громадський характер. Назва споруди пішла від її функціонального призначення. Дзвіниці будують поблизу церкви окремо від неї або як частину храму.

Перші в християнській церкві дзвіниці були збудовані в Римі при базиліках св. Йоана Латерайського і св. Петра. З XI століття їх будують по всій Європі. В Україні-Русі перші дзвіниці з'явилися у XIV столітті. У XVI–XVII століттях існувало багато різних типів споруд для дзвонів. Значна частина церков мали дзвіниці, влаштовані над бабинцем, або дзвіницю, з'єднану з церковним будинком. Церкви з дзвіницями над бабинцем будують з XVII до середини XVIII століть. Деяке призупинення будівництва окремих дзвіниць частково було відновлене на початку XVIII століття. Наприкінці XVIII століття формується загальна думка, що дзвіниця має бути окремою спорудою при церкві. Ґрунтується вона на відродженні національного духу і обумовлена принципами будівництва XIV–XVII століть, коли для дзвонів споруджували окремі будівлі. Процес пошуку місця для дзвонів закінчився наприкінці XVIII століття повною перемогою дзвіниці, що стоїть окремо від церкви. Прообразами окремих дзвіниць стають об'ємно-планувальні одиниці самої церкви, які мають такі самі композиційні принципи побудови, що й церква: зрубну конструкцію першого ярусу, опасання, піддашся, заломі, верхи, галереї, але при цьому зберігають ярусність, рисунок просівів для дзвонів, що й у веж. З кінця XVIII століття дзвіниця в українському сакральному будівництві в більшості випадків розташована окремо від церкви. Ця особливість є однією з типологічних ознак українського сакрального будівництва.

Дзвінок, дзвіночок, сигнатурка [лат. *signo* – визначаю, позначаю] – ударно-сигнальний металевий церковний інструмент, що застосовується для звукового акцентування найважливіших моментів Пресвятої Літургії, богослужінь і требних відправ. Так, подзвоном дзвіночка супроводжується поява Спасителя серед вірних під виглядом Євангелія під час Служби Божої.

У пізньому Середньовіччі та упродовж ренесансної і барокової доби в українських храмах використовували мідні та бронзові з позолотою, рідше срібні дзвіночки, які за формою і декором були подібними до великих церковних дзвонів. Особливого оздоблення надавали декоративно розвиненим держакам, якими завершувалися шийки дзвіночка.

Від XVII століття в греко-католицьких, а з кінця XVIII – початку XIX століть у православних храмах набувають поширення сигнатурки – три або чотири дзвіночки, підвішені до нерухомо з'єднаних між собою дуг, які завершуються фігурнолитим держакком.

Дикирій, дискірій, двокирій, двосвічник, двораменний свічник [грец. *δικήριον* – двосвічник] – предмет архієрейського богослужіння, фігурний двосвічник у вигляді двох злегка зігнутих досередини і ледь зміщених по горизонтальній осі кронштейнів, що розходяться від вертикального стрижня, встановленого на руків'ї-стояні. Символізує двоїсту природу Ісуса Христа: структура дикирія, забезпечивши перехрещення двох довгих свічок, вставлених у чашечки на закінченнях кронштейнів, творить символічний образ Спасителя – Сина Божого і Людського. Дикирій використовують на архієрейській Службі Божій, ним архієрей благословляє вірян під час особливо урочистої Пресвятої Літургії.

Виготовляють переважно з дорогоцінних металів – золота й срібла, а литі з бронзи, латуні й олова золотять. Іноді розвинені декоративні форми кронштейнів і седесів додатково оздоблюють каміннями-самоцвітами, кольоровими емалями тощо. Особлива увага приділяється пластичному вирішенню стрижня-держака, щоб зручно тримати свічник під час благословення. Пластичне вирішення й оздоблення дикиріїв

розвивалися у загальному руслі українського сакрального мистецтва.

Дискос [грец. *δίσκος* – таця, таріль, піднос, диск] – один з основних предметів літургійного посуду в православ'ї, має вигляд неглибокої металевої, золотої чи позолоченої миски з пласкою широкою крайкою, яка облямовує мілке пласке дно. Дискос має декоративно розвинену підставку зі стовщенням («яблуком») усередині, на якій він стоїть і за яку його зручно тримати і нести. Дискос використовується під час відправи проскомідії, здійснення св. Безкровної жертви і таїнства св. Причастя, у нього кладуть вийняті з просфор Агнця Божого частинки для причащення віруючих. Дискос має символічне значення – знаменує і вифлеємську печеру, і Голгофу.

Дискос перш за все є образом тієї тарелі, з якої Ісус під час Тайної Вечері взяв хліб та перетворив його на Своє Пречисте Тіло, роздавши учням. Хоча про цю посудину у Євангелії нічого не сказано, зрозуміло, що вона була, оскільки хліб на святкових трапезах подавали тільки на тарелі (*δίσκος*). Окрім того, круглий дискос означає круг, коло – символ вічності, сукупність усієї Церкви і вічність Христової Церкви. Дискос у процесі богослужіння розкриває інший символізм: на проскомідії він є знаменням вифлеємських ясел, куди був покладений Ісус, тому на ньому різьбою зображають немовля Ісуса; на основній частині Літургії дискос символізує Грїб, де покоїлося Тіло Христове і з якого сталося Воскресіння Господа.

Застосування дискаса для освячення Св. Агнця відоме з ранньохристиянських часів. Його зображення у вигляді триніжка з двома блюдами з Небесною Рибою (ранньохристиянський символ Ісуса Христа) і хлібами зустрічається серед фрескових розписів римських катакомб. На існування дискаса у III–IV століттях вказують писемні джерела. Наприклад, відомо, що два золотих дискаси Костянтин Великий офірував до храму св. Агнеси. Перші писемні згадки про використання дискосів у Київській Русі під загальною назвою «сосуди чесні», «священні» або «церковні» знаходимо у списках Літопису руського.

У ранньому християнстві дискос виготовляли з глини, скла, напівкоштовних каменів, згодом із дорогоцінних металів.

Згідно з церковними канонами, його бажано виготовляти з «нетлінних» мінералів або із золота, срібла, інших корозостійких металів, обов'язково золотити. Зазвичай дискос оздоблюють емаллями або дорогоцінним камінням.

Стародавні дискоси підставки не мали, являючи собою просто круглі тарелі. Час появи підставки невідомий. Її наявність не тільки робить зручнішим перенесення Священної посудини, але й має символічне значення. Дискос з підставкою явив два круги, з'єднані між собою, що відповідає двоякій природі Ісуса Христа – Божественній і людській, аналогічно двом кругам *просфори*. Це відповідає також двом частинам (Небесній та Земній) єдиної Церкви Христової, двом областям творення – небесному та земному буттю, тісно зв'язаним, але несполучним. Окрім того, підставка підвищує дискос, означаючи його духовно-таємничу висоту, що відрізняє його від мирських посудин, які мають суто побутовий ужиток.

За часів бароко підставка дискоса оздоблювалася рельєфно трактованим рослинним орнаментом, здебільшого акантом із зображеннями священних образів між його неспокійно гнутим листям. Іконографічний репертуар дискосів розвиненого бароко і класицистичної доби відзначається сталим колом агіографічних сюжетів, серед яких нерідко зустрічається зображення новонародженого Спасителя в яслах і двох архангелів з похиленими над Месією рипідами. Зверху всю композицію об'єднує образ Господа Саваофа, що посилає на Боже Немовля Святого Духа у вигляді голуба, розміщеного в півколі сонця з променями. Навкруг зображення на вінцях таці переважає традиційний для цих посудин напис: «Се Агнець Божий, що взяв на себе гріхи всього світу».

Наприкінці XIX – на початку XX століть в Україні виготовляли керамічні дискоси. Славилися вироби майстрів Коломийської та Ужгородської гончарних шкіл, а також Львівської фабрики Івана Левинського (рис. 5).

Сучасні дискоси виготовляють також із дерева й оздоблюють різьбленим орнаментом.

Аналогічний дискосу літургійний посуд у католицькій церкві латинського обряду – патена. Він, на відміну від дискоса, не має підставки.



Рисунок 5. Дискос. Коломийська гончарна школа. Початок ХХ століття.

Дияконські двері – двері в іконостасах церков обабіч Царських воріт. Через ці двері диякон прислуговує пресвітерам й єпископам. До появи іконостаса в XIV–XV століттях диякон під час богослужіння перебував поза вівтарем з південної його сторони, тому й двері, що знаходяться з цього боку, згодом отримали назву дияконських. В іконостасах XV–XVII століть зазвичай були тільки одні дияконські двері – південні. Ті, що з'явилися пізніше, призначалися для входу інших духовних осіб.

До XVII століття на дияконських дверях зображувалися: диякони первомученик Стефан і благовісник Пилип, архангели, старозавітні первосвященники або пророки. Пізніше, за незначними винятками, тільки архангел Михаїл – на лівих дверях і архангел Гавриїл – на правих.

Іконостаси з одними дияконськими дверима в українських церквах трапляються рідко. Один з них, з церкви св. Миколи (1742) у селі Підгірці на Львівщині, зберігається у фондах

Львівської галереї мистецтв. Абсолютна більшість відомих іконостасів українських храмів має двоє дияконських дверей. За дуже незначними винятками, їх форми, іконографія зображень, розміри майже тотожні. Переважна більшість дияконських дверей не досягають двометрової висоти, вони одностулкові та мають аркоподібне завершення.

Хрестоматійними в історії церковного українського мистецтва стали дияконські двері з яскраво вираженими стильовими рисами із зображеннями архангелів Михаїла та Гавриїла, створені відомими художниками І. Кондзилевичем (Богородчанський іконостас) та І. Рутковичем (Жовківський іконостас) наприкінці XVII століття. З XVIII століття відомі дияконські двері з різьбленим заповненням їх поверхонь – декоративно трактованого фону барельєфних фігур архангелів. Особливо пишною різьбою відзначаються дияконські двері з церкви села Креховичі (1770) і Покровської церкви в Бучачі (1764).

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

Поняття духовно-символічного простору дає змогу визначити деякі особливості та закономірності, за якими утворювався локальний здобуток історичної сакральної території. При цьому слід зважати на те, що цей простір лише незначною мірою піддається суто раціональному, науковому аналізу, оскільки перебуває у сфері Віри і не може повністю підкоритися вербалізації. На інших умовах аналіз сакральної культурної спадщини зробити неможливо, позаяк її описання здійснюється «матеріально» й «об'єктивно», отже жорстко прив'язане до понять «Пам'ятка» чи «Культурний ландшафт». Натомість у категорії «Духовно-символічний простір» формоутворюючим чинником виступає релігія, або духовна культура.

Енколпiон, енколпiй, мощiвник [грец. *ἐνκολλιον* – на грудях] – нагрудний амулет, релiкварiй, виготовлений у виглядi маленької призматичної, круглi, елiпсоподiбної скриньки, згодом пустотiлого хрестика чи iконки, оздоблених монограмою Исуса Христа, iншими християнськими символами, зображеннями святих, орнаментальним декором тощо. Використовували для «переховування» частинок просфори або мощей святих.

Назва «енколпiон» зазвичай стосується виробiв вiзантiйського походження та iх наслiдувань, а «хрест-мощiвник» належить до форм хрестiв, якi з'явилися безпосередньо в Украiнi XIV столiття (рис. 6).

Найдавнiшi типи енколпiонiв, зокрема бронзових, були чужоземного походження. Серед них переважали двобiчнi злегка видовженi хрести з прямолiнiйними або ледь розширеними вiд середохрестя сторонами та гравiрованими чи вiдлитими у низькому рельєфi iконними зображеннями: Исуса Христа у довгому хiтонi з горизонтально розпростертими руками з лицевого боку та Богоматерi у поставi Оранти, Ivана Богослова, св. Юрiя та iнших святих на зворотi. Упродовж XI–XIII столiть у Киiвськiй Русi спостерiгається значний розвиток давньоруських типiв енколпiонiв у виглядi мiдних, бронзових, зрiдка сiбiчних i золотих, оздоблених перетинковою емаллю однораменних, злегка видовжених хрестiв з пiвкруглими або дископодiбними завершеннями рамен i стрижня. Протягом XIV – початку XVI столiть збагачуються розвиненим iконографiчним декором у виглядi Розп'яття з предстоячими Богоматiр'ю й Ivаном Богословом, триморфної деiсусної молитви, багатофiгурними зображеннями Господнiх i Богородичних празникiв.

Серед них переважали мiднi хрестики. У добу Великої руїни значного поширення набувають олов'яні хрестоподiбнi енколпiони. У XVIII–XIX столiттях розвиваються енколпiони з трiстим завершенням сторiн i зображеннями знарядь тортур Спасителя: тернового вiнка, нагайки i прутiв, молотка, клiщiв i цвяхiв, драбини, фiгурки пiвня. Завершення рамен i стрижнiв енколпiонiв набули найрiзноманiтнiшого пластичного

трактування – від прямих і злегка розширених, круглих, квадратних аж до квадро- чи троїстих закінчень.

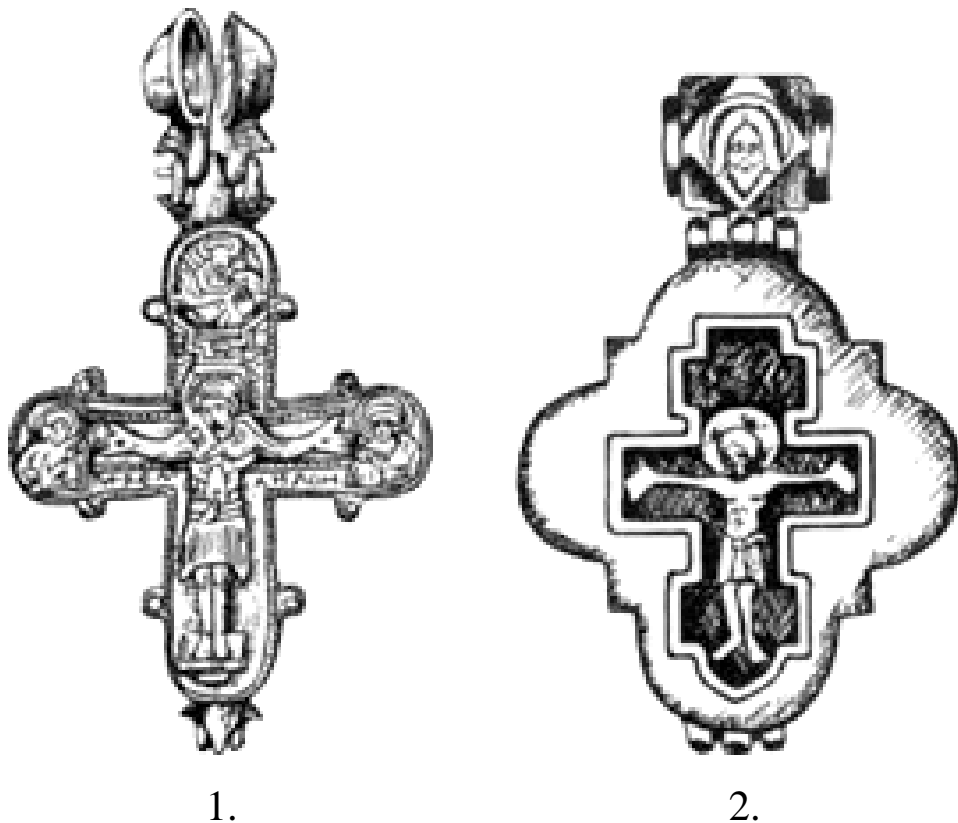


Рисунок 6. Енколпіон (1) і хрест-мощівник (2).

Єпископські, князівські та енколпіони можновладців виготовляли з дорогоцінних металів (золота та срібла), додатково оздоблюючи алмазами, сапфірами, смарагдами, рубінами і напівкоштовним камінням, найчастіше яшмою, сардоніксом, бірюзою, оніксом тощо. Енколпіони нижчого, особливо чернечого, духовенства та бідніших верств робили з бронзи, міді. Протягом багатьох століть найпоширеніші серед творів релігійного декоративного мистецтва – енколпіони – служили важливим носієм християнського віровчення, його образотворчих ідей та засобів утілення.

Нині енколпіони є ознакою архієрейського сану.

Євангеліє – це Слово Боже, священно-богослужбова книга, яка складається з чотирьох перших книг Нового Заповіту, написаних євангелістами Матфеєм, Марком, Лукою та Іваном. Євангеліє містить у собі оповідання про земне життя

Господа нашого Ісуса Христа: Його вчення, чудеса, хресні страждання, смерть, славне воскресіння і вознесіння на небо. Богослужбове Євангеліє має ту особливість, що, крім звичайного поділу на глави і стихи, ділиться ще на особливі частини, названі «зачалами», для читання під час богослужінь. У кінці книги розміщується покажчик: коли читати те чи інше зачало.

Єлей, олива [грец. *ἔλαιον* – олива] – освячена ароматна олія, яку використовують під час певних священнодій для помазання людей і церковних предметів.

Єлей означає чистоту і щирість людини в її поклонінні Богові, проте має ще й особливе значення. Єлей – це олія з плодів оливкових дерев. Ще в Старому Заповіті Господь звелів Мойсеєві приносити в жертву чисту, без осаду, олію: «І ти накажеш Ізраїлевим синам, і нехай вони приносять тобі оливу з оливок, чисту, товчену, для освітлення, щоб завжди горіла лампада» (2 М 27:20). Засвідчуючи чистоту людських почуттів до Бога, олія виступає знаменням любові до людей: вона пом'якшує рани та виліковує.

Єлейниця [грец. *ἔλαιον* – олива] – предмет церковного ужиткового посуду, металевий, келихоподібної або чашоподібної форми, з накривкою та вигравірованою чи рельєфно литою літерою «Є». Призначена для зберігання освяченого елею, необхідного в обряді хрещення. На відміну від потира, на стінках її келихів відсутні іконографічні зображення. Скромний декор у вигляді гравірованих, карбованих або рельєфних фризів геометричного чи стилізованого рослинного орнаменту повністю підпорядкований її архітектоніці і функціональному призначенню.

Єпитрахиль [грец. *ἐπιτραχήλιον* – несений, нашійник; *τραχύλος* – шия] – елемент архієрейського та ієрейського облачення, що являє собою довгий перев'яз, який охоплює шию, сходиться на грудях і спадає дотолу. По суті той самий оран, але складений удвоє так, що, огинаючи шию, він спускається спереду вниз двома кінцями, які для зручності зшиті або чимось з'єднані між собою (рис. 20). Єпитрахиль є вищою ознакою ступеня і посади священика над дияконом.

Символізує Божественну благодать, тому без єпитрахилі, згідно з уставом Церкви, не можна здійснювати жодної служби. У духовному сенсі єпитрахиль означає блага і легке несення Христового священства, знесення благодаті Святого Духа, дарованої священнику для здійснення таїнств і всього його священного служіння. Вдягаючи єпитрахиль, служитель промовляє слова: «Благословенний Бог, що зливає благодать свою на священників своїх, як миро на голові, що спливає на бороду Аарона, що спливає на краї одежі його». Під час акту покаяння накладення єпитрахилі на покутника означає повернення йому милості Божої.

Єпитрахилі шили з тієї самої тканини, що й фелон, інколи оздоблювали золотим або срібним гаптом, дорогим камінням, часто з дзвониками по долу, щоб звіщати про кожен рух священника. Українські барокові єпитрахилі XVII–XVIII століть з багатосюжетними композиціями являють собою високомистецькі твори майстерного золотошиття. У наступні періоди їх виготовляли без гапту, основною їхньою оздобою була візерункова тасьма та гаптовані металевими нитками хрестики. Сучасна єпитрахиль оздоблена гаптованим орнаментом з нашитими спереду трьома парами хрестів на обох половинах, котрі символізують шість Святих Таїнств, які може вершити священник. Сьомий хрест нашивається на тій частині єпитрахилі, яка облягає шию. Він символізує те, що священник прийняв священство від єпископа, підвладний йому і служить Христу.

Відповідником єпитрахилі в Католицькій церкві є стола.

Жезл, скіпетр – берло, прикрашене дорогоцінним камінням, різьбленням, знак влади, символ найвищої влади духовних і світських осіб (патріархи, папи, єпископи, царі, королі та ін.). Генеза виводиться від палиці, на яку спиралися правителі й яку клали у правицю. Вірогідно, жезлу передувало зображення стовпа з колесом або диском нагорі як емблема Великої богині, найвищого божества релігії епохи неоліту. Всі біблійні ізраїльські вожді, з них перший Аарон, мали такі палиці, зроблені з дерева мигдалю, як символ влади. З часом така палиця у сусідніх народів трансформувалася у більш коротке берло. У ранньохристиянському мистецтві Христос

Добрий Пастир зображується з палицею, зверху загнутою. Від V століття – іконографія Ісуса, який творить чуда, або в образі «Царя Слави» жезл виступає поряд з хрестом. У пізніші часи в християнській символіці в образі Святої Трійці Бог Отець тримає берло у лівиці. Візантійське мистецтво часто як символ проповідника зображує ангела з довгою палицею. Існує декілька іконографій Благовіщення, в яких архангел Гавриїл зображується з палицею-посохом. Інколи з палицею зображується апостол Петро. На давніх українських іконах архангел Гавриїл посох тримає в лівиці. Жезл візантійських владик закінчується фігурними зображеннями грецької літери «тау» або ж подобою двох вужиків з голівками, повернутими одна до одної. Така їх форма утвердилася в XIII столітті; з незначними змінами, що їх вносять історичні художні стилі, утримується і тепер. На багатьох портретах київських та галицьких єпископів 1590–1660 рр. зображені такі навершення у вигляді двох вужів. Подібний жезл присутній на світлині 1905 року митрополита Андрея Шептицького, який тримає його у лівиці (у правиці хрест). На Царських воротах українських церков жезл виступає як атрибут біблійних царів, зображується переважно в різьблених іконостасах, творених не раніше XVIII століття. На Царських воротах жовківського іконостаса (із Нової Скваряви) дванадцять царів тримають доволі масивні берла, окремі за довжиною дорівнюють висоті півфігур царів, форми їх нагадують веретена, тільки прикрашені виступаючими кулями, перснями. У Національному музеї ім. Митрополита А. Шептицького у Львові зберігається жезл роботи М. Шкрібляка, подарований митрополиту Шептицькому 1914 року. Жезл ясеновий, інкрустований темним деревом та різноколірними кораликами. Вся його поверхня вкрита неглибоко різьбленими й інкрустованими мотивами чотирикінцевого хреста, восьмипелюсткових розеток, ромбів. Навершення, що вінчає цей символ влади, має традиційну форму двох переплетених вужів, повернених головами до хреста (рис. 7).

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



Рисунок 7. Жезл митрополичий (фрагмент). Початок ХХ століття. Різьблення, інкрустація, лиття з латуні.

Завершення металеві – елементи у вигляді різноманітних християнських знакових, предметних, зооморфних символів, фігурок ангелів, рідше постатей і ликів святих, якими завершуються богослужбові атрибути: дарохранильниці, рипіди, теорії, кіоти, патериці, хоругви тощо.

Найдавнішим і найпоширенішим серед них є хрест. Традиція завершення архітектонічних структур і окремих церковних виробів хрестами зародилася у візантійському мистецтві. Особливого розвитку увінчання богослужбових атрибутів хрестоподібними символами набуло в давньоруському християнському мистецтві. З утвердженням барокових формотворчих ідей значно поширюються металеві завершення у вигляді солярного мотиву, найвідомішого під назвою «Сонце Правди». В епоху романтизму переважаючим елементом стає корона. Дорогоцінними коронами, додатково оздобленими коштовним або напівкоштовним камінням, різнобарвними емаллями тощо, увінчують панагії і нагрудні хрести, священні образи Христа Царя Слави, Богородиці з Немовлям та інших святих, зображених на іконах, окладах Євангелія тощо.

Захристя [лат. *sacristia sacrum* – священне начиння] – приміщення біля вівтарної частини християнського храму,

призначене для зберігання предметів культу. У християнських храмах захристя являє собою розташоване збоку або перед вівтарем приміщення, в якому зберігається культове начиння (священний посуд, богослужбове вбрання священнослужителів, богослужбові книги тощо), здійснюється облачення священнослужителів, а також інші обряди. Відомі захристя й у вигляді окремо розташованих будівель. У католицькій церкві перед початком меси із захристя лунає дзвін, що сповіщає парафіянам про початок богослужіння. Меса починається з урочистого виходу священників із захристя, після закінчення меси священники знову повертаються до захристя.

Звізда, звіздиця, зірка – предмет літургійного посуду. Це рухома просторово розвинена структура у вигляді хрестоподібно з'єднаних шарніром півциркульних або трапецієподібних дуг. Аркоподібну конструкцію завершують розміщеною по центру силуетно трактованою зіркою чи хрестиком. Звізду встановлюють на дискос наприкінці відправи проскомідії.

Виготовляють з дорогоцінних (золота, срібла), кольорових (з позолотою) металів і сплавів, додатково оздоблюючи коштовним камінням, різнобарвними емалями, гравірованими або карбованими зображеннями святих, символічними знаками тощо.

У системі богослужбового посуду з'являється у VII–VIII століттях. За тлумаченням Симона Солунського (XIV ст.), звізда символізує зірку, яка зійшла над Вифлеємом у благословенну мить народження Предвічного Немовляти.

Ікона, образ, лик [грец. Εἰκών – зображення, образ] – у католицизмі, православ'ї, буддизмі, ламаїзмі предмет поклоніння і шанування, який являє собою живописне, іноді рельєфне зображення священної особи чи події, богів, інших надприродних сил, виконане малюванням, різьбленням, естампом на дошці й полотні, картоні й папері, на листі металу чи скла.

У християнстві культ ікони визнаний на VII Вселенському Соборі 787 року. Остаточну перемогу поклоніння іконам здобуло в IX столітті, коли термін «ікона» став основним як для церковного мистецтва, так і для візантійського богослов'я.

Особливо яскраво іконоцентричність богослов'я виявилася у теологічній думці двох подвижників ікон – преподобного Йоана Дамаскина та преподобного Теодора Студита.

У «Третьому слові на захист ікон проти тих, що зневажають святі зображення» Йоан Дамаскин детально говорить про види чи роди образів – ікон. Він виділяє шість родів образів: 1) Первообраз – Син Божий і Логос; 2) первообрази – невидимі думки-образи видимих речей чи явищ; 3) образ Божий – людина; 4) образи видимі у сотвореному світі, ніби сама образна структура видимого світу, що відображає собою невидимий світ і підносить людину до нього; 5) прообрази – попередні зображення майбутнього у Старому Завіті, але також прообрази майбутніх подій, дані у Новому Завіті, наприклад, Страшний суд; 6) образи мистецтва – словесного, образотворчого та ін. Усі ці роди образів ієрархічно з'єднані між собою, їх єдність реалізується у тому, що всі вони стягають первообраз. Цей процес пов'язаний із поняттям «синтетичність іконообраза».

В іконописі панує синтез реального й ірреального. В образах християнських святих утаємничено духовну енергію, яка реалізується лінійними та площинними засобами, давніми символами, випромінюванням світла, асиста, застосування золота й чистих барв. Образ на іконі містить мало предметів матеріального світу, однак втілює в собі потужну напругу духовної сили.

В Україну ікони завезено з Візантії разом із прийняттям Київською Руссю християнства.

Класичну українську ікону малювали на липовій дошці, яку для тривкості склеювали з кількох частин і закріплювали шпугами. На лицевому боці робили заглиблення (ковчег) і поле, між якими утворювалася лузга – вузька смужка. Перш ніж накласти на дошку крейдяний ґрунт, наклеювали тканину – паволоку. Гравійовані контури ікони наносили на вологий ґрунт. Виконували ікони фрязьким письмом, темперною технікою, на завершення покривали оліфою.

Ікона аналойна – образ, який виставляють для вшанування на аналої.

Ікона виносна, ікона процесійна – богослужбовий предмет, який виносять під час хресних походів. Це надзвичайно шанована двостороння храмова, іноді чудотворна ікона. Її вміщують у спеціальний кіот столярної роботи, обладнаний ручками, для того щоб її було зручно нести під час святкових процесій. Цей кіот прикрашений різьбленням або розписом і позолотою. З метою посилення відчуття значимості виносної ікони її одягають у дорогоцінні шати, а кіот оточують декором: ажурно різьбленими гілками винограду, квітів, архітектурних деталей тощо.

Появу процесійних ікон історики відносять до VI століття і пов'язують із Богородичною службою у візантійському Влахернському храмі. В Україні найдавніші процесійні ікони відносять до XII століття. Це, зокрема, «Богородиця Вишгородсько-Володимирівська», «Холмська Богородиця», «Спас Нерукотворний», зворот «Поклоніння хресту».

Ікона запрестольна – образ із зображенням Ісуса Христа, Богородиці, святої особи чи події, що їм присвячено храм. Розташована у вівтарі за престолом.

Ікона іменна – образ святого, іменем якого названо християнина.

Ікона нагрудна, панагія, енколпій – невелика ікона із зображенням Ісуса Христа чи Богородиці, яку носять на грудях як відзнаку архієрея.

Ікона храмова – ікона із зображенням тієї священної особи чи події, на честь якої збудовано чи освячено храм.

Ікони дванадцяти празників – це розміщені в другому ряді іконостаса ікони, сюжет яких відтворює колообіг церковного року і відповідає дванадцяти найважливішим церковним святам: Воздвиженню, Різдву Богородиці, Введенню до храму, Різдву Христовому, Хрещенню Господньому, Стрітенню, Благовіщенню, В'їзду до Єрусалима, Вознесенню, Трійці, Преображенню, Успінню Богородиці.

Ікони намісні – образи Ісуса Христа з Євангелієм та Богородиці з Дитятком Ісусом – головні ікони іконостаса, що їх завжди розміщують обабіч Царських воріт. Іконографічний репертуар трьох намісних ікон є сталим: «Христос Пантократор», «Богородиця Одигітрія» і «св. Микола».

Четверта ікона вказує на храмовий празник. Вони належать до першого ряду іконостаса, їх верхні краї можуть сягати отвору Царських воріт, нижні – рівня престолу.

Ікони-хрести – окрема типологічна група хрестів із дерева, різьблених жолобчатим контуром, які є хатніми іконами гуцулів. Вони становлять загадковий художній феномен, оскільки Гуцульщина – поки що єдине місце, звідки вони походять.

Це невеликі колени, тесані та різьблені контурними жолобкуватими заглибинами прямокутні букові дошки розміром не більше 35×26 см, їх товщина 0,5–1,5 см. Основним зображальним мотивом виступає хрест у поєднанні з геометричними елементами: кружечками, трикутниками, зірками, косою сіткою тощо (рис. 8).



Рисунок 8. Ікона-хрест. Верховина Івано-Франківської області. XVIII століття. Різьблення контурне.

Різьблені ікони такого типу не відомі ні в інших регіонах України, ні за її межами. Наприкінці минулого століття дослідник Гуцульщини В. Шухевич вперше звернув увагу на «прадавні образи з пізнішої доби». Причому він зібрав невеличку колекцію цих творів (9 штук) у селах Яворів і Жаб'є. На основі повідомлень старих гуцулів він відніс ці пам'ятки до перших хатніх «образів», котрі були попередниками пізніших мальованих, і датував, судячи з деревини, XVII століттям.

Дванадцять автентичних творів XVII – початку XIX століть зберігаються в Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Хрест тут,

як центральний і домінуючий мотив композиції, виступає у кількох відмінах: чотирикінцевий з двома поперечками, семи- і восьмикінцеві з трьома поперечками та трикутним означенням Голгофи при основі. Техніка різьблення є контурною (гравіювання), вона відзначається рівномірними жолобкуватими заглибинами, які нанесені на кожній дошці лише єдиним різцем. Ширина різьблених контурних ліній 0,2–0,3 см, що чітко виражає графічну композицію ікони-хреста. Більшість ікон парна, це добре простежується на підставі однакових розмірів і зображень. Парність пов'язана з розміщенням ікон-хрестів обабіч «покутнього», чи «застівного» вікна. Орнаментально-знакова система цих різьблених ікон-хрестів вражає лаконічністю і відшліфованістю мотивів: хрести і свічники-трійці (предмети охоронної магії), солярні знаки у вигляді кіл, кружалець, чотирикінцеві зірки або скісні хрести із гострими кінцями, зубці, ламані та перехрещені лінії.

Генеza різьблених ікон-хрестів могла інспіруватися наявністю подібних і далеко не подібних творів, виготовлених різьбярами монастирів, міськими ремісниками. Гуцульські майстри могли бачити ікони-хрести професійної роботи в церквах, монастирях, панських світлицях. Це, очевидно, спонукало їх до пошуків власного рішення ікони-хреста у властивій їм техніці контурного різьблення. Можливо, різьблені ікони є реліктами забутих дохристиянських традицій, що відбивають у символічних знаках (хрестах) знання про людину, світ і Всесвіт. Вони могли сприйматися і функціонувати як магичні предмети, обереги тощо. Виступаючи своєрідним синтезом дохристиянських і християнських традицій охорони житла та родини, ікони-хрести сьогодні трактуються більше як магичні предмети, обереги, ніж як традиційні християнські ікони.

До типологічної групи ікон-хрестів, очевидно, належать і настінні різьблені хрести з написами, характерні для Східної України.

Іконографія [грец. *εἰκὼν* – зображення, образ; *γραφειν* – писати, описувати] – сформована в середньовічному іконописі стійка традиція особливостей і канонів зображення християнських святих і священних подій, описаних

і систематизованих за біблійними темами та мистецтвознавчими принципами. Іконографія передбачає з'ясування характерних рис священних осіб, їх символіки, атрибутів і алегорій відповідно до християнських догматів Святого Письма, апокрифів, агіографії та передання. У церковному мистецтві найширше представлена агіографія Ісуса Христа, Богородиці та Святої Трійці.

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

Іконообрамлюючі (іконостасні) конструкції – це група споріднених складних архітектонічних форм, нерідко багатоярусних, які виступають сакрально-декоративним обрамленням ікон, зрідка іконографічних рельєфних зображень або об'ємних скульптурних композицій. Цю основну художньовиражальну групу системи церковної обстави становлять найбільш акцентовані в інтер'єрі храму великі монументально-декоративні конструкції іконостасної перегороди, пристінні, запрестольні й бокові (без престолів) вівтарі, новочасні архітектонічні гірки «Голгофи» (похідні від вівтарних конструкцій), кіоти (феретрони), процесійні ікони в багатому декоративному оздобленні; зрідка центроформуєчими елементами є скульптурні чи рельєфні композиції, плащаниці або іконографічні й архітектонічні конструкції Різдяного вертепу («шопки»).

Іконопис – галузь церковного мистецтва, пов'язана з виготовленням ікони як сакрального твору, яка поєднує технологію створення ікони, іконографію, іконологію, типологію ікони, історію ікони, стилістичні особливості творів, регіональні школи, локальні осередки та майстрів. Історія розвитку іконопису охоплює майже два тисячоліття.

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

Христа, конха – небосхилом, амвон – каменем перед гробницею Ісуса.

Іконостас має не тільки мистецьке й архітектурне, а й передусім духовне значення. Він є конечною частиною східних храмів, без якої не можна належно відбувати літургичні богослужіння. Іконостас має наочно уприсутнити Христа і Його Пресвяту Матір, які зображені на святих іконах. Він, по суті, унаочнює цілу історію спасення людського роду, відкриття небес людині.

Хоча іконостас функціонально і належить до церковної обстави, однак завдяки особливому домінуючому становищу в інтер'єрі церкви та складній іконографічній програмі цю архітектурну іконостасну конструкцію зазвичай трактують як окремий художній ансамбль малярства й різьблення всередині храму.

Літургійно-просторова структура церковного інтер'єру й архітектурно-пластичне трактування форми храму виступають визначальними факторами у вирішенні пластичної і певною мірою іконографічної організації іконостаса, його загального абрису та параметрів.

Вплив основних компонентів формотворення храму визначив параметри та композицію іконостасів за такими аспектами: 1) параметри храму є першоосновою встановлення загального масштабу іконостаса; 2) параметри храму безпосередньо впливають на конструктивну і пластичну складність іконостаса; 3) об'ємно-просторова композиція споруди визначає не тільки певну складність форми іконостаса, а й іконографію; 4) рівень складності планувального рішення дозволяє мотивувати необхідність організації інтер'єру кількома іконостасами.

Взаємодія іконообрамлюючої конструкції з архітектурним середовищем і внутрішньою обставою церкви має будуватися за правилами гармонізації форм іконостасів з принципами організації храму. Звідси відповідна класифікація форм іконостасів стосовно синтезу їх об'ємно-просторових особливостей і пластичного вирішення з архітектурою: 1) іконостаси, які мають тотожні з архітектурою принципи організації; 2) іконостаси, узгоджені за формою з головним

фасадом сакральної споруди; 3) іконостаси, які в цілісній формі й елементах відтворюють характерні ознаки храму; 4) автономні щодо архітектури храму іконостаси.

Іконостас найдоцільніше групується щодо кількості його ярусів – чинів. Тому вівтарну перегородку розрізняють як одноярусну, двоярусну, триярусну, чотириярусну та п'ятаярусну. Поясні (горизонтальні) існування-реєстри називають відповідно до тематики зображуваного в кожному ряді: намісний (Христос-Пантократор та Одигітрія) з пределлами; празничний; апостольський; пророчий (може бути з Предстоячими). Верхній, п'ятий ярус, що зветься рядом праотців, – явище досить рідкісне, воно властиве російським православним церквам. Проте інколи трапляються перегородки вівтаря із рядами Господнім (переважно Страсті Христові, тому – Страсний), євангельським (події, почерпнуті з Нового Завіту), Богородичним (земне життя Марії). Однак вони завше розміщуються над намісним рядом й нижче Розп'яття, що увінчує іконостаси більшості церков. Виняток становлять храми Воскресіння Христового, там конструкцію системи ікон завершує хрест без Месії та предстоячих Діви Марії й Івана Богослова.

Компонування ікон основної вертикальної осі іконостаса, що стосується винятково Христа, може також варіюватись й у нижчих реєстрах. Зокрема, над Царськими воротами розміщують «Тайну Вечерю» або «Спаса Нерукотворного» («Платок Вероніки»), або «Плащаницю» («Покладення до Гробу» з однофігурним сюжетом – Ісусом). Празничний чи апостольський ряди фланкують центральну ікону Деїсуса (варіант – «Спас у Славі»): з Христом-Царем в архієрейському облаченні, Який оточений Богородицею, Іваном Хрестителем у благальних позах й, інколи, ангельськими чинами. У такому випадку ряд з цією іконою називають деїсусним.

Композиційні схеми іконостаса з огляду на їх пластично-просторове рішення, зокрема й отворів у ньому – лише під аркою притвору або на бічних стінах трансепта чи підкупольних парусів, – є унікальними у кожній церкві.

Іконостас є питомим для церков Східного обряду. Як головна художньо-образна система церковного інтер'єру

в українських храмах він сформувався не одразу, а лише з часом, у пізньому середньовіччі, у відповідності з розвитком поствізантійського обряду. На українських землях іконостас розвинувся з передвітарної огорожі наприкінці XIV – у XV століттях, тоді ж склалася загальноусталена композиційна структура іконостаса, тобто система розстановки ікон (рис. 9).

Як упорядкована відповідно до віровчення архітектурно-образна система іконостас в українських церквах склався не відразу. Відомо, що в ранньохристиянські часи вітар відмежовувався від віруючих тільки простою огорожею чи решіткою. У храмах Київської Русі ікони встановлювали на тяблах – горизонтальних лиштвах. Перші іконостаси, як у Софії Київській і Кирилівському монастирі у Києві, були низькими.

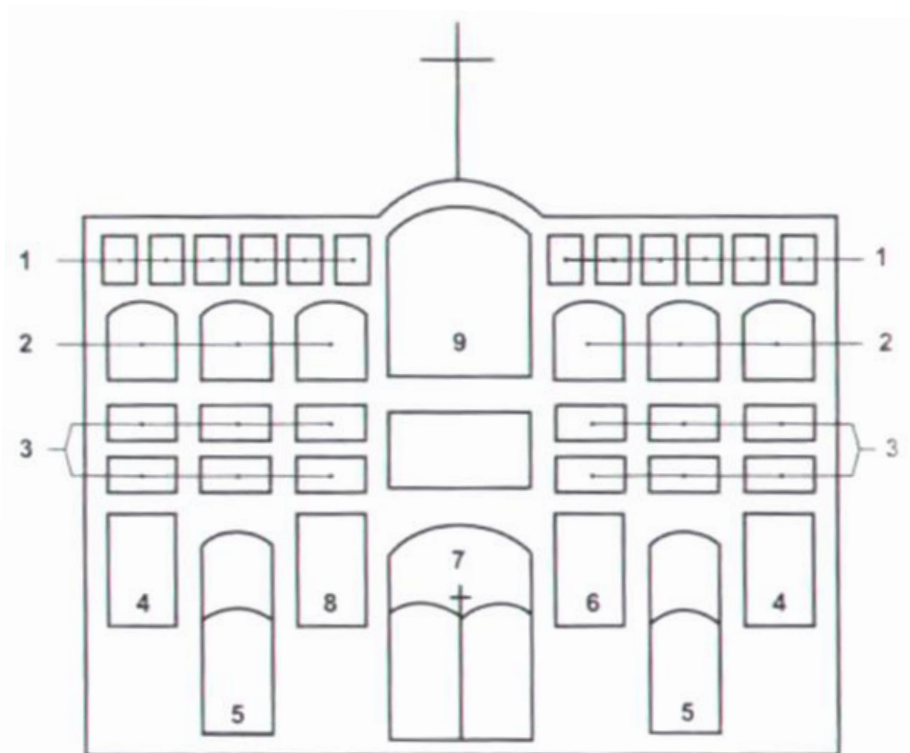


Рисунок 9. Загальноусталена в Україні композиційна структура іконостаса. 1. Медальйони із зображенням пророків. 2. Ікони Святих апостолів. 3. Ікони дванадцяти празників. 4. Намісні ікони патрона церкви (праворуч) і св. Миколая (ліворуч). 5. Дияконські двері. 6. Намісна ікона Ісуса Христа. 7. Царські ворота. 8. Намісна ікона – Богородиця. 9. Ікона «Ісус Христос – Вседержатель-Пантократор».

Низькими є іконостаси й у більш пізніх сакральних спорудах України: у Володимирському соборі в Києві, у церквах Східного Поділля, зокрема в церкві св. Покрови (1860) у селі Островчанці Хмельницької області. Фрагменти найдавніших українських іконостасів збереглися з кінця XV – XVI століть: Винники біля Жовкви, Радруж, Домажир.

В українських церквах сформувалися однорядні та багаторядні іконостаси. Вже в XVI столітті іконостас складався з трьох-чотирьох рядів ікон без рам, встановлених на горизонтальних траверсах, конструкція яких виводилася з тябел. Окремі святкові ікони або цілі ряди ікон, намальованих на суцільній дошці, при потребі могли вийматися з іконостаса.

В іконостасах обох типів – низького і високого – є трое дверей, що ведуть до віттаря: середні, розташовані навпроти віттаря, – «Царські Ворота», які в XVI–XVII століттях мали назву «Великі Ворота», чи «Святі Двері», увінчувалися хрестом і призначалися тільки для священнослужителів. Лівобіч і правобіч від них знаходяться так звані «дияконські двері». До XVII століття в українських церквах були здебільшого одні дияконські двері – північні. Якщо були й другі, то вони призначалися для входу у віттар інших духовних осіб.

Зазвичай по боках дияконських дверей розташовано намісні ікони. Над Царськими воротами розміщено ікону «Тайна Вечеря». Другий ряд іконостаса займають так звані «Празнички» – зображення окремих подій з життя Ісуса Христа і Богоматері. Третій ряд, що знаходиться над «Тайною Вечерею», обіймають ікона Ісуса Христа, найчастіше з предстоячими Богоматір'ю та Іваном Предтечею, по обидва боки – апостоли. Четвертий ряд посідають старозавітні праведники-пророки з їх емблемами. Завершує іконостас Розп'яття. Бувають і відмінності. Втім, у всіх випадках, навіть в однарусних іконостасах над Царськими воротами, мають бути «Тайна Вечеря» або «Спас Нерукотворний», рідше «Моління про чашу». Повні іконостаси мають налічувати приблизно п'ятдесят ікон, розміщених у чотири-шість ярусів. В окремих іконостасах, особливо цінних своїми художньо-мистецькими якостями, як, наприклад, церкви св. П'ятниці у Львові, їх є сімдесят, розміщених у семи рядах-ярусах.

Найважливіші риси, що визначають український іконостас, такі: 1) однорідність зображень кожного ярусу; 2) твердий порядок ярусів; 3) обов'язкова наявність в іконостасі образу «Нерукотворний Спас»; 4) розміщення його над Царськими воротами; 5) розміщення свят у календарному порядку з іконою «Тайна вечеря» в історичній редакції над «Нерукотворним Спасом».

Архітектурні рішення та декоративне оздоблення іконостасів змінювалися протягом століть під впливом архітектурних стилів. Як вівтарна перегородка, іконостаси завжди були підпорядковані архітектурі храму. Архітектурно-образна структура українських іконостасів сформувалася в XVI столітті, а їх тематичне наповнення – з XVII століття. За часів становлення українського бароко іконостас набуває рис величавості. До найбільш відомих шедеврів церковного мистецтва XVII століття належить іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, створений 1630 року Ф. Сеньковичем і перемальований у 1637–1638 рр., після його пошкодження блискавкою, М. Петраховичем. У середині XVIII століття він був замінений теперішнім, створеним у стилі рококо.

Із середини XVII століття у стилістиці українських іконостасів починає панувати бароко. Компоненти іконостасів у порівнянні з урівноваженим Ренесансом стають більш динамічними, патетичними. До кращих здобутків українського церковного мистецтва відносять іконостаси Святодухівської церкви в Рогатині, церков села Скваряви Нової біля Жовкви (1697–1699) з іконами майстра І. Рутковича та Скиту Манявського (1698–1705) – майстра Й. Кондзилевича, Покровської церкви в селі Великі Сорочинці (1739), Спаської церкви у Лохвиці. Високохудожніми творами національного мистецтва були іконостаси знищеного Миколаївського собору в Києві, збудованого гетьманом І. Мазепою, Золотоверхого Михайлівського собору, Юріївської церкви Видубецького монастиря, Успенської церкви в Чернігові, церкви села Краснопуца (1740) на Тернопільщині, згорілої в роки Першої світової війни. У середині XVIII століття в Україні з'являються іконостаси, створені у стилі рококо. Типовими витворами

рококо є іконостаси Святоюріївської церкви у Львові (1768–1778), Андріївської церкви в Києві (1745–1753), а також церкви Покрови в Бучачі (1761). Іконостаси, виготовлені у стилі рококо, характеризує велика кількість скульптури, інколи вона замінює ікони, як у церкві села Чоповичі на Житомирщині.

Українські іконостаси епохи класицизму, особливо у стилі ампір кінця XVIII – початку XIX століть, характеризуються великим спрощенням, спокоєм форм і прозорою композицією. В їх оформленні часто застосовується так званий «сліпий ажур». У Галичині, на відміну від Східної України, де був сильний вплив Російської православної церкви, такі іконообрамлюючі конструкції не набули значного розповсюдження. Позначилася на іконостасах і еkleктика. Однак ще в другій половині XIX – на початку XX століть іконостаси українських церков створювали переважно за зразками бароко, рококо, рідше класицизму. На рубежі XIX–XX століть поруч з історизмом і неостилями у сакральному різьбленні Галичини щораз частіше з'являються твори, в образному вирішенні яких помітним стає зв'язок із народним мистецтвом. Це явище у мистецтвознавстві отримало назву «руський стиль», чи «український стиль». Його характерні ознаки: застосування елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір «під дуб» тощо. До кращих іконостасів, виконаних у Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва, належить іконостас церкви Святої Трійці міста Дрогобича Львівської області (1907–1909). Цей триярусний іконостас темного чорно-брунатного кольору був декорований технікою ажурної, плоскої тригранно-виїмчастої різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків і гуцулів: давньоруська плетінка, різні варіанти ромба, рослинне стебло з трилисником і т. п. У його оздобленні помітний зв'язок з українською декоративною графікою початку XX століття, зокрема творчістю Г. Нарбути, коли площинно стилізований рослинний мотив вписаний за лінією зовнішнього силуету у трикутник тощо. Дрогобицький іконостас засвідчує

найвищу досконалість декоративної стилізації різьблення під «народний стиль». Окрім того, у ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабарасем і Голембйовським, з іконами, намальованими художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоніки, живопису та різьблення дрогобицького іконостаса – це вершина ідейних пошуків стильового національного напрямку епохи.

У першій половині ХХ століття було створено низку іконостасів, в образно-конструктивній основі яких домінував світліший натуральний колір певних порід дерев. До кращих із них належить чотириярусний іконостас церкви св. Апостолів Петра і Павла (1935) з села Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської області, у створенні якого брав участь відомий народний майстер В. Турчинюк. Особливістю цього іконостаса є те, що у декорі Царських Воріт автор зробив вдалу спробу стилізувати зображення рослинного мотиву (плоди, листя винограду) під гуцульське плоскорізьблення з геометричних елементів. Риси народної образності помітні в постаті Бога-отця над намісним ярусом.

Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим втіленням українського стилю в іконостасному різьбленні, є те, що на межі ХІХ–ХХ століть гуцульська церковна архітектура в Галичині популяризувалась як «своя» і як вираз «народного стилю» в архітектурі. У період національного відродження саме гуцульське плоскорізьблення відіграло одну з провідних ролей у формуванні образної системи українського національного стилю в Галичині, проявляючи інтенцію українського народу до художнього вираження своєї національно-культурної ідентичності.

У 1920–1930-х рр. над виготовленням іконостасів працювали такі відомі українські художники як П. Холодний, А. Манастирський, А. Коверко, Є. Дзиндра, І. Киселевич зі Львова, на Закарпатті – І. Свида.

У роки тоталітарного режиму багато іконостасів, особливо у Східній Україні, було знищено. Починаючи з кінця 1980-х рр. у створенні іконостасів усе активнішу участь беруть професійні художники, зокрема викладачі та випускники Львівської

національної академії мистецтв, Львівського коледжу ім. І. Труша, а також народні майстри. Зокрема, у 1990-х рр. лемківські різьбярі виконали іконостас для церкви, збудованої на території Музею народного побуту та архітектури у Львові.

Зазвичай в Україні іконостаси виготовляли з липового дерева, яке сушили близько тридцяти років. Іконостас увесь був різьблений, золочений, мальовані ікони також у різьблених рамках, відділялися одна від одної різьбленими колонками. Основним орнаментальним мотивом виступала виноградна лоза, яка символізувала не тільки науку Христової віри, а й причастя під виглядом тіла й крові Христової.

Рідкісним явищем в історії церковного мистецтва є виготовлення керамічних іконостасів. Такий іконостас був у церкві в печерах Києво-Печерської лаври. Від нього збереглася лише частина колонки, вкрита синьою поливою. Виробництво фарфорових іконостасів і архітектурно-декоративних деталей іконостасних конструкцій стало новим явищем українського мистецтва у ХІХ – на початку ХХ століть. Їх виготовляли на заводі А. М. Міклашевського у селі Волокитине Сумської області, а також фірма І. І. Левинського у Львові, яка творчо осмислювала традиції українського народного мистецтва та архітектури. Художники керамічної фабрики у Львові О. Лушпинський, Е. Ковач, Л. Левинський, звертаючись до народних традицій, у проектах іконостасів поєднували різьблене дерево з керамікою (плитки, вставки, скульптурні композиції). Три майолікові іконостаси в неоросійському стилі було виготовлено у 1898–1902 рр. у Миргородській художньо-промисловій школі за проектом архітектора М. Ніконова.

Сьогодні вітчизняні майстри іконостасів працюють з різними матеріалами. Так, у Львові для каплиці св. Георгія 2000 року О. Личко, А. Винту, Ю. Павельчук створили сучасний іконостас, поєднавши скло, метал та об'ємно-просторовий вітраж. Унікальний кований іконостас у 2014 році виготовили майстри зі Шполи на Черкащині Назарій Косоруков (майстер художнього кування), Володимир Нанаєв (майстер художньої обробки металу) і Ярослав Андрійченко (художник). Популярними в українських церквах залишаються дерев'яні іконостаси з липи, дуба, вільхи та інших порід.

Ілитон, литон, сударій [грец. *ειλητον* – обгортка, обв'язка] – освячена хустка, яку стелять поверх *індитії* на престолі на *антимінс* чи під нього та в яку загортають *антимінс* для зберігання після Літургії.

Має чотирикутну форму, видовжену по горизонталі. Пошитий із лляної або шовкової тканини. За розміром дещо більший від форми антимінса, бо виконує функцію «наволочки», чи «сорочки» для його зберігання. На центральній верхній лицьовій пілці ілитона вишитий (рідше намальований) хрест, який знаменує собою той сударій (хустку чи пелену), яким була обгорнута голова Ісуса у гробі.

Індитія, ендитія, едитія, індітійон [грец. *ενδυτυ* – одягаю] – верхній одяг престолу, світла і вишукана пелена, яка символізує насичені світлом одязі Христа. Індитія нагадує, що престол є місцем Господньої слави. Виготовлялася з доброякісної бавовняної, шовкової, парчевої тканини у вигляді прямокутного полотнища, оздоблювалася багатим гаптом на фронтальному боці престолу або узорною каймою.

Інтер'єр храму [франц. *interieur* – внутрішній, внутрішня частина, середина, від лат. *interior* – ближчий до середини] – архітектурно і художньо оформлене внутрішнє приміщення, оздоблена частина храму, утворена огорожувальними поверхнями, церковним обладнанням, освітлювальною арматурою. Інтер'єр храму визначають: композиція плану, перекриття кожної окремої кліті; зв'язок між бабинцем, навою і вівтарем; обладнання літургійного простору архітектурно-декоративними елементами, які ділять його на певні частини, необхідні для здійснення Літургії (іконостас, вівтарі, казальниця, кіюти); престолоподібні предмети (престіл, проскомідійник, тетрапод; аналой, канунник), церковно-ритуальні сидіння (запрестольне крісло, сповідальниця, крилосна лава, лави для молитви, клячки).

Найбільш повну й розвинену типологію церковної обстави запропонував А. В. Клімашевський (рис. 10).

Церковна обстава як художньо-образна система об'ємно-просторових форм інтер'єру храму має своє, обумовлене Літургією, функціонально усталене місцерозташування,

канонічно пов'язане з трьома частинами богослужбового простору: вівтарною частиною, навою і бабинцем.

За цим літургійно-функціональним принципом організації внутрішньоцерковного простору вівтарну частину складають: розміщений по центру престіл, розташована позаду нього зазвичай багатоярусна конструкція запрестольного вівтаря (деколи це лише образ); під ним й одночасно позаду престолу – запрестольне крісло; ліворуч, у куті північно-східної стіни, – стіл проскомідії (проскомідійник). Подекуди в більших церквах по периметру східної стіни вівтарної апсиди трапляється синтрон (сопрестоліє) – сидіння обабіч горнього місця для ієреїв-співслужителів. Своєю чергою значний простір наві на межі з вівтарною частиною заповнює догори (інколи на весь простір до склепіння) трансформована в багатоярусний іконостас передвівтарна перегорода. Остання простягається на всю довжину солеї – ритуального підвищення вівтарної частини з широким на 100–200 см заходом у наву. Її центральна випнута частина – амвон – зазвичай виділяється широким півколом до заходу вглиб нави.

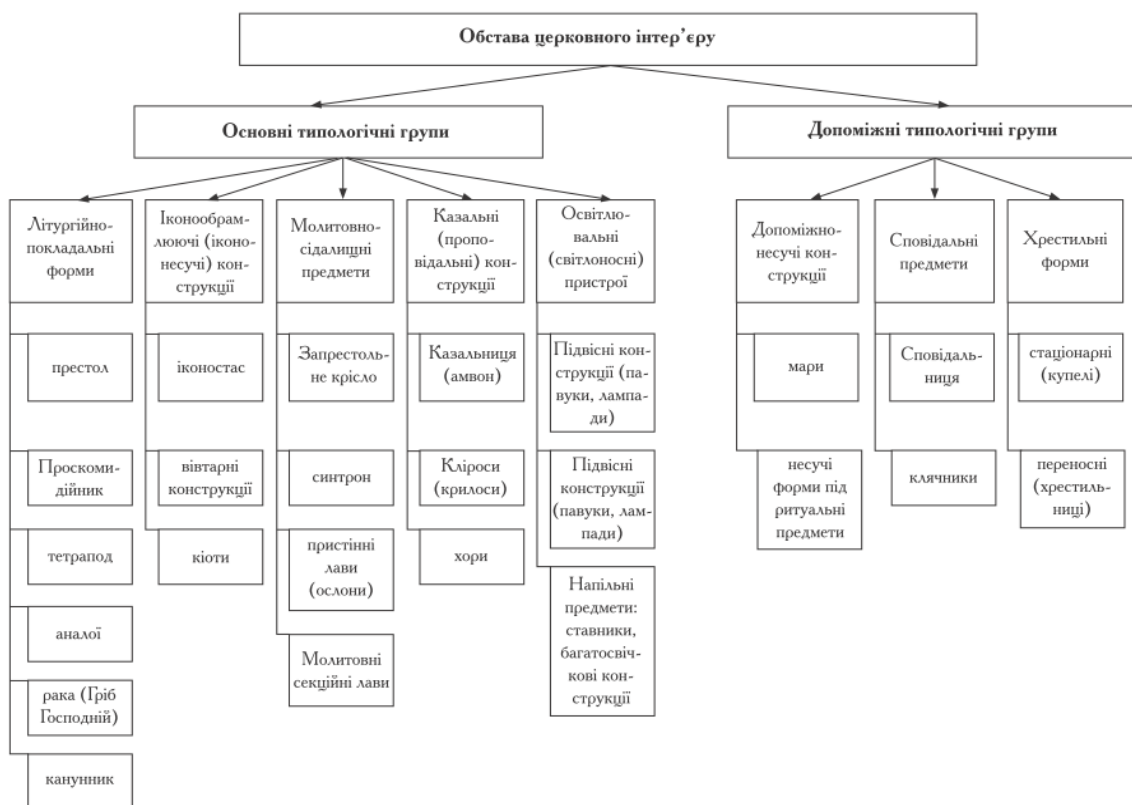


Рисунок 10. Типологія церковної обстави
А. В. Клімашевського.

Навпроти Царських воріт іконостаса центроформує місце в наві посідає тетрапод; з боків від нього зазвичай розміщені ставники (великі свічники висотою понад 100 см, поставлені на долівку храму), а в окремих випадках додатково – два фланкуючі аналої. На стику нави і бабинця з південно-західного боку або на стику нави і лівого рамена з південно-східного боку, рідше – зліва від іконостаса, розташована казальниця.

У бічних раменах нави з фронтального боку, як правило, розміщуються бокові престоли з багатоярусними надбудовами конструкцій пристінних вітарів на честь різних святих. Бабинець уздовж бокових стін характерно обрамлюють стаціонарні або пересувні пристінні церковні лави, та інколи вздовж стін розміщують конструкції виносних кіотів та пристінних вітарів, які вийшли з основного вжитку. Зазвичай у південно-західному куті бабинця греко-католицьких церков зберігається Гріб Господній, тоді як у православному храмі подібного типу конструкція, призначена для зберігання мощей святих (рака), як правило, акцентовано стоїть перед солеєю на окремому підвищенні: частіше – ліворуч, у північній частині нави, рідше – у південній.

Головне смислове літургійне поле у системі церковного інтер'єру побудоване навколо престолу й іконостаса – основних центроформуєчих богослужбових об'єктів інтер'єру храмів східнохристиянської традиції. Це «літургійне поле» обіймає ритуально відмежована від перебування віруючих територія піднятої над загальним рівнем підлоги солеї з розміщеною навпроти Царських воріт випуклою до переду центральною частиною – амвоном. Лівобіч і правобіч від амвона навпроти дияконських врат розміщені кліроси – ритуальні бокові відгороджені відгалуження солеї, які в українській традиції трансформувалися переважно в окремо розташовані конструкції, огорожені хоругвами та патерицями. В українських церквах кліроси часто бувають помітно висунутими до заходу, подекуди із заходом у бічні рамена.

Зокрема, в інтер'єрі українських дерев'яних церков нава поділена на дві умовні частини: клірос, або сідалище та власне наву. У кліросі знаходяться свічники та даскальські культи,

перед іконостасом – амвон та три столики – аналогіон, тетрапод і столик для літії, перед північною стіною розташовано столик для дарів. Посередині нави підвішене панікадило, під стінами – процесійні хрести, хоругви, лави. У центральній частині вівтаря розміщений престол, на якому знаходяться антиминос, кивот, Євангелія, нап্রেстольний хрест та свічники. Жертовник-проскомідійник з належними предметами (хрестом, свічником, диптихом, дискосом, потиром тощо) міститься біля північної стіни. У вівтарі знаходяться плащаниця та шафи. На стінах вівтаря – 12 ікон празників.

Скромніше оформлений бабинець, в якому під стінами знаходяться хоругви та процесійні хрести, влаштовані хори над бабинцем.

Важливе місце в інтер'єрі дерев'яних церков посідають іконостас, ікони, освітлювальні прилади (панікадила, лампадки, ставники) та природне освітлення, яке надходить через вікна, світловий барабан і міняється упродовж доби та під час Богослужіння. Інтер'єр дерев'яних церков залежить від декору, характеру рішення іконостаса, освітлення, розпису стін і верхів церков, висоти кожного зрубу. Особливістю інтер'єру українських дерев'яних церков є те, що зовнішня просторово-тектонічна структура відображає її внутрішню побудову, тобто існує єдність між зовнішнім і внутрішнім просторами, між формою та її суттю – сакрумом. Верхи церков завжди відкриті у внутрішній храмовий простір. Виразність інтер'єру дерев'яних церков посилюється тонкою різьбою скоб, одвірків, поручнів.

Рішення інтер'єру обумовлене конфесійними особливостями, існуючими канонічними приписами та місцевими традиціями.

Ірмологій [грец. *ερμός* – зв'язую, поєдную і *λόγιον* – слово] – нотна церковно-богослужбова книга, що містить у собі вибрані з різних канонів піснеспіви, названі ірмосами (ірмос – початковий піснеспів кожної пісні канону).

Ісихазм [грец. *ἡσυχία* – спокій, тиша, мовчання] – духовна система споглядального характеру, спрямована на досягнення довершеності людини шляхом її єднання з Богом, яка виникла на християнському Сході у IV столітті. Засобом такого єднання

виступала молитва, що її аскет повторював без перерви протягом усього життя. Молитва визнавалася знаряддям об'єднання у синергії всіх інтенцій-енергій людини, повним преображенням її суті. Сьогодні ісихазм розглядається в річищі світової традиції пошуків шляхів наближення до Бога та подолання обмеженості людської природи. Його позитивні моменти відзначив Папа Іван Павло II.

Кадильниця, кадило – металевий, виготовлений зі срібла, міді, олова, латуні тощо посуд, заповнений жаринками, на які кладеться ладан чи інші ароматичні речовини. Застосовується для обкурювання храму під час богослужіння, а також житлових приміщень.

У ранньохристиянських обрядах застосовували низькі кації, закріплені на дерев'яному руків'ї. З розвитком богослужбових обрядів і пов'язаних із ними символічних дійств архітектоніка і конструктивне вирішення окремих структурних елементів кадильниць суттєво змінюються. Щоб розжарене вугілля та ладан не розсипалися, чашоподібний посуд накривають кулеподібною накривкою з прорізами для «благозапашного» диму. Нижня півкуля підвішується на три рівновеликі ланцюги, закріплені на дископодібній пуклі з отвором посередині. Крізь отвір опущено центральний ланцюг, який з'єднаний з накривкою; з його допомогою вона піднімається й опускається. Таким чином, кадильниці набувають сферичної, а згодом видовженої яйцеподібної форми, їх встановлюють на круглі конусоподібні за обрисами стояни, що завершуються седесами. Об'ємно-просторова структура увінчується хрестиком, встановленим над накривкою. З поширенням західноєвропейських, зокрема готичних, ренесансних і ранньобарокових формотворчих, ідей з'являються кадильниці у вигляді капличок, храмів тощо. Поступово накривка у вигляді силуету барокової церковної бані або вежі значно видовжується, її поверхню, зокрема «шию», яка імітує світловий ліхтар бані, декорують прорізним геометричним чи стилізованим рослинним орнаментом (рис. 11).

Наприкінці XVIII – на початку XIX століть архітектоніка й орнаментальне оздоблення кадильниць зазнають

різностильових – необарокових, неоренесансних, неоготичних аж до модерних – впливів.



Рисунок 11. Кадильниця. Село Назавизів Івано-Франківської області. Кінець XIX – початок XX століть. Латунь, дифування, лиття, ажур.

Казальниця, проповідниця, архієрейський амвон, облачальне місце [грец. *ἀμβων* – підвищення, виступ] – підвищення посеред храму вірних із установленою на ньому кафедрою. Один з головних компонентів обстави християнського храму. Являє собою стаціонарну об'ємно-просторову конструкцію церковного інтер'єру у вигляді окремої відгородженої сходової клітки, завершеної кафедрою, зрідка з навісом-дашком у формі балдахіна, призначеної для проповіді священника. Згідно з богословським віровченням, казальниця символізує той камінь, яким був прикритий вхід у гробницю Ісуса Христа. Казальниці характерні насамперед для чинних українських церков, що визнають папський престол, чи храмів, які належать тепер православним Церквам, але первісне їх призначення було для греко-католицьких парафій.

Найдавніші казальниці являли собою значні підвищення з одним або двома сходовими маршами, що вели на верхній майданчик, звідки читали Святе Письмо, проповідували, співали, зачитували послання. Казальниці відомі з V–VI століть, вони мали форму трибун з парапетом, опертих на

колонки, інколи з навішеною копулою. Їх встановлювали перед вівтарем на підвищенні, що відділялося від нави. Від XIII століття поширилися пристінні, вільно стоячі та на підпорах, а також на зовнішніх балконах (храмах паломників) казальниці.

У православному храмі казальниця – це частина солеї. Тип католицької казальниці сформувався в часи пізнього Середньовіччя, казальниці займали місце при першій від пресвітерія або середній опорі головної нави. У греко-католицькому храмі є казальниці обох типів.

В українських церквах поширені два основні види казальниць: проста – без навісного дашка і складна – з парадним навісом. Казальниці, згідно з планом їх підлоги-настилу та парапету, найчастіше поширені у вигляді шести- чи восьмикутника, рідше – кола, і нагадують кафедру (трибуну, чашу), на яку ведуть сходи з парапетом. Проте їх типологічною відмінністю може бути настінна конструкція – балкон, кріплений лише до стіни, а у нижній його частині звисає рослинний мотив (шишка пінії-сосни, виноградне гроно тощо). Інші казальниці опираються на колону чи стовпець, що кріплені до долівки, відтак означені наземними. Третій (рідкісний) тип трапляється у вигляді човна. Четвертий тип пластично вирішений у вигляді печери схимника, тому умовно названий амвоном-келією. Отже, корпус казальниці має різні форми, найчастіше випуклі (ковчег, келих, квітки, риб'ячої пащі тощо) з підвішеними різьбленими прикрасами, а знизу – з так званою «шишкою». На завершенні навісів амвонів найчастіше використовуються скульптурні і рельєфні зображення Христа, голуба – символу Святого Духа.

На формі казальниць позначились усі історичні мистецькі стилі. Наприклад, у готиці казальниці встановлювали на основі кола, багатокутника, розміщених на колонках із сильними базами. Від Ренесансу вони набули форми квадрата або кола. З'являлися і підвішені казальниці. Основний тип сучасної казальниці сформувався в XVI столітті – це прикріплена на певній висоті до стіни чи опори конструкція з входом по сходах. Раніше сходи були з двох боків, тепер – з одного.

Виготовлялися з різних матеріалів і склалися з корпусу, тобто казальниці як такої з парапетом, заплічника і балдахіна. Крім об'ємного, фігурного різьблення, часто оздоблюються орнаментом.

Казальні (проповідальні) конструкції – це невелика група переважно похідних від ранньохристиянської кафедри огорожувальних форм столярної роботи, призначених на зразок трибуни для проповіді, казання, читання Святого Письма та літургійного співу під час богослужіння. До цієї групи належать такі типи обстави: казальниця, або архієрейський амвон, хори, конструкція солеї перед іконостасом, що в православних церквах часто буває відгородженою від «храму вірних» декоративною ажурною огорожею – парапетом, кліроси.

Казула [лат. *casula* – плащ] – елемент літургійного одягу католицького або лютеранського клірика, головний літургійний одяг єпископа і священника. У православ'ї аналогічний фелону, зокрема грецькому, який, на відміну від російського, не має високого коміроподібного підйому ззаду. Являє собою розшити ризу, схожу з далматикою, але без рукавів. Надягається поверх альби і столи. Колір варіюється залежно від церковного свята.

Існують два крої казули: романський і готичний. Романський крій передбачає використання жорсткої тканини. Казула в цьому випадку покриває тіло клірика спереду і ззаду, залишаючи відкритими боки і шию. На казулі вишивають хрест та ініціали Спасителя – ІHS, що означають «Ісус Христос Спаситель». Казула готичного покрою давніша за своїм походженням і майже аналогічна православному фелону (особливо грецького варіанта). Покриває тіло клірика з усіх боків і має виріз для шиї. Спереду і ззаду на казулі нашивають орнат – смугу з вишитими хрестами. Другий Ватиканський Собор практично скасував використання романського крою і ввів виготовлення готичної казули переважно з легких тканин.

Камилавка [грец. κάμηλοε – верблюд] – церковна нагорода ієрея, протодиякона та архідиякона, що являє собою розширений доверху циліндричний головний убір.

Канон християнського мистецтва [грец. κανόν – норма, правило] – набір християнських світоглядних принципів

і відповідних прийомів, норм і основоположних завдань художньо-образної творчості, що розробляється й затверджується Церквою як взірець для наслідування, як ідеал святості й краси, стереотип поєднання елементів образу. Він створювався як сукупність приписів і правил, які були обов'язковими для всіх, хто належав до даної конфесії. Виступаючи сферою естетизації почуттів, канон показував, що є прекрасним само по собі, прекрасним за Божественною установою. Ним була сформована єдина нормативність, яка панувала в межах єдиної християнської Церкви в епоху перших вселенських соборів. Означена естетична нормативність проявлялася в образному строї іконопису й монументального живопису, архітектурі храму, музичному та предметному оформленні Літургії.

У підґрунті канону закладено положення Отців Церкви, що мали абсолютну істину не тільки для кожного митця, а й для кожного, хто молився перед іконами або слухав релігійну музику в момент богослужіння. Канон виступав вирішальним засобом адаптації людини до релігійної віри. Якраз естетика богослужіння з її глибоким релігійним символізмом сприяла тому, що вірні піднімались вище за себе. Канон з його високими вимогами до релігійних й естетичних цінностей сприяв просвітленню свідомості людини. Через символіку, пов'язану з утіленням Бога в образі Ісуса Христа, віруюча людина піднімалася щаблем духовних цінностей, досягаючи духовного просвітлення та виходячи на трансцендентний рівень діалогу з Богом.

Християнський канон побудовано на глибокому символічному розумінні Бога, людини і світу, він акцентує наявність Божих рис у людей. Присутність сакрального начала в людині затверджено на Халкідонському Соборі (451) у догматі про дві природи Ісуса Христа – Божественну і людську.

Оформлення християнського канону відбувалося двома шляхами: від візантійського християнства до православ'я і від раннього християнства Західної Європи до католицизму.

У візантійсько-православному варіанті канон постав як канон-символ, для якого суттєвою виявляється не лише зовнішня форма, а й висловлення внутрішнього, глибинного

смислу релігійного догмату. Вирішальним для нього є принцип духовності в образному сприйнятті божественного, у створенні «неподібної подібності». Означеним принципом обумовлено художні прийоми, зокрема такі як зворотна перспектива, плоска побудова образу, умови композиції іконопису, живописна побудова мозаїки, церковний спів тощо. Образ-канон візантійсько-православного мистецтва побудований на внутрішньому конфлікті – реального образу з ірреальною ідеєю. У сприйнятті реципієнта канонізований образ виступає не стільки джерелом інформації, скільки збудником, організатором, який проектує суб'єктивне на загальне – релігійний канон. У східному варіанті канонізованого мистецтва ірреальність релігійної ідеї долається реальністю художньої інтерпретації канону, переборенням релігійного символу кількісним різноманіттям, варіативним моделюванням образу художнього твору.

У мистецтві західного варіанта канон не перетворився на змістовно-символічний догмат, він радше сформувався як формально стійка система відтворення релігійного сюжету. Це давало художнику можливість у межах системи канону більш наочно й безпосередньо висловити свою індивідуальність.

Каноник, Канон [грец. κανών – норма, правило] – церковно-богослужбова книга, збірка канонів – церковних піснеспівів на честь певної події церковного життя.

Канунник, канон, канун, панахидник – невеликий, зазвичай вертикальної конструкції столик у притворі зі стільницею у формі суцільнолитої металевієї пластини з великою кількістю гнізд для свічок, часто завершеною вертикальною композицією невисокого Розп'яття. Цей предмет обстави поширений переважно в Україні в церквах Московського патріархату як богослужбова форма, обумовлена приписами російського синоду. Починаючи з XIX століття канунник, як правило, знаходиться з північного боку «храму вірних», зазвичай поряд з ракою. Згідно з церковно-синодальними приписами на канунник ставлять свічки за упокій і підносять приношення для поминання померлих (кутя, хліб та ін.).

Каппа Манья – [італ. *pluviale, cappa, mantus*; лат. *pluvia* – дощ] – елемент літургійного одягу Католицької церкви, що являє собою напівкруглий плащ без рукавів, який закривається спереду пряжкою. Ззаду має декорований комір, що залишився від відлоги. Часто Каппа прикрашена вишивкою.

Використовується у процесіях, вечірніх та урочистих Літургіях в англіканській, євангелістській і римо-католицькій Церквах. Може використовуватися також особами, які не отримали священства.

Катапетасма, церковна завіса [грец. *καταπέτασμα* – внутрішні, чільні двері] – прямокутної форми видовжений по вертикалі плат із льняної, шовкової або атласної тканини, який виконує функцію вівтарної заслони за Царськими воротами з боку вівтаря. Важлива частина устрою церкви, яку відсувають з одного боку в інший або рухають ввєрх-вниз. Завісу відхиляють на початку богослужіння та закривають при здійсненні Таїнства Євхаристії. Функціонально прикриває здійснення таїнства всередині вівтаря, яке треба сприймати не тілесними, а духовними очима, тобто вірою. До появи в церквах іконостасів престол і служителів закривали чотирма завісами, які підвішували між стовпами ківоріїв. Згодом виникла церковна перегородка із завісою, що стала прототипом однорядного іконостаса.

Завіси шили переважно з шовкової тканини – «китайки» – світлих відтінків: золотистого, блакитного, зеленого або пурпурового – на час посту. Наприкінці XIX століття з'являються завіси, вишиті рядами хрестів, зірок, квітів тощо.

Катарсис у релігійному мистецтві [грец. *κάθαρσις* – очищення, піднесення] – як термін античної естетики, означає душевну розрядку, естетичну реакцію, яку особа відчуває на завершальній стадії процесу художнього сприйняття. У християнській естетиці театралізований характер богослужінь і внутрішнє опорядження храму виступають засобами пробудження катарсичного начала, однак на місце катарсису грецької трагедії, що очищує душу, ставиться християнське очищення від гріхів та згубних помислів. Співпереживання як естетичне почуття, яке звеличує душу,

заступається християнським смиренням – прийняттям страждання в ім'я Бога.

Катасарка, сорочка, срачиця [грец. *χατασαοχα* – сорочка] – нижня біла шата престолу, поверх якої стелять індитію, – прямокутна, зшита з кількох пілок лляного або бавовняного полотна.

Керамічні писанки – тип сакральних керамічних творів, які формою і розписом нагадують (моделюють) розписане яйце. Писанка позначена найвищим семіотичним статусом, у ній знаковість, як символ оновлення життя, виражена максимально, а утилітарність – мінімально, проте магічне й обрядове значення керамічних писанок до кінця не з'ясоване. Писанки є знаком, символом християнських весняних свят починаючи з Великодня, вони проходять через усю весняну обрядовість. У Київській Русі Пасха, чи Великдень – воскресіння з мертвих Ісуса Христа – злилася з давнім багатоденним святом вшанування померлих предків.

Від XI–XIII століть до наших днів дійшли керамічні писанки, які були досить поширені в часи Київської Русі і зустрічаються під час розкопок поховань. 70 таких артефактів знайдено в різних місцях території Київської Русі. Зокрема, керамічні писанки села Улазовичі на Чернігівщині (нині Брянська область Росії) характерні коричневим, зеленим, рідше жовтим тлом, а сам розпис виконано жовтим чи зеленим кольором.

Сьогодні керамічні писанки виготовляють з порцеляни, фаянсу, майоліки й оздоблюють з допомогою традиційних технік декорування та сучасних фарб.

Кивот дарохранительний, дарохранильниця, ківот, кіот [грец. *κιβωτός* – скриня, ковчег] – напрестольний літургійний предмет, вмістилище для зберігання запасних для немічних та передосвячених чесних дарів у вигляді скриньки, саркофага, вежі-маяка, каплички, базилікального або хрещатого храму, одно-, дво- чи триярусної дзвінички.

До найдавніших кивотів, які застосовувались у літургійних обрядах Княжої доби, належать ерусалими, або ж сіони. Єрусалими виготовляли на зразок ротонди з колонками, встановленими по периметру заглибленої таці. В Україні під

впливом західноєвропейської металопластики поширюються храмоподібні кивоти у вигляді вежеподібних, декоративно розвинених каплиць і храмів, що нагадують одно- або триверхі церковці хатнього типу, а згодом п'ятиверхі хрещаті храми. На фронтальному боці розміщують гравіроване або карбоване, пізніше рельєфнолите Розп'яття з предстоячими Богоматір'ю та Іваном Богословом. Під впливом барокових ідей типи кивотів та їх декор значно урізноманітнюють.

На престолах встановлюють кивоти у вигляді дзвіницеподібних декоративно розвинутих «гробниць», оздоблених гірляндами, сплетеними з листочків, квітів і плодів, емалевими картушами, обрамленими плетивом рослинного орнаменту з ликами ангелів між гіллям тощо (рис. 12).



Рисунок 12. Дарохранильниця двоярусна. Село Пакулі. Середина XVII століття. Різьблення ажурне, позолота, поліхромування.

Іконографічний репертуар кивотів дарохранительних збагачується такими сюжетами як «Тайна Вечеря», «Покладення до Гробу», «Воскресіння Господнє» та барельєфними або фігурними постатями ангелів, архангелів, пророків і євангелістів. Упродовж XVIII–XIX століть

в оздобленні широко застосовують живописну емаль, дорогоцінні камені, кольорове скло тощо. У церквах України XIX–XX століть кивот зовнішнім виглядом нагадував переважно церкву з одним, трьома, п'ятьма і більше куполами, колонами, різними за архітектурними стилями, золоченими, фарбованими тощо. Так, кивот з церкви Успіння в Почаївській Лаврі має форму храму у стилі класицизму, на Буковині в церкві св. Дмитра (село Дихтинець Путильського району) має форму Голгофського хреста, у церкві Івана Предтечі (село Тороки цього ж району) це металева скринька у формі одноверхої буковинської церкви.

Розміри кивотів варіюються в межах від кільканадцяти сантиметрів до метра і більше.

Зазвичай кивоти виготовляють з дерева (окремі деталі для посилення урочистості розфарбовують у червоний, жовтий і голубий кольори) чи кольорового металу, рідше – з глини.

Глиняні кивоти є надзвичайно рідкісним явищем церковного мистецтва. На початку XX століття архітектор керамічної фабрики Івана Левинського у Львові О. Лушпинський спроектував кивот, в основі конструкції якого було поєднано два матеріали – дерево (імітація під чорний дуб) і кераміку, а в декорі було використано узор гуцульського різьблення, головно з мисників на основному корпусі та палиць на колонах. Високу мистецьку якість посилював майоліковий триптих із зображенням Ісуса Христа і двох ангелів. Виконавцями проекту стали різьбяр і золотар Андрій Сабарай і столяр Й. Мушак, що походили з села Голоска поблизу Львова (тепер село входить до меж міста).

Є дані про промислове виробництво фарфорових кивотів на заводах України кінця XIX – початку XX століть. Так, для Покровської церкви, побудованої у неоготичному стилі наприкінці 1850-х рр., на заводі А. Міклашевського у селі Волокитине місцеві майстри виготовили три фарфорові іконостаси, а також усю обставу у фарфорі, зокрема й велику фарфорову «дарохранительницю тонкої і складної роботи», своєрідну за формою та способом оздоблення (рис. 13). Оригінальність полягає у «відкритому» завершенні, наявності колон і високо укладеного Розп'яття, а внизу, при вході, – двох

постатей ангелів. Декор боків включає поєднання деяких традиційних готичних мотивів (арок, розеток, трилисників, закрутів стилізованих рослин), «легкого» ажурного та горельєфних зображень святих. Фарфоровий кивот був органічно вписаний в інтер'єр храму, складаючи разом із трьома іконостасами, чотирма великими фарфоровими панікадилами та дев'ятьма свічниками (ставниками) ансамбль фарфорових предметів сакрального декоративно-ужиткового мистецтва Покровської церкви.



Рисунок 13. Кивот і ставник. Покровська церква села Волокитине Сумської області. 1850-ті рр. Фарфор.

Ківш – церковний посуд, в якому на початку проскомідії подається вино з водою для вливання у святу чашу – потир. Потім, перед причастям, у ньому подається теплота (гаряча вода) і в ньому ж виноситься запивка після причастя. Ківш знаходиться на жертівнику – проскомідійнику.

Кіот [грец. *κιβωτός* – ковчег] – найменша з іконообрамляючих конструкцій, що являє собою раму або зашклену шафку для розміщення ікон та інших предметів релігійного культу. Кіот створює особливе художнє

оформлення ікони, яке при цьому дозволяє вибудувати навколо неї свій мікроклімат, що пом'якшує коливання температури та вологості повітря. Головна функція кіотів – захисна, вони для ікон необхідні, оскільки захищають і зберігають їх якомога довше від впливу навколишнього середовища.

Вони бувають настінні та підлогові. Загалом кіоти складаються з двох компонентів: ікони і складної рами з багатим декоративним оздобленням, що її обрамляє. Доволі часто складніші за формою кіоти мають вигляд малих пристінних вівтарів з однією іконою. Це часто архітектурно-декоративні споруди з дерева (вільха, дуб, липа), мармуру та інших матеріалів, різних розмірів, інколи це за формою малі вівтари з однією основною іконою, багато декоровані, з рисами певного історичного стилю (рис. 14).



Рисунок 14. Кіот із Загоровського монастиря. Й. Кондзелевич. 1696 рік. Дерево, різьблення, золочення.

Середні розміри підлогових кіотів: 90×90×250 см, 190×523×20 см, 130×130×300 см.

Класифікація ікон – розподіл ікон з утворенням системи класів за наступними спільними ознаками:

– за місцем призначення та функціональним призначенням: 1) літургійно-церковні – іконостасна, запрестольна, виносна, аналойна, настінна; 2) дорожні, 3) хатні: родинна (передається у спадок з покоління в покоління), мірна (замовляється після народження в родині немовляти на честь його патронального святого на дошці, рівній за розміром росту дитини при народженні), вінчальна (бере участь в обряді вінчання), іменна (із зображенням тезоіменного її власнику святого); обітнична (написана за особливої обітниці);

– за технікою виконання: 1) живописні ікони – темперні, олійні, енкаустичні і т. д; 2) мозаїчні; 3) вишиті ікони – виконані в тій чи іншій техніці шиття; 4) литі; 5) різьблені; 6) друковані, або типографські (ікони Жако); 7) ікони на склі; 8) склепінчастий вітвар – складна ікона з декількох шарнірно скріплених дощок, покритих мальовничим зображенням з обох сторін;

– за сюжетами: 1) ікони Святої Трійці – символічні і «за пророчим видінням» зображення троїчного догмату; 2) ікони Христа та пов'язаних з ним подій, серед яких виділяються безпосередньо ікони Спасителя і зображення євангельських подій за участю Христа. Серед останніх окрему групу становлять «страсні» ікони (ікони страсного циклу), що розповідають про страждання і розп'яття Христа; 3) Богородичні ікони, серед яких умовно виділяють безпосередньо ікони Марії та ікони Богородичних свят; 4) ікони святих і сил безтілесних; 5) ікони свят і подій священної історії; 6) символічні й алегоричні композиції;

– за кількістю зображуваних персонажів: одно-, двох-, трьох- і т. д., а також багатофігурні композиції;

– за кількістю самостійних композицій: одно-, дво- і т. д. композиційні ікони. Крім того, існують ікони з клеймами, в яких основна центральна композиція (середник) оточена одним або кількома рядами другорядних композицій (клейм). Додаткові ілюстрації зазвичай оповідають про історію зображених у середникові особи чи події або ілюструють інший пов'язаний з ними текст. Серед подібних ікон називають житійні ікони, ікони з діяннями, ікони зі сказанням, ікони з акафістом і т. п.;

– за масштабами зображуваних фігур: 1) зростові, які зображують персонажів у повний зріст; 2) тронні – повне зображення фігур, що сидять на престолах; 3) поясні – зображення фігур у межах лінії пояса або трохи нижче; 4) погрудні – зображення фігур у межах лінії пупа; 5) ікона до плечей – зображення фігур у межах лінії грудей, 6) лик – зображення тільки лику або лику і плечей у межах лінії ключиць;

– за розміром. Одним із поширених розмірів ікон в Україні є «локтивка»: 30×40 см;

– за стилістичними особливостями ікони відносять до тієї чи іншої «школи» іконопису: галицької, почаївської, новгородської, київської, волинської, московської і т. п. Також у процесі мистецтвознавчої атрибуції ікона може бути віднесена до «школи», «оточення» або «майстерні» конкретного іконописця, наприклад: іконописці Києво-Могилянської академії, «ікона оточення Андрія Рубльова» або «ікона майстерні Діонісія», Хмельницька школа-студія іконопису «Нікош», майстерня монументального живопису і храмової культури під керівництвом професора М. А. Стороженка (Київська Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури).

Серед ікон виділяють чудотворні – відмічені незвичайними явищами; за типом чудотворення ікони можуть називатися за явленням чудом, що супроводжувало ікону: 1) мироточиві – ікони, які виділяють миро; 2) цілющі і т. д. В іконах у спеціальних мощівниках можуть розміщувати мощі святих.

Клірос, крилос, крилас [грец. *κλήρος* – жереб, частина] – частина підвищення перед іконостасом, місце в храмі Східного обряду, відокремлене від нави ритуальною дерев'яною загородкою переважно столярної роботи у формі конструкції з поруччям і балясинами або фігурно вирізаними стояками.

Слово «клірос» походить від назви «клір» – сукупності священно- і церковнослужителів, пов'язаної з тим, що за давніх часів духовенство обирали жеребкуванням, оскільки кліроси призначені для окремо вибраних церковною владою і громадою людей: кліриків, читців, півчих.

Традиційно є два кліроси, розміщені по обидва боки солеї (амвона): праворуч і ліворуч. У частині випадків, переважно у більших храмах, кліроси являють собою огорожені північний і південний торці солеї, які дещо виступають на захід до середини храму вірних, як правило, їх називають лівим і правим кліросами.

У церквах України, особливо в сільських місцевостях, здебільшого є один клірос, розташований правобіч на захід солеї. Цей клірос здебільшого має вигляд високої односекційної дерев'яної загороди на підвищенні з переднім стояком на ній у формі односхилої стільниці, рідше – пюпітра для покладання богослужбових книг. Зазвичай таку конструкцію замикають позаду лава з опертям у вигляді задньої стінки ослона, а з боків – профільовані боковини.

Зрідка клірос облаштовується на хорах, у такому випадку його називають «верхнім». Нерідко такий клірос на хорах з підставкою для книг і нот за формою нагадує односхилий аналой.

Ритуально і функціонально специфіка конструкції та місцезоташування кліросів продиктовані потребами Літургії, щоб півчі і читці не були надто віддалені від солеї, аби не втрачалася їхня богослужбова єдність з дияконом і священником. Водночас розміщення кліросів з боку нави зумовлене їх потребою не перебувати в полі зору вірних під час служби, щоб не відволікати увагу парафіян від основного священнодійства.

В українських церквах найчастіше зустрічаються два види конструкцій кліросів: 1) у формі огороженої балюстради, що в одному стилі гармонійно вирішена в унісон з парапетом солеї; 2) у вигляді дерев'яної односекційної загороди з передньою односхилою стільницею.

Клобук [тюрк. – ковпак] – головний убір монахів, що складається з камилавки та чорної тканини (шовк або креп), яка прикріплюється до неї і закінчується знизу трьома довгими кінцями (воскриліями). Клобук довершує повне монаше облачення, що одягається під час урочистих подій.

Клячник – низька лава із полицею, яка використовується для молитви чи сповіді. Виробляють з дерева, наприклад

з дуба, й оздоблюють різьбленими декоративними елементами, нижню полицю оббивають цупкою тканиною чи шкірою. Середні розміри: 70×70×76 см (ширина × глибина × висота).

Книги богослужбові – які використовують під час богослужіння.

Перше місце серед богослужбових книг посідають Євангеліє, Апостол і Псалтир. Ці книги взято зі Святого Письма – Біблії, тому називаються священно-богослужбовими.

Потім ідуть книги: Служебник, Часослов, Требник, Молебник, Октоїх, Мінея, Типікон, Парастасник, Ірмологій і Каноник. Ці книги укладені на основі Святого Писання і Святого Передання отцями і вчителями Церкви і називаються церковно-богослужбовими.

Колядник – збірка церковних коляд – величальних пісень релігійно-церковного змісту, приурочених до одного з найголовніших християнських свят – Різдва Христового. У церковних колядах архаїчні мотиви й образи колядок (народних календарно-обрядових пісень зимового циклу, що виконуються від Навечір'я Різдва Христового до Стрітєння Господнього) переплелися з біблійними мотивами народження, життя, мук, смерті й воскресіння Христа. Окреме місце посідають церковні коляди авторського, книжного походження, такі як «Тиха ніч, свята ніч»; «Нова радість стала» та ін.

Копіє [грец. λόγχη] – це предмет євхаристійного богослужіння, двосторонній списоподібний двосічний різець або ніжик з трикутним лезом для вирізання агнця та частинок з інших просфор під час проскомідії. Копіє символізує спис, яким було пробито бік розп'ятого Спасителя, й асоціюється з Господнім Хрестом, як він одночасно став знаряддям кари і порятунку, воно також, будучи знаряддям смерті, бере участь в Євхаристії. Розрізняють копіє велике – призначене для розрізування проскомідійних просфор і копіє мале – призначене для виймання часточок із проскомідійних просфор.

У давнину копіє виготовляли з недорогоцінних металів – заліза, бронзи, латуні тощо. Копія, які застосовуються в сучасних проскомідійних обрядах, мають вигляд маленького ножа з двостороннім трикутним лезом, ручка якого зазвичай завершується хрестиком. Лезо виготовляють переважно

з кованої чи з медичної нержавіючої сталі (покрите нітридом титана, гальванічною позолотою) та гравірують візерунками «хрест», «виноград», «хрест-виноград» (рис. 15). Ручки виготовляють із дерева, різьблені або патиновані, з литою фурнітурою (мельхіор, гальванічна позолота), а також із сучасних матеріалів, таких як ебоніт (який гравірують) чи мікарт.

Виробляють різної довжини – від 11 до 30 см.



Рисунок 15. Копіє.

Корони вінчальні, шлюбні корони – предмети церковного обряду у вигляді металевих обручів, декорованих стрічковим рослинним і геометричним орнаментом, розвинулися від вінчальних віночків. Наприкінці XIX – у XX століттях оздоблення поверхні обруча доповнюється карбованими, гравірованими або емалевими зображеннями Богоматері, Спасителя, рівноапостольної княгині Ольги та інших святих, розміщеними у круглих або еліпсоподібних медальйонах. Поступово поширюються високі ажурні корони, які за формою, зокрема чотирма навхрест розміщеними і з'єднаними зверху смугами з профільованими краями та хрестиком на середохресті, нагадують архієрейські митри (рис. 16).



Рисунок 16. Корона вінчальна. Кінець XIX – початок XX століть. Львівщина. Латунь, лиття, штампування.

Срібні чи виготовлені з міді, латуні та інших металів і сплавів, найчастіше золочені корони додатково оздоблюють дорогоцінним і напівкоштовним камінням, різнобарвними емаллями, кольоровим склом і т. п.

Кропильниця – церковна посудина для свяченої води, яку використовують при кропленні: 1) відкритий посуд при вході до храму, з якого вірні окропляють себе освяченою водою; 2) переносний посуд зі свяченою водою, в який священнослужитель умочує кропило, окропляючи паству, предмети чи місця.

Кропильниці та їх композиції в Літургії символізують очищення через хресну смерть Христа, через євхаристійну кров, «що за багатьох проливається на відпущення гріхів» (Мт. 26:28). Характерно, що зображення на тему збирання в чашу крові з ран Христових, відомі з візантійських емалей X–XII століть, широко побутували як на Сході, так і на Заході. Вже в XVII столітті вони були поширені і в іконописі, і на церковному начинні.

Історично стаціонарні кропильниці походять з поширених у давнину фонтанів, у яких віруючі омивали руки і ноги, входячи до храму. На Заході за часів Середньовіччя на стінах або колонах перед входом до храму споруджували з каменю, металу чи інших матеріалів кропильниці, які наповнювали освяченою водою, що її використовували для кроплення, згодом такі посудини з'явилися і в храмових ризницях.

З другої половини XVIII століття на західноукраїнських землях під впливом устаткування костелів почали виготовляти керамічні настінні кропильниці для свяченої води, які ставили перед входом у святиню. У XVIII–XIX століттях керамічні кропильниці були поширені в гончарстві Польщі, Чехії, Моравії.

З другої половини XVIII століття до кінця 1930-х рр. виробництво керамічних кропильниць процвітало також на Волині, Опіллі, Бойківщині. У другій половині XIX – першій половині XX століть кропильниці виготовляли провідні майстри в таких відомих осередках західноукраїнської кераміки, як Сокаль (Василь Шостопапець), Стара Сіль (Альбіна Стоялівська). У цих творах знайшли вияв етноконфесійна специфіка української культури, історичні та політичні обставини розвитку гончарства західноукраїнських земель.

У 1930-х рр. відомі косівські гончарі М. Совіздранюк, Г. Курилюк та Г. Цвілик з Коломиї виготовляли керамічні розписні кропильниці з барельєфним зображенням Розп'яття. Їхні твори належать до пізніх у традиційному мистецтві Покуття. Своєрідністю відзначаються керамічні кропильниці, які створювали лише для католицьких і греко-католицьких храмів. Незначна кількість косівських пам'яток, що походять з 30-х рр. минулого століття, демонструє різноманітність загальних форм цих невеличких глиняних виробів, зв'язок із християнською іконографією та її народне розуміння, а також традиційним мистецтвом Прикарпаття – різьбленням по дереву, кам'яною пластикою і традиційним декоративним розписом.

Усталеними компонентами творів є пластичне зображення Розп'яття з ознаками західного типу, а також маленький посуд на свячену воду. Ці компоненти поєднують на пластах різної конфігурації: овальної, у вигляді серця, а також украй стилізованого фітоморфного хреста, що несуть окреме символічне навантаження. В останньому типі простежуються аналогії із стовпоподібними намогильниками Івано-Франківщини початку XX століття, заокруглені виступи яких дуже умовно асоціюються з кінцем хреста.

У творах Г. Цвілика і Г. Курилюка невелику узагальнену барельєфну фігуру Ісуса Христа на плоскому хресті розміщено під півсферичним дашком, що нагадує накривку з вушком; подібне компонування споріднює кропильниці з мініатюрними капличками. М. Совіздранюк, уникаючи зображення хреста, моделює фігуру розп'ятого Ісуса відразу на серцеподібному чи хрещатому пластах, іноді – під бочкоподібним дашком. На кропильницях цього майстра фігура Спасителя є великою, вона по коліно занурена в посудину для свяченої води подібно до відомого графічного барокового зображення «Христос у чаші».

У косівських кропильницях традиційний ритований рослинно-геометричний розпис поєднано з поліхромією барельєфних фігур: зі схематичним риткуванням очей, ребер; виділенням контрастним кольором тернового вінка, волосся, борода; начресельника, цвяхів на руках і ногах Ісуса. Розп'яття є композиційною домінантою цих творів. Декор тла кропильниць іде від структури розквітлого хреста і містить зображення квіток, зірок, рослинних пагонів, традиційних листочків-копитець обабіч Розп'яття. Орнаментуються також посуд для свяченої води і дашки. Окрім традиційних рослинних, у розписах трапляються «модернізовані» суцільні сітки з ренесансного мотиву риб'ячої луски, що імітує черепицю, та деякі інші. Під впливом коломийської гончарської школи у розписах з'являються вкраплення синього кольору, не характерного для традиційного колориту косівської кераміки. Однак загальний декоративний лад композицій, їх образна, пластична, асоціативна вимовність стверджують стійкість місцевих традицій, щонайширші зв'язки з народним мистецтвом.

Купель, купіль, хрестильниця, хрестильня – глибока посудина у вигляді великої чаші або діжі, встановленої на стійкий стояк, який завершується широким седесом. Виготовляють із дерева, каменю, майоліки, різноманітних металів та їх сплавів. Застосовується при здійсненні св. Таїни Хрещення й обряду освячення води у пресвітле свято Богоявлення.

У давньоруських соборних і князівських храмах використовували великі коштовні, зокрема мармурові, багато

оздоблені купелі, їх розмір обумовлений обрядом цілковитого занурення новохрещеного у воду. Упродовж XIV–XVII століть у місцевих церковних обрядах послуговувались купелями, які за формою подібні до євхаристійних дискосів. У бідніших приходах з цією метою використовували бондарні, зміцнені залізними обручами, діжі. Наприкінці XVIII – у XIX століттях зустрічаються металеві купелі з двома фігурно литими вухами, встановлені на низькій стопі-підставці. З поступовим запровадженням традиції обливання новохрещеного водою «з голови почавши...» купель значно зменшується у розмірах, наприкінці XIX – на початку XX століть для цього застосовують невеликі водосвятні чаші, які при хрещенні ставлять на тетраподі.

З художньої точки зору купель є одним з найвиразніших типів церковного декоративного мистецтва. Архітектоніка і декор купелі розвивалися у загальному руслі українського церковного металу, зазнаючи водночас стильових впливів західноєвропейської металопластики.

Куришки – обрядові вироби, подібні до кадилиць, що являють собою закриті чашкоподібні посудини з вушком, наскрізними прорізами різної конфігурації у вигляді арки, хреста і т. п. й увінчані пластичним хрестом.

У другій половині XIX століття ці керамічні обрядові вироби локально різняться застосуванням, формами, технологією виготовлення, назвами. На Чернігівщині та Полтавщині відомі полив'яні і неполив'яні «куришки» та «курушки-чортогонки», які за формою нагадують мініатюрні одnobанні, рідше трибанні чи п'ятибанні храми. Характерним є те, що мотиви три- та п'ятибанних храмів трапляються також на чернігівських рушниках. На Лівобережжі куришки, згідно з етнографічними матеріалами, використовували для обкурювання хати, коли у ній був покійник, з метою вигнання нечисті з приміщення, на свята, а також для прокурювання діжок, збіжжя, худоби тощо. Підкреслено декоративні, рельєфно прикрашені поливані куришки на початку XX століття створював полтавський майстер Остап Ночовник з Міських Млинів. На Покутті аналогічні куришкам форми мали коломийські кагани, які були неполив'яні, здебільшого

димлені, оздоблені пластично-фактурними техніками: риткуванням, лискуванням, пізніші – шнуровим орнаментом, фігурними прорізами і т. п. Їх використовували як ліхтарі на свічку (яку обережно, щоб не загасла, з церкви несли до хати після відправи Страстей Господніх на Великий четвер). У Коломиї від початку ХХ століття дотепер каганці виготовляють майстри зі званої гончарської родини Кахнікевичів.

Лави церковні – предмети облаштування храму молитовно-сідалищної групи. Прикрашаються різьбою, живописом або робляться прості, без декоративного оздоблення. У Східній Церкві, за незначними винятками, відсутні. У Західній Церкві відомі з XIII століття. Переважно дерев'яні (були й кам'яні), встановлювані в головній наві для віруючих (у готичних соборах для слухачів лекцій, учасників зборів тощо). Мають суцільне опертя, скісну вузьку стільницю для спирання, боковини молитовників (найчастіше профільовані) та нешироке сидіння. Типова церковна лава призначалася для кількох-кільканадцяти людей. На формах, конструкції, передусім на профілях боковин, позначалися панівні мистецькі стилі.

У Греко-католицькій церкві появилися вже з XVII століття – спочатку переважно пристінні простих форм з високими опертями, розділені поруччями, розраховані на три-шість осіб.

Вирізняється давній тип лав із ажурно різьбленою перекидною спинкою, рухомою завдяки шарнірному кріпленню до сидіння, який з'явився в період розквіту готики. Такі лави ставили біля каміна, згодом їх стали використовувати у храмах, про що свідчать лави у волинських та закарпатських церквах, які зберіглися до сьогодні.

У переддівтарній частині храмів західного обряду інколи передбачені невеликих розмірів лави для дітей, а у церквах загалом такі конструкції відсутні.

Різновидом церковних лав є сталі, або *лави-стасидії*.

Лави-стасидії, сталі – це спеціальні церковні лави із дерева (дуб, вільха тощо) або каменю для духівництва. Встановлювалися в пресвітеріях (синонім стасидії) костелів,

кафедр. З'єднані між собою, становили суцільну обставу обох сторін цієї головної частини храму. Високі (до 4-х і більше метрів), мали багато різьблені опертя, поруччя, підніжжя, часто й балдахіни. Більш скромні були декоровані розписом. За тектонікою подібні до архієрейських тронів.

Хоча стасидії досить незвичні для українських православних храмів, такі лави є у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської Лаври. Ці дерев'яні мальовані лави-стасидії, розташовані уздовж стін, призначалися для хворих і літніх ченців.

Лампа вічна – лампада, що висить перед престолом і горить постійно, коли на престолі є освячені Святі Дари.

Лампада [грец. *λαμπάς* – світильник, факел] – предмет світильників церковних, металевий посуд з єлеєм (оливою) і гнітом. Підвішується, як правило, до стелі. Лампади засвічують перед іконами під час Богослужіння. Світло від полум'я лампади символізує палаючі любов'ю до Бога серця тих, хто молиться. Особливо важливою є Вічна Лампада, що не згасає над Царськими воротами в честь Сина Божого.

Найдавніші лампади виготовляли з вогнетривких матеріалів, переважно зі скла, теракоти, згодом з бронзи та інших металів. Їхня форма та художня структура завжди містили елементи християнської символіки. Вони мали вигляд різноманітного посуду, іноді нагадували корабель – символічний образ Христової Церкви. Оздоблювали їх християнськими символами у вигляді пальми чи мотивами ягняти, голубів, монограмами Ісуса Христа, хрестографемами тощо. У часи пізнього середньовіччя набувають усталеної чашоподібної форми зі скляним, здебільшого кольоровим (синім, зеленим тощо) келихом для єлею. У Вічну Лампаду на знак Господньої жертви вставляють червоний келих. Оздоблення лампад гравірованими, карбованими або рельєфно литими фігурками ангелів, декоративно розвиненими фризами на чашах та гостроконечними ажурно трактованими вінцями у вигляді листочків, пелюсток квітів, «готичних» решіточок тощо завершується трьома ланцюгами, з'єднаними кільцем для завішування. У багатих, зокрема соборних, храмах декор

Вічних Лампад, виготовлених із золота та позолоченого срібла, доповнюють дорогоцінним камінням.

У ХІХ столітті в Україні набувають поширення керамічні лампади, зокрема, їх виготовляли на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці (1840–1850). Києво-межигірські лампади були різні за розміром (висотою від 7,7 до 20–25 см), та однотипні за формою – у вигляді кулястої присадкуватої вазоподібної посудини, а також більш геометризованого силуету, позначені рисами класицизму. Ці лампадки були інваріантні за формою вінець, нижньої частини, вушок для підвішування. За декором поділялися на два типи: 1) поліхромні, в яких рельєфні елементи поєднано з традиційним рослинним розписом та іконографічними сюжетами, нанесеними друком (наприклад, сюжет Воскресіння); 2) монохромні – легко тоновані кремові, зелені та вкриті бузково-фіолетовим люстром виробу, пластичними прикрасами яких були зображення херувимів з дитячими або жіночими голівками, розміщені по корпусу з трьох боків, здебільшого доповнені рослинно-квітковими гірляндами.

Лжиця, ложечка – атрибут літургійного посуду, що застосовується для причастя, символізує кліщі, якими серафим вийняв вуглинку з небесного жертovníка. Серед богослужбового начиння з'являється від кінця VII – початку VIII століть. Разом з дискосом, потиром і звіздицею вважається предметом особливого сакрального значення, тому її рекомендують виготовляти із золота і срібла. Увігнуту поверхню виготовленої з недорогоцінних металів лжиці, яка торкається святих дарів, обов'язково золотять. Держак переважно завершується маленьким чотирикінцевим хрестиком, оздоблюється гравірованим, гравірованим з чорнінням, рідше рельєфним орнаментом у вигляді різноманітних хрестиків, виноградної лози з фонами, листя аканту та написами у вигляді монограми ІС ХР НІ КА («Ісус Христос Переможець»).

Литійник, всенічник, всеношник, всеношниця – літургійний предмет у вигляді великої миски із встановленими на ній посудинами для Божих дарів. Ставиться на тетраподі для освячених у притворі хлібів, пшениці, вина й елею під час

литійної відправи на Всеношній Службі Божій. Цей обряд нагадує вірним про чудо нагодування Ісусом п'яти тисяч народу, а також монастирський круг цілодобового богослужіння з перервами для трапез.

Литійник складається з широкого плоского з низенькими бордюрами піддона (таці, підноса, блюда) з двома ручками обабіч. У центрі встановлена велика дискосоподібна чаша для хлібів. Спереду від неї мала посудина (келих, чаша) для пшениці. Ліворуч і праворуч розміщені кубоподібні або чашоподібні посудини для вина й елею з накривкою та хрестиком зверху. Симетрично розставлений посуд об'єднаний високим свічником у вигляді дикирія з хрестом посередині, який значно вивищується над Божими дарами. Таким чином, уся об'ємно-просторова композиція литійника увінчується Божими дарами, хрестом з пластично ліпленим або живописним (емалевим чи олійним) Розп'яттям. Архітектоніка посуду, здебільшого без додаткових іконографічних зображень, повністю підпорядкована функціональному призначенню (рис. 17).



Рисунок 17. Литійник. Село Кліцко Городоцького району Львівської області. ХІХ століття. Білий метал, лиття, дифування, карбування.

Літургійно-покладальні (ритуально-покладальні) форми церковної обстави – це група функціонально і формотворчо уподібнених до престолу ритуально-обрядових архітектонічних форм переважно столярної конструкції, в яких

основна несуча частина (стілниця) призначається для покладання речей і предметів літургійного та богослужбового призначення. Ця група є найбільш численною, поліфункціональною, а з погляду Літургії – найважливішою. До означеної групи предметів належать: головний і бокові престоли, проскомідійник, тетрапод, аналої, рака («Гріб Господній» у греко-католицьких храмах) та поширений лише у православних церквах канунник (канун).

Ліхтар процесійний – чотири-, шести- або восьмигранний ліхтар, засклені грані якого прикриті банею чи наметоподібним дахом, увінчаним хрестиком. Одна з граней є рухомою і виконує функцію дверцят, через які вставляється свічка. Ліхтарі, якими послуговуються під час відвідин важко хворих або їх причастя запасними чесними дарами, підвішують на кільця для носіння. Ліхтарі, які застосовуються в урочистих процесіях під час Всеношної Літургії, Хресних ходів тощо, закріплюють на високих держаках.

Для виготовлення процесійних ліхтарів використовують різнокольорове, здебільшого червоне, скло. Декор у вигляді профільованого каркаса металевих рамок зі склом, накладених на кожну з прозорих граней, утворює кольоровий вітраж, який вражає мерехтливою грою світла.

Мантія [грец. *μάντιον* – плащ, накидка] – верхнє довге і широке облачення монахів і архієреїв у вигляді не зшитого спереду плаща без рукавів із застібкою на комірі; одягається поверх підрясника та рясни і покриває всю постать людини, за винятком голови.

Чернечі мантії мають чорний колір і вважаються шатами нетління та чистоти.

Архієрейська мантія може бути фіолетового, малинового, пурпурного кольору. В її нагрудній частині та нижніх кутах нашиті по дві чотирикутні таблиці – скрижалі у вигляді хустинок. На їх центральних площинах зображені хрести або херувими. Архієрейська мантія має стрічки червоного і білого кольорів. Стрічки і скрижалі знаменують, що архієрей повинен носити в серці і пам'ятати два Заповіти – Старий і Новий; із них, немов ріки, впливатимуть вчення і настанови. Мантія

є основним облаченням архієрея, означає владу і повноту його звання.

Мирниця – металевий предмет церковного ужиткового посуду келихоподібної або чашоподібної форми з накривкою та вигравірованою чи рельєфно литою літерою «М». Призначений для зберігання св. Мира. Походить від горняткоподібного келиха, лише згодом набуває чашоподібної форми. На мирниці зазвичай відсутні іконографічні зображення; оздоблення у вигляді гравірованих, рельєфно трактованих тощо фризів повністю підпорядковане її архітектоніці та функціональному призначенню.

Миро [грец. *μύρον* – благовонна олія] – запашна речовина особливого складу, яка вживається під час таїнства миропомазання, освяти церков тощо. Готується вищим духовенством із відповідним богослужінням з оливкової олії, білого виноградного вина й ароматних речовин (духмяного зілля, благовонних смол тощо) – усього 50 складових.

Митра [грец. *μίτρα* – пов'язка, вінець, діадема] – богослужбовий головний убір єпископа, а також деяких ієреїв, нагороджених архієреєм. Являє собою розширену та заокруглену вгорі корону, оздоблену іконами; архієрейська оздоблена ще й дорогоцінним камінням. Символізує терновий вінок, одягнений на голову Спасителя під час Його страстей. Також митру уподібнюють до Євангелії, носієм якої є власник митри, тому на митрі часто зображають Христа, Богородицю та євангелістів.

У давнину митра мала форму пов'язки з довгими опущеними кінцями, що її зав'язували довкола голови, піднімаючи кінці доверху, на зразок шапки. Була низькою з відкритим верхом і нагадувала корону. Згодом набула форми циліндра, розширеного доверху, із закритим дном.

Митру шили з твердої парчевої, срібної, золотої тканини, підшивали низ тоненьким шовком, зверху оздоблювали дорогоцінними прикрасами. Ще в VI столітті єпископ константинопольський Іван Каппадокійський став прикрашати митри вишиванням золотом, сріблом, дорогоцінним камінням, перлами, емалевими пластинками тощо, зображуючи релігійні сюжети, складні орнаментальні композиції. У XVII столітті

поширюється така система оздоблення: рельєфно виділеною стрічкою на митрі викладається рівнокінцевий хрест, його перехрестя – на середині опуклого верху, а рамена сягають низу, на кінцях рамен хреста в овалах розміщено зображення святих євангелістів, Матері Божої, Бога Отця; нижня частина митри обрамлена рельєфно виступаючою накладною стрічкою-обручем; між раменами хреста і на стрічці-обручеві вишиті, викладені дорогоцінним камінням зірки, сонечка, квіткові мотиви тощо. Зверху на місці перехрестя хреста прикріплений виступаючий над поверхнею митри до 5 см металевий хрест.

З XI століття єпископська митра вважається подібною до імператорської корони і отримує символічне значення: єпископ є образом Царя – Ісуса Христа. Нагадувала також терновий вінок Розп'ятого і покривало, яким була обгорнута голова Похованого. Срібні та золоті митри є нагородою для вищих священнослужителів. У XVII столітті, згідно з рішенням Собору, митрами стали нагороджувати і протоієреїв.

Мінея – церковно-богослужбова книга, що містить змінні частини богослужінь нерухомих церковних свят на кожен день місяця окремо. Є кілька різновидів мінеї: *Загальна*, *Місячна*, *Святкова* і *Четья* (для позаслужбового читання).

Мінея Загальна – мінея, що містить змінні частини загальних богослужінь окремо для кожного класу святих. Наприклад, піснеспіви на честь пророків, апостолів, мучеників, преподобних тощо. Вона використовується при богослужінні в тому випадку, якщо якомусь святому не укладено окремої служби у Мінеї Місячній.

Мінея Місячна – церковно-богослужбова книга, що містить тексти змінних частин богослужінь нерухомих церковних свят, які розміщені в календарному порядку за місяцями та днями. Отже, вона містить у собі молитви на честь святих на кожен день року й урочисті служби на свята Господні та Богородичні, що припадають на певний день місяця. За числом місяців вона поділяється на 12 окремих книг.

Мінея Святкова, мінея Цвітна, Цвітослов, Анфологій, Трефологій – церковно-богослужбова книга, що містить тексти змінних частин богослужінь Господніх, Богородичних церковних свят і свят особливо шанованих святих. Отже, мінея

Святкова містить у собі служби Великих свят, взяті з Мінеї Місячної.

Мінея Четвя – збірка життєписів святих, що розташовані в календарній послідовності вшанування пам'яті цих святих Церквою, призначена для позабогослужбового читання.

Молебник, книга молебних співів – церковно-богослужбова книга, що містить тексти молебнів (молебних співів) на різні випадки життя і вказівки щодо їх проведення.

Молитвеник, Молитовник, Молитвослов – книга, що містить тексти молитов, які використовують поза богослужінням, під час деяких богослужінь добового кола, під час і після здійснення таїнств, а також церковно-релігійні пісні, пасхалію, церковний календар, зрідка – деякі катехитичні вказівки; призначена здебільшого для вірян.

Молитовно-сідалищні предмети – це група лавоподібних конструкцій, призначених для молитовно-ритуальних дій: сидіння, клякання, споглядання під час богослужбового дійства. Цю групу об'єктів утворюють розміщене у вівтарній частині горнє місце з сідалищем посередині; лише зрідка нині трапляється розташований з боків синтрон або сопрестол. Натомість у наві розміщується комплекс молитовних лав (традиційно у греко-католицьких церквах), зрідка вздовж стін – *лави-стасидії*; у бабинці розташовано переважно пристінні лави – ослони.

Морфологія хреста – форми хреста в їх історичному розвитку. Від найдавніших часів хрест як у західній, так і в східній християнській традиції набував різного вигляду. У процесі розповсюдження цього християнського символу використовували різні його форми, у тому числі й художньо трансформовані. До основних форм хрестів належать: 1) у вигляді букви *T*; 2) у вигляді букви *X*; 3) грецький – чотирикінцевий з усіма рівними кінцями; 4) латинський – чотирикінцевий з видовженим нижнім кінцем; 5) п'ятикінцевий; 6) шестикінцевий; 7) семикінцевий; 8) восьмикінцевий; 9) вилкастий *Y*.

Чільне місце в пошануванні належить грецькому, латинському, шестикінцевому, восьмикінцевому хрестам. Незважаючи на те, що Церква визнає усі види хреста, спільної

думки щодо однієї загальноприйнятої його форми серед учених і теологів не існує.

Церква, визнаючи всі види хреста, наділяла їх певними догматичними значеннями. Чотирикінцевий (грецький) хрест – знамення Хреста Господнього – означає, що до нього однаково закликають увесь світ, чотири сторони світу. Латинський хрест символізує довготерпіння Божої любові. Шестикінцевий хрест – символ простору й часу – виражає таємницю одухотвореного космосу. Шість променів цього хреста означають шість днів творіння. Вісім кінців восьмикінцевого хреста означають вісім основних періодів в історії людства, де восьмий – це життя прийдешнього віку, Царство небесне, тому один із кінців такого хреста більший, вказує догори, до неба. Чотирикінцевий хрест із півмісяцем у підніжжі – це ніби якір спасіння та надії.

Найдавнішим відомим зображенням хреста є його трикінцева й чотирикінцева форми.

Трикінцевий хрест нагадує грецьку літеру *T* (тау) і є найдавнішою формою християнського хреста, оскільки саме такі хрести застосовували в Римі для хресної страти. Його називають Тау-хрест, або хрест св. Антонія. У християнських монограмах буква *T* розташовувалася таким чином, щоб виступати перед усіма іншими, адже вона вважалась не тільки символом, а й самим зображенням хреста. Тау-хрест є давнім символом Божої обраності.

Чотирикінцевий хрест має три варіанти – грецький, латинський і косий, або андріївський.

Грецький – квадратний хрест чотирикінцевої форми з рівними балками. Він, а не латинський хрест був до VIII–IX століть загальноприйнятим символом християн; хрести такого типу існували в дохристиянських культурах як знак союзу чоловічого і жіночого начал, християнська Церква застосувала його для вираження ідеї християнського перетворення світу. Грецький вважається найдавнішим руським хрестом, оскільки, згідно з церковним переданням, саме його святий князь Володимир привіз із Корсуня, де був охрещений, і поставив на березі Дніпра в Києві. Подібні хрести разом з іконами Володимир також передав Десятинній церкві. Для підкреслення всесвітнього значення хреста Христового як

мікрокосму квадратний хрест зображували вписаним у коло як небесну космологічну сферу. Цей найдавніший хрест протягом століть ставав зразком для створення інших його різновидів, зокрема хреста типу «Просфорний-Костянтинівський». Уперше слова «ІС.ХС.НІКА», що в перекладі з грецької мови означає «Ісус Христос перемагає», написав золотом на трьох великих хрестах у Царгороді сам рівноапостольний імператор Костянтин. Згідно з давньою традицією цей хрест із написом відбивається на просфорах, що використовуються під час Божественної Літургії. Ця «просфорна» печать означає викуп грішників з гріховного полону або велику ціну нашого відкуплення.

Латинський – хрест, у якого вертикальна балка є довшою за поперечку. Перше зображення латинського хреста відоме з III століття у катакомбах. Як християнський символ був упроваджений у VII–IX століттях. Його форма найбільшою мірою виражає Розп'яття як рятівну Жертву Христа.

Назви «грецький» і «латинський» не вказують на приналежність такої форми хреста до Східної чи Західної Церкви, а визначають його пропорції.

Косий, або хрест св. Андрія, пов'язаний з історією про те, що апостол Андрій був розп'ятий на X-подібному хресті.

П'ятикінцевий – хрест, який вгорі закінчується перехрестям для таблички з написом. Він з'являється як нова форма хреста вже від XV століття на іконах із зображенням св. Параскеви П'ятниці та св. Юліяни.

П'ятикінцевий хрест має три різновиди – литовський, патріарший, або кардинальський і лотаринзький.

Патріарший хрест – геральдична фігура, що являє собою хрест з двома або трьома поперечинами. Дві поперечки розташовуються у верхній частині хреста, причому верхня коротша за нижню. Третя поперечина (якщо вона є) також коротка, розташована в нижній частині хреста. Використовується символ православної, греко-католицької та католицької Церков. Патріарший хрест є варіантом християнського хреста, релігійним символом християнства. Нижня похила поперечка часто з'являється у візантійській грецькій і східноєвропейській іконографії. Символ часто

згадується як патріарший хрест, який був дуже поширений у Візантії в X столітті. Також подвійний хрест був ще й політичним символом, використовувався візантійськими чиновниками і місіонерами. Такий знаходимо зображеним на печатці намісника візантійського імператора в Корсуні. Поширення патріаршого хреста пов'язують також із місіонерською діяльністю Кирила і Мефодія, які проповідували на землях Північного Причорномор'я та Криму. Ще патріарший хрест був елементом деяких варіантів герба Карпатської України. Патріарший хрест також присутній на гербах єпархій та єпископів УГКЦ і Мукачівської греко-католицької єпархії.

Литовський хрест – подвійний шестикінцевий хрест із рівновеликими перекладинами, варіація патріаршого хреста. Історично такий хрест був символом королівської династії Ягеллонів, яка мала литовське походження. Вважається, що такий хрест був подарований литовському князеві Міндовгу на знак прихильності за прийняття католицизму. Литовський хрест зустрічається на печатці Міндовга, що датується 1252 роком, на сучасному гербі та державних нагородах Литви. Щодо походження Литовського хреста тривають суперечки. Часто його вважають варіацією патріаршого хреста, що зустрічається на гербах Угорщини, Словаччини та на деяких варіантах герба Карпатської України.

Лотаринзький, або анжуйський – хрест із двома перекладинами, поширений у Лотарингії – області на кордоні Франції та Німеччини. Лотаринзький хрест схожий із патріаршим хрестом, проте на патріаршому хресті поперечки, як правило, розташовані у верхній частині хреста, а верхня поперечина коротша за нижню. Лотаринзький хрест може зображуватися з двома рівними по довжині поперечками, при цьому вони можуть розташовуватися не тільки у верхній частині фігури.

Семикінцевий український – хрест, що, крім перехрестя для таблички з написом, мав і горизонтальне перехрестя з підніжком. Його можна побачити в руках Ісуса Христа на іконах XVI–XVII століть. Такий самий хрест бачимо і в народній різьбі на українських землях, а особливо – на

Гуцульщині. Здебільшого їх використовували як напрестольні хрести. Досить часто на раменах перехрестя з підніжком зображували ікони Богородиці та Івана Хрестителя, знані в іконографії як Деїсус.

Восьмикінцевий – папський і православний з похилим нижнім раменом. Появу восьмикінцевої форми вчені відносять до IX століття. Вона обумовлена розміщенням таблички з написом на верхній частині вертикального рамена та підставки для ніг у його нижній частині. На найдавніших розп'яттях таблички з написом немає, але її згадують в оповідях євангелістів. Вона була обов'язковою при страті на хресті.

Що ж до наявності на хресті підніжжя, то думки богословів та істориків розходяться. Однозначно визнають підніжжя у візантійській традиції, вважаючи його ознакою величі й гідності особи. Натомість хрести зі скісною поперечкою зустрічалися переважно в північній частині Київської Русі, потім на території Московського князівства. Православні вбачали в ній символ відпущення або, навпаки, невідпущення Ісусом гріхів віруючим, оскільки ця похилена поперечка, як пояснюють богослови, символізує те, що розбійник по правиці Христа покався перед смертю і потрапив до раю, а інший, ліворуч, – через зневагу Христа – у пекло. Таким чином, хрест зі скісною поперечкою стає мірилом для кожної людини. Існує також думка, що таке підніжжя є нагадуванням про східний (св. Андрія) хрест, оскільки саме апостола Андрія вважають першим, хто приніс Христову науку на українські землі, що й могло відобразитися на формі православного хреста. З таблицею і підніжкою на хресті, крім восьмикінцевої форми, пов'язане також утворення інших форм, зокрема п'яти-, шести- та семикінцевих.

Папський – восьмикінцевий хрест із горизонтальною поперечкою з підніжком, який найчастіше був відомий на Заході й використовувався найчастіше в архієрейських та папських богослужіннях Римської Церкви XIII–XV століть. Цей хрест також використовували на українських землях поряд із семикінцевим хрестом з горизонтальною поперечкою з підніжком.

Православний – існує в трьох варіантах: 1) вертикаль поділена на три частини, верхня перекладина – горизонтальна, а нижня – нахилена. Вона трактувалась як згадка про двох розбійників, яких розп'яли разом із Христом. Один із них, що ганив Ісуса, мав відправитися у пекло, а тому, котрий покався, судилося бути в раю. Ця форма застосовувалася при спорудженні поклінних хрестів; 2) вертикальний стовп поділено вже на чотири частини і у трьох місцях пересічено трьома стрічками, з яких верхні горизонтальні, а нижню виконано під невеликим кутом до вертикалі. При цьому стрічки відзначаються розмірами: верхня – найкоротша, а середня – найдовша. Вважалось, що саме на такому хресті розп'яли Христа, який на Голгофу ніс тільки верхню перекладину, вже на місці страти додали середню – для рук і нижню – для ніг, а над головою прибили дощечку з образливим написом; 3) на відміну від зазначених шести- і восьмикінцевого, був і семикінцевий, коли вся композиція завершується верхньою перекладкою. Тут нижню косу перекладину трактовано як «підніжжя хресне».

Важливим чинником при творенні релігійно-мистецького образу хреста є метроритм конструкції, основу якої становлять правильність і симетрія. Чуттєвими елементами його форми, крім середохрестя, є довжина, пропорції і завершення країв повздовжнього бруса та хрестових рамен. Саме ці морфостилістичні ознаки визначають дві поширені в Україні у XVIII–XXI століттях форми хреста – хрещаті й трилісті. Ці два різновиди існують у межах власного протофеномена – прямого, або простого хреста. Їх виготовляють на всій території України у різних жанрах церковного мистецтва і визнають представники всіх християнських конфесій. Частіше поєднуються з розп'яттям і символічними оздобами. Такі хрести бувають чотири-, шести-, восьмикінцевими. Різними вони виявляються і за будовою, пропорціями, формою середохрестя, силуетом, функціями.

Ключовою ознакою хрещатого хреста є хрестоподібні завершення його рамен, коли повздовжній брус «хреста в хресті» за довжиною дорівнює поперечному.

Трилисті хрести побутують до цього часу практично в усіх регіонах України. Типологічною ознакою трилистого хреста є завершення рамен, що нагадують листя трійчатої будови. З давніх часів зображення такого листа використовується в емблемах. Назву «трилижник» було перенесено, вірогідно, з народної назви деяких рослин з трійчастим листям (конюшина, буркун, бобівник). Трилистий хрест є одним із найпоширеніших серед православних українців і греко-католиків, оскільки ототожнюється за будовою, пластикою і смислами з хрестом-тризубом – символом відродженої державності України.

Спільним є символічне значення обох форм хреста. Понятійні образи «хрещатий хрест» і «трилистий хрест» відтворюють просторове релігійно-магічне сполучення мистецьких образів горизонтально зорієнтованого зліва-направо і справа-наліво бруса, де нове стикається зі старим, грішне – з праведним, життя – зі смертю і звідки проростає догори трійчаткою (перехрестям) уособлення духовної свободи, зародок Життедайного Хреста.

Певний інтерес викликає хрест у вигляді літери У (вилоподібний). Він, очевидно, через своє використання отримав назву розбійницького. Деякі дослідники вважають його хрестом св. Андрія, бо схрещення його кінців дещо схоже з хрестом у вигляді літери Х.

Відомий також хрест апостола Петра, який не належить до основних, – це чотирикінцевий прямий хрест із розміщеною внизу поперечиною, оскільки Петра розіп'яли головою донизу на перевернутому хресті.

Поширення також набули інші різноманітні форми, утворені з основних видів хрестів шляхом трансформації їх кінців або своєю схемою дещо відмінні від них, як, наприклад, ієрусалимський перехрещений, лапчастий, мальтійський, французький та інші. Інколи хрест міг поєднуватися у підніжжі з деякими елементами, наприклад, півмісяцем або лілією.

Досить часто куполи українських церков увінчують різної форми хрести, що мають під собою півмісяць. Із приводу цього є різні версії пояснень. Одна з них: півмісяць символізує перемогу християнства над ісламом, символом якого

є півмісяць. Інші богослови, зокрема православні, вбачають у цьому символі такі значення: півмісяць знаменує купель, в якій Церква, що в Христа хрестилася, зодягнулася в Того, який є Сонцем правди; півмісяць – це також євхаристійна чаша, в якій знаходиться Тіло Христа, або – церковний корабель, якір надії, і навіть – древній змій, покладений, як Божий супротивник, під ноги Христа-Переможця.

Різні форми хреста в християнській традиції мають багаторівневу символіку (рис. 18).

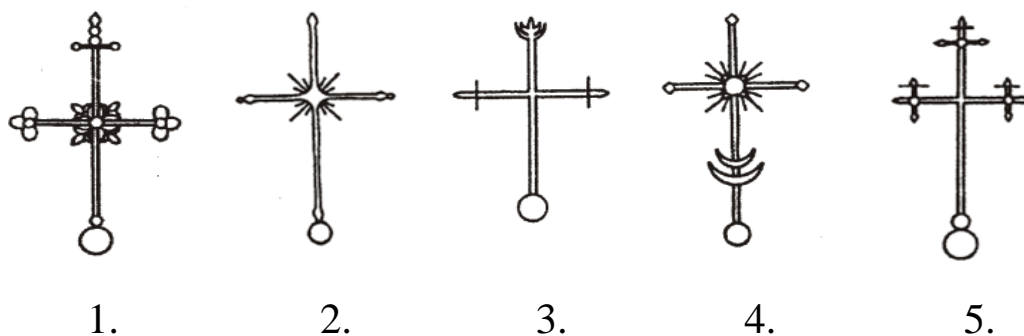


Рисунок 18. Форми хреста. 1. Дерево життя. 2. Знак сонця. 3. Храм, заснований патріархом. 4. Якорі корабля спасіння, чаша страждань, ясла Христа. 5. Місіонерська роль Церкви, релігійний центр.

Хрести, які закінчуються колами, квадратами, хрестами – фігурами, що посилюють символіку центру, підкреслюють четвертинний характер світу і Христа.

Незважаючи на різноманіття форм і морфостилістичних особливостей, хрест завжди залишається зображенням Чесного і Животворящого хреста, на якому Ісус Христос відкупив людство від рабства гріха.

Набедреник (наколінник, епігонат) і палиця – атрибути вищого ієрейського й архієрейського облачення. Набедреник і палиця в українській православній традиції представляють дві різні форми одягу, які носять на поясі при правому стегні. Символізують вони духовний меч, тобто слово Боже, яким повинні бути озброєні духовні особи для боротьби з невір'ям і диявольськими силами, тому як уособлення зброї і палицю, і набедреник чіпляють, наче меч, під праву руку. Вони мають

однаковий молитовний супровід під час облачення: «Прив'яжи, Сильний, до стегна Твого меча сили Твоєї».

Набедреник – чотирикутний, дещо подовжений плат, що підвішується на стрічці через плече за два кути на правому стегні; він дається ієрею в нагороду за ревну тривалу службу.

Палиця – це чотирикутний плат у формі видовженого по вертикалі ромба, що підвішується за один кут, зверху сакоса на правому стегні (рис. 19). Палиця є необхідною приналежністю облачення архімандритів і архієреїв. У нагороду за старанну службу право носити палицю іноді отримують від правлячого архієрея і заслужені протоієреї; священники теж носять її з правого боку, а набедреник у такому випадку розміщується на лівому.



Рисунок 19. Палиця «Преображення». Новгород-Сіверський. Початок XVII століття. Оксамит, сухозлітка, гаптування, обличчя мальовані.

Шиють набедреник і палицю із лляної, шовкової, парчевої або оксамитової тканини. Зворотний бік підшитий шовковою

різнокольоровою тканиною. Довкола пришита узорна камка або бахрама. У центрі ромбового полотнища палиці гаптують золотом хрест або сюжетні зображення: євангельські події чи зображення святих, яким посвячена церква.

У системі декоративно-художнього ансамблю священницьких облачень обидва предмети виділяються як змістовні мистецькі акценти. З XVI століття маємо відомості про те, що набедреники є відмінними від палиць; в українському сакральному мистецтві вони вирізняються за характером орнаментального і сюжетного зображення.

Нарукавники, нарукавниця, поруч – елемент богослужбового одягу священнослужителя, що являє собою манжет для стягування рукавів підризника чи стихаря. Вони є невід'ємною частиною архієрейського, ієрейського та дияконського облачень. Стягнувши широкі кінці рукавів підризника, нарукавники дозволяють священнослужителю зручніше поводитися при відправі. Вживання нарукавників означає, що це не просто людські руки, а сам Господь через них звершує Таїнство.

Їх шиють з тієї самої тканини, що й стихарі та підризники, і підшивають тоншими. До вужчих країв пришивають петельки для заволокування шнурів і затягання нарукавників до рук священнослужителів. Декоративні ознаки нарукавників виявляються зазвичай в облямуванні узорнотканою стрічкою краю та гаптованому металевими нитками хресту в центрі виробу. Зазвичай їх оздоблюють в одному стилі з епитрахиллю (рис. 20).

У богословській літературі поширені дві думки щодо їх семантики. Згідно з однією, поручі символізують силу перемоги над ворогами, згідно з іншою – знаменують пута, якими були зв'язані руки Христа, коли його вели на суд до Пілата. Одягаючи поручі на лівицю, священник промовляє: «Руки Твої створили мене й збудували мене, подай мені розуму, й хай я навчусь Твоїх заповідей!»; на правицю: «Правиця Твоя, Господи, вславилася силою. Твоя права рука розбила ворогів. Ти знищив своєю великою славою противників».

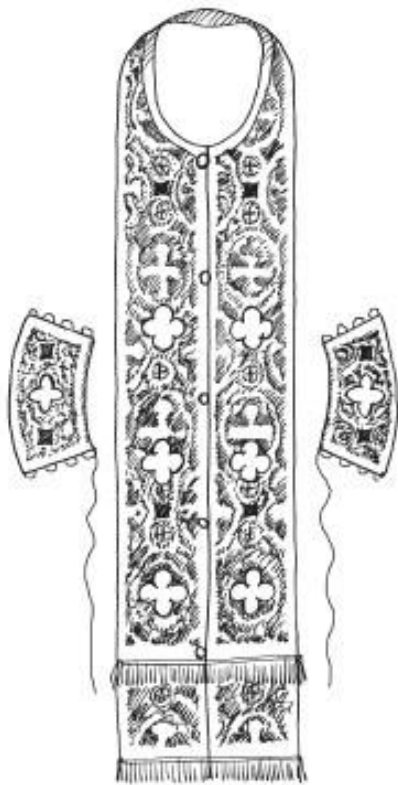


Рисунок 20. Єпитрахиль і нарукавники.

Оклад книги, оправа книги – суцільно або частково оздоблені коштовними – золотими, срібними – золоченими та іншими металевими декоративними елементами (середниками, наріжниками, корінцями, клямрами тощо) обкладинки богослужбових книг.

В Україні традиція декорування верхніх і спідніх «дощок» Євангелія карбованими, гравірованими, рельєфнолитими іконографічними сюжетами, постатями і ликами святих з наступним орнаментальним оздобленням, збагаченим коштовним камінням, перлами, різнокольоровими емалями тощо, сягає Середньовіччя. Значний розвиток місцевих традицій декорування окладів, спричинений поширенням книгодрукування, спостерігається наприкінці XVI – у першій половині XVII століть. Дощки оправ обтягують шкірою, згодом різнокольоровим оксамитом, на тлі якого дорогоцінні металеві зображення набувають контрастнішого звучання. У коштовному оздобленні тогочасних Євангелій переважають невеликі металеві елементи у вигляді чотирикутних або хрестоподібних середників з гравірованим зображенням Розп'яття на верхній дошці та патрональних святих – на

спідній. По кутах обох дощок розміщують чотирикутні чи трикутні наріжники із зображеннями євангелістів на лицевій та орнаментальних композицій – на нижній обкладинці. Іноді площину між середником і наріжниками заповнюють металевими бляхами, декорованими ажурним (прорізним) геометричним та рослинним орнаментом. В оздобленні барокових окладів посилюється ажур, гравірований і плоскорізьблений декор змінюється карбованими рельєфними елементами у вигляді овальних або квадрикінцевих середників, розташованих у рамках вінків з лаврового, акантового листа з квітами тощо. Аналогічного трактування набувають наріжники. Значно розширюється іконографічний репертуар. На середниках верхніх дощок Євангелія розміщують «Новозавітну Трійцю», «Воскресіння Господнє», «Коронування Богоматері» та інші сюжети. Поступово ажурні іконографічні сюжети на овальних середниках і наріжниках змінюються карбованими чи емалевими зображеннями в обрамленні орнаментально розвинених картушів. Подібного трактування набувають наріжники. Наприкінці XVIII століття симетрична врівноваженість декору окладів змінюється рокайлевими орнаментальними мотивами, що покривають усю поверхню дощок. Під впливом мистецтва класицизму в оздобленні окладів спостерігається тенденція до композиційного врівноваження. Орнаментальні мотиви у вигляді переплетених стрічками гірлянд квітів з плодами, винної лози з гронами винограду тощо органічно поєднуються з поліхромією емалевих зображень усталеного іконографічного репертуару. У XIX столітті шкіряні й оксамитові оправи більшості богослужбових книг, окрім Євангелія, поступово замінюються картонними з тисненими (іноді з позолотою) написами, рідко скромним орнаментом.

Октоїх, Восьмигласник – церковно-богослужбова книга, що містить тексти змінних частин богослужінь нерухомих свят тижневого кола, розміщені за вісьмома гласами. Має у собі піснеспіви (тропарі, кондаки, канони та ін.), поділені на вісім наспівів, чи «гласів», кожен з яких, своєю чергою, містить піснеспіви на всю седмицю. Таким чином, служби Октоїха повторюються раз на вісім тижнів.

Омофор, наплічник, нараменник [грец. *όμος* – плече і *φέρω* – ношу] – це найважливіше і найсуттєвіше архієрейське облачення, без якого архієрей не може здійснювати священнодійств. Покладається на плечі єпископа так, що, охоплюючи навколо шию, одним кінцем спускається (спадає) спереду, іншим – ззаду (рис. 21).



Рисунок 21. Омофор.

Символізує євангельського доброго пастиря, яким повинен бути архієрей, що пасе своє стадо. Взявши омофор на свої рамена, священнослужитель виступає заступником усього світу, оскільки представляє самого Спасителя, який, взявши овечку (людське єство), несе до Бога-Отця і прохає про весь людський рід. Цим обумовлено те, що давній тип омофора виготовляли з вовни. Архієрей супроводжує його одягання словами: «Піднесене на рамена заблудле єство, Ти, Христе, підняв духом, приніс його Богу і Отцю».

Барокові українські омофори – це високохудожні твори церковного мистецтва, їх гаптували рослинним, квітковим орнаментом, літургійними сценами.

Сучасний омофор являє собою довгий плат розміром приблизно 214×24 см із льняної, репсової, шовкової тканини на тонкій підкладці. Лицева сторона вишита. На центральній середній площині зображений хрест, нижче обабіч – звіздиці; кайма обрамлена орнаментальними стрічками, при вузких

кінцях вишиті горизонтальні узори. До країв пришиті бахрома, стрічки із торочками.

У Католицькій церкві аналогом омофора є палліум.

Орар [грец. *οράριον* – дивлюсь, стережу, спостерігаю; *ώρα* – час бо] – це головна ознака дияконського звання. Компонент облачення іподиякона, диякона й архідиякона, являє собою вузький довгий плат, який закладається поверх дияконського стихаря та спадає донизу. Він пошитий із цупких тканин у вигляді вузької стрічки завширшки до 15 см і завдовжки до 200 см. Орар перев'язують хрестоподібно на грудях через плечі або ж через ліве плече і зав'язують краї під правою рукою.

Семантика слова «орар» вказує на те, що особи, які мають орар, повинні слідкувати за ходом богослужіння, радити, що потрібно робити присутнім у церкві людям. Тримаючи трьома пальцями орар, диякон нагадує священнику і парафіянам час і пору, коли і що вони мають здійснювати: сповіщає оглашеним, коли мають виходити з церкви, кличе вірних до причастя, нагадує людям про молитву, хору – про спів, священнику – про початок богослужіння тощо. Адже, за церковною символікою, звання диякона асоціюється зі статусом янгола. Орар, що майорить, нагадує крила янгола. Диякон, за словами Іоана Златоуста, відтворює янгольський злет. Наприкінці Літургії, перед обрядом причастя, диякон стає перед Царськими воротами, опоясуючи себе ораром навхрест, подібно до янголів, які хрестоподібно склали крила, закриваючи обличчя перед неприступним сьйвом Божества.

Назва цього елемента облачення пояснюється і в розумінні «говорити», «проповідувати», звідси орар виступає атрибутом священнослужителя як церковного учителя – знаком духовної влади диякона, без якого він не може відправляти служби.

Орар також використовували для втирання уст тих, хто причащався.

Без орара диякон не може відправляти жодної служби. Орар відомий у всіх Церквах – східних і західних, тільки на Заході він зберіг давню назву «*stola*».

У давнину орари не мали прикрас: тільки на Сході, згідно з поняттям про ангельське служіння дияконів у церкві, був

звичай вишивати на орарах ангельську пісню «Свят, Свят, Свят». Сьогодні орари – це оригінальні мистецькі твори, прикрашені вишивками, аплікаціями, різними сакральними мотивами (хрест, Дерево життя тощо).

Орлець, підніжок, килимчик – предмет архієрейського богослужіння, церковний килимок круглої форми із зображенням орла, що ширяє над містом (вишиваним чи тканим), з вишитими по периметру хрещатими і галузковими узорами. Підстеляється під ноги архієрею в тих місцях храму, де буде зупинятися під час богослужіння.

Палиця (див. *Набедреник*).

Палліум, пале [лат. *pallium*] – елемент літургійного облачення католицького священика. Являє собою вузьку стрічку з білої овечої вовни з вишитими шістьма чорними хрестами, на кінцях знаходяться обшиті чорним шовком шматочки свинцю. Носиться поверх фелона.

Право носіння палліума під час Літургії належить Папі Римському та особливо відзначеним ним ієрархам Церкви (під час Великих Свят). Палліум Папи символізує повноту його влади. Палліум архієпископів вказує на підпорядкованість Папі і їх особливу близькість до Святого Престолу.

Виготовляється із зібраної на свято Святої Агнеси з благословення Папи вовни двох білих ягнят, вирощених у римській спільноті монахів-траппістів.

З 29 червня 2008 року використовується палліум нового зразка. Він ширший за попередній, має форму кола з двома кінцями, що спускаються посередині спереду і ззаду. Вигляд палліуми змінювали протягом століть, але у формі кола з'явилися в X–XI століттях.

У Східних Церквах аналогом є омофор.

Панагія [грец. *παναγία* – Пресвята, церковний епітет Богородиці] – невелика кругла ікона Богородиці, коштовна місткість для Богородичного хліба, що носиться на грудях. Відзнака архієрейського сану.

Має вигляд порожнистого срібного чи золотого складня різної геометричної форми (квадратної, круглої, овальної, ромбічної тощо) та усталеної іконографії. Упродовж VII–IX століть панагія набуває хрестоподібної форми із

зображеннями Богоматері у поставі Оранти, іноді з Божим Немовлям на грудях. Хрестоподібні панагії з традиційною іконографією зустрічаються серед творів давньоруської дрібної металопластики XI–XIII століть. Упродовж XVII–XVIII століть в Україні витворився традиційний тип круглих пустотілих панагій у вигляді складнів зі сталим іконографічним репертуаром, окремі сюжети якого розміщені за строго витриманою схемою. На внутрішніх увігнутих площинах цих релікваріїв зображені Знамення Пресвятої Богородиці і Старозавітної Трійці. На зовнішніх випуклих стулках – Розп'яття з предстоячими і постаті Трьох Святителів. Поступово декор панагії збагачується рельєфним або ажурнолитим обрамленням у вигляді акантового листа, сонячного проміння, складного плетива виноградної лози, коштовним камінням; кожний камінь має певне символічне значення. Розвинену композицію із живописним емалевим або рельєфним Розп'яттям з лицевого боку завершують короною, всіяною діамантами, рубінами, сапфірами тощо (рис. 22).



Рисунок 22. Панагія. Київ. XIX століття. Золото, лиття, скань, коштовне каміння.

Панікаділо, полікаділо – висячий багатоярусний церковний світильник із понад дванадцятьма свічками чи лампадами, розташований у центральній частині храму,

головний світильник храму. Запалюється в найбільш урочисті моменти богослужіння як символ повноти Божественного світла і відкритого Небесного Царства. Полікадила – подібні світильники, але менших розмірів, семи- чи дванадцятираменні, знаходяться у бокових частинах храму. Первісна конструкція таких світильників має вигляд колеса з прикріпленими чашками для свічок. У XVII столітті набуло поширення панікадило, що має стержень із круглою точеною головкою, від якої радіально відходять різної товщини шість-вісім гілок. На їхніх кінцях ставлять свічки. Такі висячі багатосвічники завдяки пишному декору, профілюванню, точінню та різьбленню отримали в народі назву «павуки» (рис. 23).

Підвісні світильники в українських храмах особливо поширюються упродовж бароко XVII – першої половини XVIII століть. Їх виготовляли з дерева, пізніше – з металу.



Рисунок 23. Панікадило. Львів. Кінець XVIII століття. Профілювання, різьблення, точення, поліхромовання.

За архітектонікою поділяють на стрижневі і безстрижневі. Стрижневі багатоярусні панікадила особливо розвиваються в період пізнього бароко та рококо. Композиційним центром стрижневих багатоярусних світильників є профільований стрижень з масивною кулею внизу. У потовщених гніздах, рівномірно розміщених на стрижні, закріплені есоподібно гнуті

кронштейни-рамена, додатково оздоблені фігурками або ликами ангелів і херувимів, стилізованими рослинними мотивами: акантовим листям, розетоподібними квітами винограду тощо. Профільовані рамена завершуються чашоподібними гніздами для свічок. У XVIII столітті значного поширення набувають панікадила з розетоподібними рефлекторами, які служать для відбивання і розсіювання світла. Їх загальний декор доповнює ланцюг, сплетений із кованих круглих, еліпсоподібних, гнутих у вигляді латинської літери **S** або ажурнолитих кілець. Наприкінці XIX – на початку XX століть архітектоніка і декор зазнають впливу західноєвропейського модерну. У західноукраїнських храмах значно поширюються сецесійні панікадила, в основі декору яких лежать натуралістично трактовані рослинні мотиви: квіти лілій, листочки винограду, павутинки тощо.

Параман, параманд [грец. παραμανδύας – додаток до мантиї] – приналежність облачення монаха малої схими, що являє собою невеликого розміру чотирикутний зі шнурами плат із гаптованим зображенням восьмикінцевого хреста Господнього, знярядь страждань Христа та черепа Адама. По крайці парамана вишитий напис церковнослов'янською мовою «Азь язвы Господа моего Иисуса Христа на тѣлѣ моемъ ношу» (Гал. 6:17), що є цитатою з Послання апостола Павла до галатів (рис. 24).

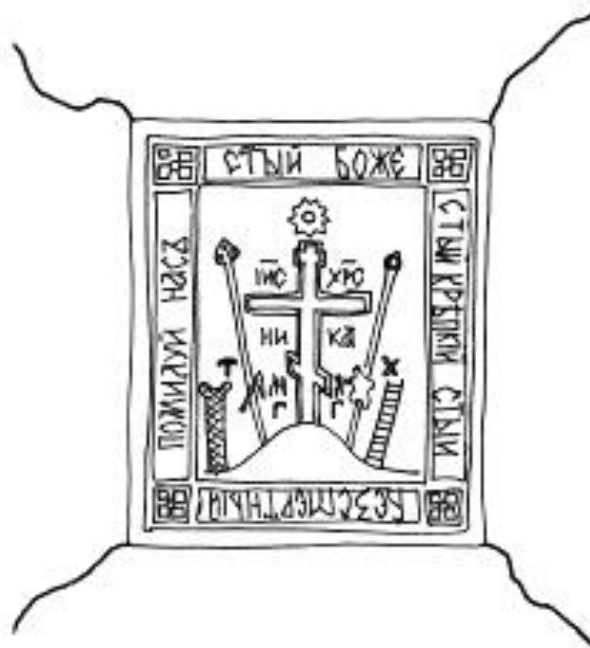


Рисунок 24. Параман.

Параман відомий з IV століття і є одним з найдавніших предметів облачення монахів. Його носять на тілі під одягом таким чином, щоб він був розташований на спині, а шнури – хрестом на грудях. Параман має нагадувати про хрест, який узяв на себе монах, слідуючи за Христом.

Парастас, панахида велика – заупокійне богослужіння, яке відправляють за душі померлих.

Парастасник [грец. *пара* – поруч, біля і *στάσις* – стояння на місці, нерухомість, спокій] – церковно-богослужбова книга, що містить тексти заупокійних богослужінь і вказівки щодо їх проведення.

Патена [лат. *patena* – таця, таріль] – у західних літургійних обрядах одна з головних євхаристійних посудин, служить для покладання в неї під час меси або усіх освячених гостей, або головної гостії, яка переломлюється після освячення. Являє собою блюдо чи блюдце із зображенням сцен з Нового Заповіту. Головна відмінність патени від східного дискаса – відсутність підставки. Якщо дискас сьогодні виготовляють лише з металу, то патена може бути і керамічною.

У давні часи виготовляли з різних матеріалів: металу, кераміки, каменю, дерева, скла. Патени мали великі розміри, щоб вміщувати хліб для причащення всієї громади. У середньовіччі утвердилась форма патени як малої тарелі, розрахованої на освячення лише головної гостії. Проте після літургійної реформи Другого Ватиканського Собору (1962–1965) стали використовувати великі патени, у тому числі з кераміки.

Патериця, ікона виносна, ікона запрестольна [грец. *πατήρ* – батько] – богослужбовий процесійний предмет у вигляді невеликої круглої або еліпсоподібної живописної, іноді різьбленої, двосторонньої іконки, розміщеної у дерев'яних чи металевих рамках, що нагадує сяйво (сонячне проміння), увінчане хрестиком. На ній зображено Ісуса Христа, Богородицю, святу особу чи подію, якій присвячено храм. Її встановлюють на високому держаківі. Патериця є важливим атрибутом сакрального храмового простору, вона вказує на

присутність херувимів, адже всі архангельські сили служать Господу.

У давні часи патериці служили релігійно-обрядовими відзнаками церковних братств, згодом цехів та інших громадських чи військових організацій. У XVI–XVII століттях право на володіння патерицею надавало церковній громаді вище духовенство. На патерицях зазвичай зображали ікони святих-покровителів братств з одного боку і храмовий образ церкви, до якої вони належали.

Вони близькі за функціональними та художніми особливостями до процесійних хрестів. Як і процесійні хрести, вони розташовані біля східної стіни за престолом, з вітваря їх виносять під час урочистих процесій і разом з процесійним хрестом і хоругвами несуть на чолі хресної ходи.

Виготовляли патериці переважно з кольорового металу з позолотою, срібленням. Лише в бідних парафіях траплялися дерев'яні патериці роботи місцевих майстрів. Унікальна патериця села Криворівня на Гуцульщині (XVIII століття) нагадує ажурно-різьблене деревце, у крону якого (квіти, листочки, дармовиси) вплетено символічні сакральні мотиви: хрестики, голівки і крила ангелів (рис. 25).



Рисунок 25. Патериця (зворотний бік). Гуцульщина, церква села Криворівня Івано-Франківської області. XVIII століття. Профілювання, різьблення ажурне, поліхромування.

Пелена – тканина на престольна, покривало, переважно однопілкове прямокутної форми, яким накривають усі освячені предмети на престолі після відправи богослужіння. В основному білого кольору з вишитим хрестом на центральній площині. При краях – мережані стрічки.

Підрясник – щоденний спідній одяг духовенства і монахів, який одягають під ряси. Він довгий до п'ят, прямого крою із стоячим вузьким застебнутим коміром, вузькими довгими рукавами.

Буває двох видів: 1) ушитий в талії одяг, розрізний зверху донизу, з розширеним дзвоном нижньої частини, ліва нижня статі глибоко заходить усередину під праву верхню відлогу, коса верхня права статі застібається з лівого боку на шиї і в поясі; 2) однорядка, ушита в талії (або пряма), розрізна по центру, від шиї до грудей або донизу, що має від середини коміра до нижнього краю по центру ряд гудзиків (зазвичай 33).

У чернецтва підрясник повинен бути чорного кольору. Колір підрясника білого духовенства – чорний, темно-синій, вишневий, коричневий, зелений, сірий і білий для літа. Шують із сукна, шерсті, сатину, льону, чесучі, рідше з шовкових тканин.

Плат для обтирання вуст, хустка євхаристична – хустинка, яку правлячий священнослужитель підкладає під підборіддя причасника, подаючи йому причастя, та якою при потребі обтирає йому вуста. Нею ж витирає краї чаші після причастя. Плат зберігається на престолі у вівтарі. Має прямокутну форму, пошитий переважно з тканини фіолетового, пурпурного кольору, підрублений простим рубцем.

Аналогічний предмет у католицькому обряді має назву «пурифікатор».

Плащаниця – священна тканина для церковно-обрядового устрою, прямокутної форми, видовжене по горизонталі «простирадло», пелена, на якій зображено на весь ріст лежаче тіло Ісуса Христа таким, яким воно було після зняття з хреста і покладення в гріб. Автентичною вчені вважають нерукотворну Туринську Плащаницю (ляне полотно прямокутної форми розміром 441×113 см з відбитком тіла Ісуса Христа), яка сьогодні зберігається в Каплиці Плащаниці Туринського

собору під постійним і надійним комп'ютерним контролем тиску, температури і вологості.

Плащаниці належать до храмово-обрядових виробів, призначених для поклоніння образу Ісуса Христа. Вони належать до так званих рухомих богослужбових тканин, що використовуються у процесії. Плащаниця являє собою прямокутне полотнище із зображенням мертвого Ісуса Христа або сцени «Оплакування» і символізує пелену, якою огорнули тіло Христа для похорону.

Розрізняють плащаницю велику і малу – *воздух*. Велику плащаницю виносять у Страсну П'ятницю й виставляють парафіянам для поклоніння. Малу плащаницю у свято Воскресіння Христове розстеляють на престолах та протягом сорока наступних днів відправляють Літургію. До XVI століття назви «плащаниця» і «воздух» не розрізняли, а вживали одну замість одної. Давня плащаниця розмірами і сюжетним вирішенням, яке пов'язане із символікою «служебних плат», нагадувала великий *воздух*. Починаючи з XVI століття наступний тип плащаниці відображає процес відокремлення власне плащаниць з *воздухів*, які продовжують використовуватися у пасхальних службах. Згодом у практику українських церков входить звичай виносу плащаниці з вівтаря на середину храму для загального поклоніння. Цей обряд триває з вечора Страсної П'ятниці до ранішньої пасхальної служби. За плащаницею, як похідною формою *воздуха* (сакрального покрову), збереглася сакральна функція.

В Україні для виготовлення плащаниці найчастіше використовували шовкову або оксамитову тканину, на яку наносили живописне або гаптоване зображення. Символічна роль плащаниці як сакральної тканини зумовлювала не тільки її іконографію, а й особливо піднесене ставлення до розробки сюжету і технічного виконання твору. Це переконливо доводять найвидатніші українські гаптовані плащаниці – пам'ятки мистецтва XVI–XVIII століть. У композиційному вирішенні тут найчастіше використовували схему центрального (сюжетного) поля та декоративної кайми.

На плащаницях вишивали описані в Євангелії від св. Марка сюжети «Оплакування» й «Покладення до гробу»,

навколо них – тропар з Великої Суботи. Увечері у Страсну П'ятницю Йосиф Аримафейський отримав у Пілата дозвіл зняти розіп'яте тіло Христа і разом з Никодимом поклав його на камінь помазання. У цій сцені зображуються також Богородиця, Марія Магдалина й Іван Богослов, обабіч – ангели з *рипідами*, зрідка жони-мироносиці – Марія Якова та Марія Клеопова. Сцена «Оплакування» на плащаницях поступово перетворюється на сцену «Покладення до гробу» (рис. 26).



Рисунок 26. Плащаниця. Кінець XV століття.

Іконографія сцени «Оплакування» – «Покладення Христа до гробу», яка лягла в основу багатофігурних плащаниць, сформувалася на основі євангельських текстів св. Матвія, св. Марка, св. Луки та св. Івана, де йдеться про похорон Ісуса Христа (Мт. 27:57–61; Мк. 15:42–47; Лк. 23:50–56; Ів. 19:38–42).

Розвиток сюжету плащаниць відбувався двома шляхами. З одного боку, з'являються багатофігурні, складні за композицією сюжети, починаючи з XVIII століття в них нерідко присутні знаряддя мук Христа: батіг, цвяхи, спис, драбина, губка. З іншого боку, в Україні починаючи з XVII століття типовою стає так звана «однолична», чи однофігурна плащаниця – лише з тілом Христа та написами, подекуди орнаментами.

В Україні, у зв'язку з поширенням культу Богородиці, з'являється особливий іконографічний тип плащаниць – «Богородичні», на яких зображено сцену «Успіння Пресвятої Богородиці». Такі плащаниці використовують у надвечір'ї

свята Успіння Богородиці. Їх обносять довкола церкви, символізуючи похорон тіла Богородиці. У день свята вони виступають знаком того, що Богородиця була з тілом взята до неба. Серед богородичних плащаниць є невелика варіативність зображень. Подібно до плащаниць Ісуса Христа у них використовується прийом однофігурної композиції з декоративною каймою.

Різними були також техніки виконання українських плащаниць. Якщо до XVII століття плащаниці переважно були гаптовані шовковими та металевими нитками, то у наступні століття поширюються плащаниці, мальовані темперою на полотні чи шовку. У більшості західноукраїнських храмів XVII–XVIII століть були саме такі плащаниці. Плащаниці із гаптованим зображенням переважали у церквах Центральної та Східної України. Наприкінці XVII століття техніку темперитісняє олійний живопис. Крім того, в українських церквах зустрічаються плащаниці, у яких тіло Христа мальоване, а написи і орнаменти гаптовані.

Майже на всіх українських плащаницях XVII–XIX століть уміщено напис тропаря Великої Суботи. Рідше трапляються слова молитви, яка співається на службі Великої суботи замість Херувимської пісні. Шрифт і розташування слів логічно узгоджені із сюжетним зображенням.

Кольори полотнища плащаниць не регламентувалися. Серед українських плащаниць трапляються світло-вохристі, смарагдові, зеленаві, світло-блакитні, блакитно-бірюзові, білі, чорні, пурпурні, багряні, малинові, рожевуваті, сині тканини з найтоншими нюансами переливів відтінків. На західноукраїнських плащаницях XVII–XVIII століть тлом часто виступає колір незагрунтованого полотна, на якому намальоване зображення. Тут також трапляються плащаниці, мальовані на шовку локального кольору.

Обов'язковим атрибутом українських плащаниць були зображення місяця та сонця у вигляді царя та цариці в коронах, які не дають світла, – оскільки в цю скорботну хвилину весь світ завмер і занурився у темряву. Ці алегорії поступово втрачали свою символіку, часто перетворюючись на шестикрильця або звичайну зірку.

Основне в композиції українських плащаниць – це передача різними виражальними засобами оплакування Ісуса Христа, а також потаємної величі драматичної події. Центральна частина плащаниці із зображенням тіла Ісуса Христа обрамлена візерунковою каймою, рідше – нашитою канкою, бахромою тощо. Зустрічаються плащаниці, гаптовані золотом, сріблом, шовком, а також ткани різноманітними техніками переплетень, бавовняними, шовковими, металевими, лляними нитками. Особливий акцент у складних композиціях – це вишивка дрібними, тонкими шовковими нитками – стібками лику, рук, ніг Ісуса Христа. Плащаниці, на яких іконописцями зображено лик Ісуса Христа й святих, виділяються гармонійною узгодженістю намальованих, гаптованих і тканих зображень. Іконографія українських плащаниць зазнала малопомітних змін, та в кожному творі цього типу літургійного шитва немає «дослівних» повторень. Найпоширеніші іконографічні сюжети – це вигаптуване тіло Ісуса Христа, над яким схилена в жалобі Богоматір, кілька архангелів та апостолів.

На рубежі ХХ–ХХІ століть художники-професіонали створюють високомистецькі зразки українських плащаниць – своєрідні гобелени, гаптування, ткання, малювання тощо. Водночас сьогодні в українських церквах поширені плащаниці, які мають зображення Христового тіла, намальоване олією на полотні і нашите на оксамит переважно вишневого кольору, а текст тропаря гаптований навколо металевими (золотими і срібними) нитками. Розміри сучасних плащаниць: 90×70, 100×75, 145×80, 150×100 см.

Покрівець – тканина богослужбова, накриття на чашу і дискос. Має чотири різновиди: великий (воздух), середній, малий, хрещатий (малий). З одного боку, покрівці мають практичне призначення – служать для охорони святих дарів від пилу, комах тощо, з іншого – мають важливе значення під час здійснення Служби Божої, оскільки символізують таїнства. У них також вбачають символіку, бо нагадують про пелени, що в них Пречиста Діва Марія повила Христа після народження, і простирадла, які огортали мертве тіло Ісуса.

Покрівець середній – квадратна пелена (розміри не сталі, 20–35 см) для покриття дискаса. Підшитий тонкою підкладкою.

Покрівець малий – квадратний плат на щільній (картонній) основі для накриття чаші. Його розміри переважно сталі – 14×14 см – і визначені діаметром чаші.

Покрівець хрещатий – це викроєний з тканини рівнораменний хрест, призначений для покриття чаші, середохрестя якого відповідає розмірам малого покрівця (теж ущільнений картоном) і лягає поверх чаші, а чотири квадратні (іноді загострені) кінці вільно звисають. Всі краї і середохрестя оздоблені візерунковою стрічкою або мереживом (рис. 27). Пошитий із цупкої парчевої тканини, атласу, оксамиту тощо на шовковій підкладці. Краї рамен хреста обшиті камкою із бахромою. На лицевій стороні вишиті шовком, сріблом, золотом, бісером сюжетні зображення, орнаментальні композиції. У XVII столітті на перехресті часто вишивали поясне зображення Ісуса Христа або чаші з Агнцем. У XIX столітті поширюється вишивання кругів, грон винограду, зізд, Дерева життя. Колір фону – малиновий, смарагдовий, зеленавий та ін.



Рисунок 27. Покрівець хрещатий. Галичина. XVII століття. Атлас, сухозлітка, гаптування.

Сьогодні, як і воздух (великий покрівець), покрівці виготовляють у комплекті зі священницьким облаченням, з однакової тканини й оздоблювальної фурнітури.

Посох, патериса – відзнака пастирської влади; висока, майже на повен зріст, палиця з кулеподібним завершенням або увінчана хрестом. Верхня частина обвита декорованим металом. Посох вручається єпископові під час висвячення

у святительський сан; присвоюється архімандриту або ігумену як знак духовної влади над лаврою чи монастирем, в якому він поставлений пастирем.

Форма посохів розвинулась від ранньохристиянських палиць-патерис, з якими здійснювали свою місію перші посланці – апостоли. У візантійському, а згодом і в давньоруському мистецтві посохи відомі у вигляді великих, на рівні або вище людського зросту, видовжених хрестів із злегка розширеними закінченнями рамен і стержня. Ці знаки-символи, злившись із звичайними палицями мандрівних ченців-місіонерів, поступово стають святительськими відзнаками у вигляді Т-подібної хрестограми, увінчаної маленьким хрестиком зверху. Під впливом ренесансного мистецтва спостерігається декоративне збагачення посохів шляхом гравірування рослинного орнаменту по срібній з позолотою або золотій блясі, яка з часом повністю покриває держак палиці. З поширенням барокових формотворчих ідей хрестоподібне завершення цих архієрейських відзнак перегукується із жезлами, ускладнюється додатковими християнськими символами у вигляді двох змій, що обвивають хрест, солярними знаками тощо. Форма розвивається шляхом збільшення кількості та поєднання окремих елементів кулеподібних нодусів та фризів палиць майже по всій довжині держака, а також зміною обрисів поперечки. Упродовж століть, незважаючи на художньо-стильові впливи, незмінним символом посохів залишається хрест.

Посуд священний – різновид канонічних церковних предметів художнього металу, які застосовують при відправі літургійних чинів служби Божої: проскомідії, євхаристійного жертвоприношення і св. Причастя. До церковного священного посуду належать: дискос, звіздця, чаша, або потир, ложечка, дарохранильниця і дароносиця.

Потир, чаша [грец. *ποτήρ* – чаша, кубок] – богослужбовий предмет священного посуду для освячення вина і прийняття причастя у вигляді глибокого срібного або золотого келиха, встановленого на високому стояні. Символізує як чашу, з якої пив Ісус на Тайній Вечері (Лк. 22:7–23), так

і Діву Марію, в лоні якої утворилося людське єство Христа, Тіло й Кров якого Він велів дати в їжу всім, хто вірує у Нього.

Потири відомі з II століття, їх виготовляють із золота, срібла, бронзи, прикрашають коштовним камінням, зображеннями святих і орнаментом у техніці карбування, гравіювання, лиття.

Архітектоніка та система священних зображень на потирі формувалися у тісному взаємозв'язку з богослужбовими церемоніями. Найдавніші були кам'яними або керамічними. З III століття в християнських обрядах, зокрема у братських вечерех, використовували скляні чаші із золотими зображеннями святих – Доброго Пастиря, Богоматері з апостолами на денцях. З IV століття в літургійних обрядах використовують срібні та золоті чаші. Упродовж VI століття з поглибленням символічного трактування євхаристійного священнодійства архітектоніка і декор поступово ускладнюються. Найдавніші чаші, якими послуговувалися у давньоруських церковних обрядах, були чужоземного походження. До автентичних євхаристійних чаш Княжої доби (на межі X–XI століть) належить срібний з позолотою потир, віднайдений разом з дискосом на Боричевому узвозі у Києві. З XVI століття у формуванні архітектоніки потирів і їх декору відчутні впливи західноєвропейської металопластики. Найяскравіше вони проявляються у барокових євхаристійних чашах XVII – першої половини XVIII століть. Келихи, встановлені на декоративно розвинені стояни, збагачують ажурними кошиками (сорочками) і карбованими рослинними мотивами, доповненими голівками ангелів. Значного розвитку набуває складний, розвинений з квадрифолічної форми, розетовидний седес. Рельєфно виділені пелюстки у вигляді окремих граней плавно переходять у нижню частину стрижня, утворюючи своєрідний п'єдестал. У нижній похилій площині кожної з шести пелюсток або через одну карбують окремі христологічні сюжети. Серед них переважають Тайна Вечеря, Зішестя Святого Духа і Воскресіння. Деїсусний чин, вигравіруваний на гладкій поверхні різноманітних за формою картушів, розміщених серед карбованого орнаменту кошиків, доповнюється зображенням фамільних гербів, святих-

покровителів тих осіб, які офірували чашу до храму. У бідніших церквах використовували мідні або олов'яні чаші з обов'язковою позолотою внутрішніх стінок. Наприкінці XVIII – на початку XIX століть оздоблення потирів, зокрема їх структурних елементів (кошиків, стоянів і седесів), ускладнюється плетивом рослинного орнаменту у вигляді гнутих гілок з листочками, квітами і фруктовими плодами та голівками ангелів поміж них. На глибоких рельєфних, рідше ажурнолитих, кошиках, з-під яких лише вузькою смугою виступає гладка поверхня циліндричного за формою келиха із злегка відхиленими вінцями, розміщують здебільшого овальної форми медальйони з гравірованими, карбованими чи емалевими зображеннями святих деісусного чину, завершеного Розп'яттям. Упродовж XIX – початку XX століть на формування типів і оздоблення потирів впливають тогочасні швидкоплинні художні течії – від західноєвропейського класицизму, зокрема французького ампіру чи «віденського рококо», аж до європейського модерну. У західноукраїнських храмах до цього часу використовують чаші, у декорі яких переважають сецесійні мотиви у вигляді в'юнкої павутинки, пролісків, дубових листочків тощо. Іконографія Хресної дороги на седесах змінюється знярядями мук Спасителя та їх символами. Основні типи євхаристійних чаш, їх архітектоніка, форма окремих структурних елементів, іконографічний та орнаментальний декор розвивалися у загальному руслі еволюції українського церковного мистецтва. У процесі засвоєння візантійського і західноєвропейського досвіду місцевою художньою традицією створювались оригінальні типи чаш, які за стилістикою форм і декору суттєво відрізняються від чужоземної сакральної металопластики.

У бідніших церквах використовували мідні або олов'яні потири з обов'язковою позолотою внутрішніх стінок. В українських храмах не дуже заможних громад використовували й керамічні чаші, всередині вкриті поливою, а ззовні щедро декоровані.

За формою основного корпусу керамічні потири поділяють на: келихоподібні, конусоподібні, циліндричні та округлі. Переважають чаші першого типу, що мають вигляд

келиха. Стояни у таких предметах видовжені, однак вони інколи можуть бути розширені внизу, що здебільшого нагадує тарілку невеликого діаметра.

Найдавнішою зі збережених є теракотова чаша висотою 11,5 см і діаметром 10,2 см 1573 року зі збірки П. Лінинського, знайдена у вівтарній частині колишнього костелу, а тепер діючої церкви села Липівка Івано-Франківської області. Верхня частина чаші келихоподібна з ледь відхиленими вінцями, підставка має форму мисочки з невисокими бортиками. З обох боків чаші є тиснені овальні штампи з позначенням року і ритованих написів.

Керамічні чаші, які використовували в церковних ритуалах, наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть виготовляли гончарі Чернігівщини, Полтавщини, Львівщини, Станіславівщини, Закарпаття. У цей період потири були й в асортименті виробів гончарів з Прикарпаття, зокрема Олекси Бахматюка, Гната Кощука (Косів) та Петра Кошака (Пістинь). Сьогодні відома лише одна чаша висотою 18,5 см і 20 см у діаметрі, виконана О. Бахматюком. Вона має келихоподібну форму корпусу та два вуха-ручки. В основі декорування цього предмета мотиви «зубців» угорі та масивні гірлянди з дзвінками, укладені по всьому корпусу в традиційних кольорах – зеленому, брунатному і жовтому (рис. 28).



Рисунок 28. Чаша. О. Бахматюк. Місто Косів Івано-Франківської області. 1880–1881 рр. Кераміка.

Сучасні потири виготовляють також із дерева, зокрема з вільхи, та оздоблюють різьбленим орнаментом навкруги чаші або написом і карбуванням фону. Такі чаші мають вкладку зі скла різного об'єму (0,25; 0,5; 0,75 і 1 л), закріплену таким чином, що між нею і деревом рідина не затікає.

Пояс – елемент богослужбового одягу архієрея, ієрея та диякона, що являє собою широку смугу з цупкої тканини з вишитим у центрі хрестом і оздобленими смужками по краях, з обох боків має стрічки, з допомогою яких зав'язується ззаду на попереку (рис. 29). Його надягають поверх єпитрахилі та підризника як знак готовності служити Господу. Пояс нагадує і той рушник, яким підперезався Спаситель при омовінні ніг Своїм учням на Тайній Вечері.



Рисунок 29. Пояс.

Прийнятий християнською Церквою для священного одягу за прикладом старозавітної Церкви для того, щоб, підперезавшись, священнослужитель зручніше міг відправляти служби, пояс має як практичну необхідність, так і духовну значимість – він є символом Божественної сили, що зміцнює священика в процесі служби і непорочному служінні. Підперізуючись поясом на знак того, що збирається в дорогу небесного служіння, і дивлячись на пояс як на міцність сили

Божої, священник промовляє: «Благословен Бог, що підперезав мене силою, стелить непорочною путь мою, зміцнює ноги мої, як у лані, і на висотах ставить мене».

Престол, престіл – Священне місце, головна частина вівтаря християнського храму східного обряду – освячений стіл на чотирьох стовпах (символ чотирьох євангелістів) у центрі вівтаря за іконостасом, на якому здійснюють Таїнство Євхаристії. Парафіяни можуть бачити його через відчинені Царські ворота. Складається із чотирьох сторін, і така форма не є випадковою, оскільки престол символізує Христа Вседержителя, а його чотирикутна форма означає чотири Євангелія, а також відповідає чотирьом сторонам світу, чотирьом порам року, чотирьом періодам доби (ранок, день, вечір, ніч), чотирьом областям земного існування (нежива природа, рослинний світ, тваринний світ, людський рід).

Після Берестейської унії під впливом латинізації в українських церквах (передусім греко-католицьких) поширилася чинна й досі традиція встановлення ще декількох допоміжних престолів з пристінними багатоярусними вівтарними конструкціями над ними на взірець костельних форм – з нагромадженням скульптурного й рельєфного декору навколо ордерних композицій на зразок архітектурних порталів. З кінця XVII століття у православній практиці теж поступово укорінилася традиція використання пристінних багатоярусних вівтарних конструкцій на кшталт уніатських храмів.

В успадкованій від Візантії формотворчій традиції престол зазвичай має вигляд прямокутного стола зі здебільшого критими боковими площинами, оздобленими християнською символікою з переважанням хрестових мотивів і христогорам, рідше – з біблійними сюжетами, які особливого поширення набули у XX столітті. Найбільш розповсюдженою в українських церквах є столярна конструкція престолу (здебільшого без навісу-киворія) у формі прямокутної плоскої скрині чи тумби із замкненими площинами, з заднього (тильного) боку якої, як правило, знаходяться дверцята для сховку сакральних речей.

Висота престолу близько 100 см, інші параметри регламентовані архітектурною ситуацією.

Покритий двома «одежами»: нижня асоціюється з плащаницею, а верхня подібна до ризи священика. На престолі зберігаються кивот дарохранительний, дароносиця, Євангеліє, антимінс, напрестольний хрест. Головним є хрест з Розп'яттям, який стоїть посередині і по обидва боки якого знаходяться по шість свічників, що символізують апостолів. Престол виступає символом Неба, місцеперебування Вседержителя, і гробом Ісуса Христа.

На оздобленні престолів українських храмів позначився вплив професійного мистецтва, наприклад, рельєфні, карбовані сцени зі Святого Письма («Жертва Авраама», «Ной» тощо) на боковинах престолу Успенського Собору Києво-Печерської Лаври. У церквах Закарпаття основу престолів часто становлять кам'яні (пісковик) моноліти (120×80×70 см).

Сучасні престоли виготовляють з металу та дерева (дуб, липа тощо) з копіями ікон чи литими іконами (чеканка) розмірами: 100×80×80, 100×100×100, 106×130×130 см.

Проскомідійник, жертovníк, жертівник [грец. *προσκομιδή* – дарунок, жертва] – стіл зліва від престолу в північній або північно-східній частині церковного вівтаря, призначений для здійснення проскомідії (першої частини Літургії, під час якої священнослужитель готує хліб і вино – святі дари для таїнства Причастя). Він символізує печеру (вертеп), де народився Христос.

На проскомідійнику розміщуються напрестольний хрест, дві свічки, храмовий посуд (дискос, чаша, звіздця, копіє, губка очищальна, ампула для вина) і малі покрівці та воздух, що зберігалися всередині предмета на полиці. Ще тут можуть бути такі богословські книги, як: Євангеліє, Апостол, Типікон (церковний устав), Псалтир, Часослов, Мінея Місячна, а особливо – Правильник (правила до Божественного причастя) і Требник (книга, в якій зібрано усі богослужіння й обряди на всі випадки життя), також усе необхідне для церковної відправи начиння. На проскомідійнику ще знаходиться ківш, в якому на початку проскомідії подається вино з водою для вливання у святу чашу; потім, перед причастям, у ньому подається

проскомідійників: 96×72×72×90 см, 140×97×97×90 см
(ширина × кут × висота).

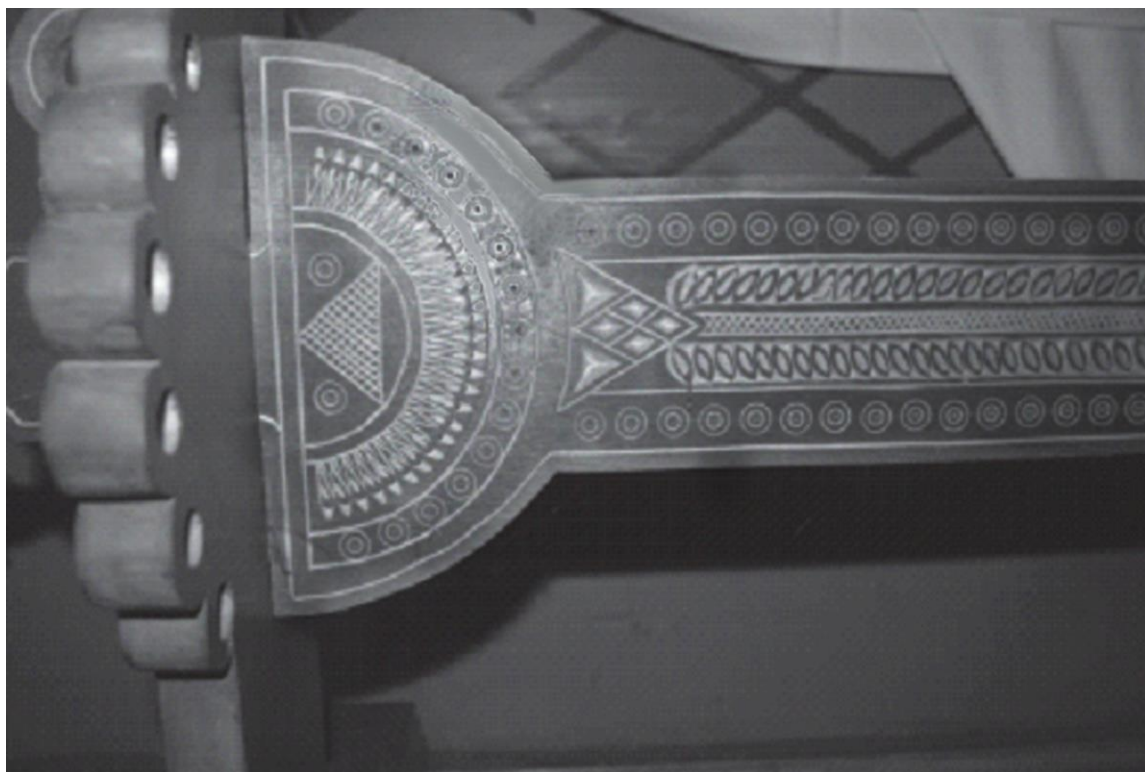


Рисунок 30. Фрагмент контурної різьби проскомідійника церкви Вознесіння Господнього села Бабин Косівського району Івано-Франківської області.

Просфора, проскура [грец. *просфора* – дарунок, жертва] – у православ'ї округлий хлібець для причастя, котрий використовується під час відправи Літургії для Євхаристії та для поминання під час проскомідії живих і померлих. Готується з квасного (дріжджового) тіста, що складається з пшеничної муки, води та солі. На просфорі розміщуються зображення хреста з написом грецькою мовою: ІС ХС НІ КА (ІС ХС ΝΙΚΑ) («Ісус Христос Переможець») або ж зображення Пресвятої Богородиці чи когось зі святих. Просфори виготовляють з двох половинок як символ двох природ Ісуса Христа – Божественної і людської.

Псалтир – священно-богослужбова книга, яка містить псалми, поділені на кафізми та слави. Її ще називають книгою пророка і царя Давида, оскільки більшість псалмів у ній написані святим пророком Давидом. У цих псалмах святий

пророк відкриває перед Богом свою душу, всі свої радощі, печалі, кається у скоєних гріхах, прославляє безкінечні Божі чесноти, дякує Богові за всі Його милості, благодіяння, просить допомоги у всіх своїх справах. Псалтир використовується при богослужінні частіше за всі інші богослужбові книги.

Книга Псалтир для використання при богослужінні поділена на двадцять частин, що мають назву «кафізми». У свою чергу кожна кафізма поділяється ще на три частини, названі «славами». Крім простого Псалтиря, є ще Псалтир «слідуваний». Він відрізняється тим, що містить три додатки: 1) Часослов; 2) тропарі і кондаки, вибрані з усіх богослужбових книг; 3) молитви, які повинні читати ті, хто приступає до святого таїнства Причастя.

Пульпіт – різновид церковних меблів, на якому кладуть відкриту книгу, документ тощо з метою подальшого вивчення або читання в позиції стоячи. Пульпіт як церковні меблі з часів середньовіччя набував різного вигляду: від маленької скриньки з похилим верхом, яку ставили на столі, до шафки з шухлядками для зберігання письмового приладдя (рис. 31).



Рисунок 31. Готичний пульпіт.

Пурифікатор [лат. *purificatorium* – очищувач] – у західних літургійних обрядах шмат білої матерії, яким обтирають крайку потира після причащення, а також внутрішню поверхню чаші після її омовіння по закінченні меси. У візантійській традиції аналогічний предмет, яким також витирають уста вірних, називається «плат для обтирання вуст».

Релігійний символ [грец. *σύμβολον* – умовний знак, натяк; *συμβάλλω* – з'єдную] – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища. Суттєвою ознакою релігійного символу є його догматизм і замкненість його структури. Символи в усіх релігіях мають таємний смисл і чітко співвіднесені з основними догматами віри. У християнстві було створено цілу систему символів, глибоко вкорінених у психології людини, які передавали релігійні ідеї та суттєві принципи віровчення.

Японський учений Маціору Ватанабе («Структура символіки прекрасного», 1968) виділяє два різновиди символіки: 1) трансцендентна, в якій функції символу закінчуються разом з опануванням об'єкта сприйняття; 2) іманентна, у межах якої символ як уявний образ не втрачає первісного смислу і після осягнення об'єкта, тобто залишається вічним і незмінним. Релігійні символи є іманентними, оскільки в об'єкті релігійного поклоніння, представленому як річ-знак, божество не передається, а перебуває в ньому, відтак у символі неможливо узагальнити конкретне, багатообразне буття світу – релігійний символ є внутрішньо постійним і незмінним, насамперед цією властивістю обумовлена його краса.

Ризниця, паламарня, дияконник, сосудохранильниця; захристія – південна частина вівтаря, призначена для зберігання церковного посуду, богослужбових книг та облачення священнослужителів. Може бути як окреме приміщення поряд з вівтарем або мати лише місце для шаф, скрині у вівтарі.

Рипіда, флабелум [грец. *ρίπιδιον* – віяло; лат. *flabellum* – опахало] – предмет архієрейського богослужіння, що ним диякон обвіює святі дари. Має вигляд металевого чи

дерев'яного віяла у вигляді круга, ромба або зірки, закріпленого на довгому держаківі.

У ранньохристиянські часи виготовляли з великого різнокольорового пір'я, розмальованого фарбами пергаменту, тканин тощо. Застосовували для оберігання святих дарів від комах, пилюнок. З розвитком літургійної обрядовості набувають символічного значення херувимів і серафимів, невидимо присутніх на Літургії. Відтак віяння рипідами вказує на присутність Небесних Сил при здійсненні таїнства святого Причастя. Під час архієрейської служби Божої два або чотири диякони з ажурними рипідами в руках обвівають проскомідійні (на жертвовникові) і чесні дари на Великому Престолі.

На кожному з етапів розвитку літургійної обрядовості форма рипіди та її оздоблення, зокрема іконографія, зазнавали певних змін. Відповідно до канонічних вимог їх виготовляли у вигляді прямокутних пластин на кшталт імператорських лабарумів з написами «АГІОС», косо накладених один на один двох квадратів, які за обрисами утворювали восьмикутну зірку, оздоблену розетоподібними орнаментальними мотивами. Найдавніше зображення рипіди у вигляді квадрифоліїв із солярними мотивами збереглося в мозаїчній композиції св. Євхаристії Київської Софії. Подібні форми рипіди є в ризниці собору Св. Софії у Новгороді, на них з лицевого боку в невеликих навхрест розміщених медальйонах зображений п'ятиморфний Деїсус, а зі зворотного боку – троє євангелістів. На іконах XV–XVI століть зустрічаються рипіди еліпсоподібної форми.

Ритуальний посуд – посуд, що використовувався у традиційній родинній і календарній обрядовості. Його функції генетично пов'язані не лише з християнством, вони сягають язичницьких жертвоприношень і «трапез». Типологія виробів включає всі основні групи і типи посуду, відомі в традиційному гончарстві, вони мають визначену функцію та локальні назви.

По всій Україні побутували так звані «посні горщики», чи «пісний посуд» – новий посуд або той, у якому тричі на рік готували ритуальні страви. Для святої води робили дзбанки, коновочки – на Гуцульщині, глечики – на Полтавщині, баньки – на Поділлі та Бубнівці. У Великодньому обряді та на

поминках використовували миски «для приносу» до церкви, «миски на свячене». Виготовляли також поливані поставці чи вази на кутю та сир, які нагадували глибокі миски з накривками і вухами примхливої форми – на Поділлі; пасківники, що являли собою розписні керамічні кошички на Покутті; пасхальні «пейсахові тарілки», відомі з єврейської обрядовості, що вирізнялися пластично видавленим «брижастим краєм» у Бубнівці. Розповсюдженими були форми для випікання великодніх пасок: бабник – на Поділлі, ставчик, чи ставець – на Подніпров'ї.

Український ритуальний посуд завжди вирізнявся ретельністю формотворення й ошатністю декору. Спостерігається певна тотожність у розумінні традиційного середовища, обрядовості й оздобності ритуальних керамічних виробів. Усі вироби, крім кондитерських форм, зовні пишно декорували. Посуд на принос, кутю мав усередині хрестографеми.

Розп'яття – зображення Ісуса Христа, розп'ятого на хресті, закінчення його земного життя. У 319 році такі страти заборонив імператор Костянтин. У ранньохристиянську добу Розп'яття уособлювало хрест, що в IV столітті став символом християнської віри. Появі хреста з Розп'яттям передував голгофський хрест.

На найдавніших зображеннях розп'ятого Ісуса Христа хрест був чотири- або трикінцевий. Перше зображення чотирикінцевого хреста з'являється у III столітті в катакомбах. У IX столітті вперше з'являється восьмикінцевий хрест, згодом семикінцевий і п'ятикінцевий. Їх форма залежала від появи і положення табличок з ініціалами (титлами) на вертикальному брусі хреста та поперечки (підніжжя), що виступає кінцями під ногами Розп'ятого. На найдавніших пам'ятках V–VI століть таблички з ініціалами над головою Розп'ятого Ісуса Христа немає, хоча вона передбачається в оповідях усіх євангелістів (Мт. 27:37; Лк. 35:38). Відомо, що така була обов'язковою в Римській імперії при страті через розп'яття. Стосовно наявності підніжжя на хресті розп'ятого Спасителя думки богословів, істориків християнства розходяться. Одностайними у ствердній відповіді є «візантійці»: підніжка, підставка

у візантійській традиції є ознакою величі і гідності особи. Східна Церква вбачає в ній символ відпущення чи невідпущення гріхів. В усіх візантійських пам'ятках Христос прибитий до хреста чотирма цвяхами. Така іконографія Розп'яття до XII століття залишалася незмінною і в латинській Церкві. Зміни внесла готика: Ісус Христос почав зображуватися прибитим до хреста трьома цвяхами – стопи, накладені одна на одну, прибиті одним цвяхом. Поступово тип ідеального, величавого, спокійного стану Ісуса Христа на хресті почав набувати натуралістичного або підкреслено страждальницького виразу. Чи не єдиним зразком Розп'яття з епохи пізньої готики в Україні є дерев'яне поліхромоване Розп'яття XV століття з Жидачева. Ренесанс змінив цей напрямок у трактуванні образу Розп'ятого, підпорядкувавши його ідеалам гуманізму з його акцентуванням на гідності і величі людини. Бароко надавало цьому образу підкресленої експресії та динаміки.

Хрест, найчастіше дерев'яний, з фігурою розп'ятого Ісуса Христа був упродовж століть неодмінним елементом українського краєвиду. Багато цих «фігур», розміщених у декоративно оформлених (прорізами, профілями, «дармовисами») скриньках відкритих з передньої сторони пам'ятних присадибних хрестів, було у XVIII – на початку ХХ століть на Поділлі, Волині, Галичині, після антиросійських повстань 1831 року.

У збірках багатьох музеїв України, насамперед у Національному музеї ім. Митрополита А. Шептицького у Львові, Львівській державній галереї мистецтв, Унівській Свято-Успенській Лаврі, зберігається кілька сотень зразків Розп'яття, більшість з яких створена невідомими народними майстрами. Це переважно значних розмірів (до 350 см висотою) дерев'яні, здебільшого поліхромовані «фігури», виготовлені відповідно до місцевих традицій, часто орієнтовані на барокові чи класицистичні зразки.

Рушник – предмет матеріальної і духовної культури українців, який в інтер'єрі національного житла займає найпочесніше, серцевинне місце. Його розміщують у «красному куті», на східному боці, на божниці разом зі святими іконами і лампадкою. Як сакральний предмет рушник

використовують у багатьох ритуалах, передусім пов'язаних зі шлюбною, родильною і поховальною обрядовістю. Він є обов'язковим атрибутом Великодніх свят.

Мистецтвознавці вважають, що український рушник ніколи не був річчю ужитковою, на відміну від утиральника. Від початку виникнення ідеї та створення речі рушник, подібно до намітки, став священною річчю, опредмеченим сакральним символом. В українській народній традиції впродовж багатьох століть рушник не змінював своїх функцій. Навіть такий кардинальний факт, як зміна релігії, коли християнство витіснило язичництво, не змінив сутнісного значення рушника. Рушник не десакралізувався у християнські часи, натомість у релігійній свідомості українців він долучився до найвищих сакральних символів і предметів нової християнської релігії, таких як свічка, хрест, ікона. Традиційний рушник як сакральна річ функціонує і в інтер'єрі українського житла, і в храмі. На початку ХХІ століття актуалізується саме сакральне значення рушника, про що свідчить масове його використання у храмах, у храмових інтер'єрах, на державному рівні як національного духовного символу і сакрального образу. У типологічному плані український рушник як сакральний символ синтезує, подібно до ікони, релігійні, естетичні й етичні принципи не тільки на рівні ідей, а й у предметному художньо-знаковому втіленні. Таким чином, упродовж тисячоліть український традиційний рушник не змінював свої функції та сутнісне значення. Від часів язичництва він не десакралізувався подібно до інших рукотворних предметів, а своєю сакральною силою долучився до найвищих символів і предметів нової християнської релігії.

Рушник є одним із найдавніших українських оберегів. Захисні функції рушника наповнюють його орнамент образною інакомовністю, яка робить його символом у символі. Сама смуга полотна, якою є рушник, символізує дорогу, долю, захист, а розміщені на ній виткані чи вишиті знаки-обереги помножують захисну силу рушника в рази. До того ж, щоб збільшити цю силу, українські майстрині виготовляли рушники до найбільших свят – Різдва, Великодня, Трійці.

Як складники обрядової атрибутики, рушникові прикраси не можуть бути безкінечно строкатими, розмаїтими, переповненими мотивами, образами, що часом вважається за найбільшу вартість української обрядової вишивки. Рушниковий орнамент зупинений у своїх певних видах завдяки канонічності предметів, з якими співіснує. Він обмежений у міру тих саме функцій, що властиві апотропеїстичним (апотропей – амулет) предметам взагалі. Тут панують закони, продиктовані ритуальними табу. Уседозволеність відсутня, можливі лише варіанти певних зображень.

Велике різноманіття орнаментальних мотивів властиве рушникам, якими в українській хаті обрамлювали ікони. У різних місцевостях України їх називали «наобразниками», «божниками», «завесками». Це досить довгі (від 300 до 600 см) і досить вузькі (від 5 до 35 см) рушники. Ткали їх ремізно-підніжковою та килимовою техніками.

На Поліссі поширені рушники-«божники». Для них характерна глибока архаїчність орнаментально-композиційного оформлення, якої немає в жодному іншому історико-етнографічному регіоні України. Розміщення орнаменту на «божниках» підпорядковане конкретному художньому канону, який передбачає поперечний ритмічний уклад смуг по всій площині виробу. Смуги, утворені з геометризованих елементів, укладали в ряди, яких могло бути від трьох до дев'яти. Кожен ряд утворений з геометризованих квітів, іноді зі складних геометричних елементів, першооснову яких важко розпізнати.

На початку ХХ століття формується особливий тип поліського рушника, відомого під назвою «завеска». Його оздобою є орнамент, утворений за допомогою техніки ткання, а не вишивки. Його поява значною мірою зумовлена занепадом у цей час трудомісткого ручного ткацтва і наповненням місцевого ринку дешевими фабричними тканинами. «Завеска» вирізняється складністю орнаменту. Кінці полотнища декорували поперечним дво-, три-, п'ятирядовим рапортним узором. Окрім багатих прикрас, на кінцях одного з повздовжніх країв робили ще одну довгу смугу – «берег». На додатковій повздовжній смузі вишивали рапортний орнамент з мотивів квітів, віночків, корон, птахів тощо.

Багатством орнаменту та вишуканістю кольорової гами вирізняються рушники-«завески» з села Каменська Слобода Новгород-Сіверського району Чернігівської області. Оскільки вишита «завеска» була легшою у виконанні, аніж тканина, на початку ХХ століття вона набула особливого поширення. Таким рушником прикрашали ряд із кількох ікон на стіні, викладаючи середню частину так, щоб було видно вишивку на повздовжньому краї, а кінці з вишитими мотивами спадали уздовж крайніх ікон. Означений рушник створював декоративне обрамлення ікон. У підрадянській Україні внаслідок переслідування віруючих і варварського знищення ікон багатовікова традиція українців вшановувати вдома зображення християнських святих руйнувалася, тому в хаті поліщука замість десяти і більше ікон залишилися одна-дві. Відтак довгу «завеску» заступав короткий рушник-«набожник», яким прикрашали одну ікону. Значне зменшення розміру рушника зумовлювало нові композиції вишитих узорів.

Рушничок, отиральник – рушник, що ним, як і губкою, витирають потир і дискос. У східній традиції має червоний колір, у західній – білий.

Ряса [грец. *ράσων* – витертий, поношений одяг] – щоденний верхній одяг християнських священнослужителів, який вони носять поза богослужінням. Являє собою довге до п'ят вільне вбрання темного кольору з широкими рукавами.

Має прямий, легко звужений при талії, крій. Круглий шийний виріз із стоячим коміром. Рукави довгі, розширені від ліктів до кисті рук. Найпоширеніші чорного, але бувають темно-синього, коричневого, білого, кремового і сірого кольорів.

Сакос [грец. *σάκκος* – мішок, веретище] – верхній богослужбовий одяг священнослужителів вищого ступеня християнської церковної ієрархії: єпископів, архієпископів, митрополитів, екзархів, патріархів. Коротке вбрання з широкими рукавами, одягається поверх підсакосника та епитрахилі. Символізує багрянницю Спасителя. Це облачення примирення, терпіння.

У сакос вбралися благочестиві грецькі царі, які з поваги до Церкви подарували його Царгородському патріарху для

богослужіння. У XIII столітті патріархи надягали сакоси тричі на рік на великі свята: Великдень, Різдво і П'ятдесятницю. Згодом це вбрання перейшло до решти архієреїв. В Україні сакос з'явився на початку XV століття як ознака Київського митрополита. Від початку XVIII століття в сакос почали облачатися всі єпископи.

За кроєм сакос являє собою довгий просторий одяг з круглим шийним вирізом, не зашитий з боків і по низу коротких широких рукавів, де він застібається на круглі гудзики за допомогою двох повітряних петельок (рис. 32). На сакосі пришито 33 фібули-гудзики (по 16 по боках і одна – біля горловини), які нагадують про число років, прожитих Христом на землі. Це облачення шили зазвичай з вишуканих тканин: шовкової, парчевої, золотої, срібнотканої. Спереду по центру завжди оздоблювали широкою смугою орнаменту, прикрашали вишивкою, бахромою, позументними виробами. До сакоса також прикріплені дзвіночки: вони означають благовісні слова Господа, які промовляє єпископ.



Рисунок 32. Сакос.

Сакральне [лат. *sacer* – священний] – 1) надприродні істоти, що виступають об'єктом поклоніння в певному релігійному культі; 2) релігійні цінності – віросповідання, віровчення, таїнства, церква; 3) сукупність предметів, осіб, дій, текстів, які утворюють систему релігійного культу.

Сакральне мистецтво – важлива складова релігійного мистецтва. Твори сакрального мистецтва є релігійними не тільки за своїм змістом, а й у функціональному розумінні. Вони виступають посередниками між Богом і людиною. Ключова функція такого мистецтва полягає в символічній репрезентації священного. У його підґрунті закладено механізми сугестивного впливу на свідомість і світогляд віруючих, тому в процесі сприйняття творів сакрального мистецтва відбувається поступове подолання та витіснення позитивними емоціями негативних почуттів, що сприяє наповненню внутрішнього світу людини добром, світлом, любов'ю. Головною ознакою впливовості сакрального мистецтва є поєднання священного «первообразу» і художнього образу. Уникнення цієї єдності призведе до того, що твори священного мистецтва стануть тільки художніми творами, а деякі витвори перейдуть у статус предметів. Оскільки сакральне мистецтво є засобом реалізації культових дій, форми такого мистецтва не можуть бути довільними, вони розвиваються в усталеній церковній традиції, яка об'єктивно фіксується в каноні. У процесі взаємодії елементів релігії виникає синтезуюче мистецтво, яке відіграє роль організуючого принципу даної системи мистецтв. Майже у всіх релігіях таким синтезатором виступає театралізоване дійство, органічно обумовлене образною, метафоричною природою слова.

Сакральні покрови – це вид літургійних шат, що являють собою платові вироби, якими покриваються святі дари та використовувані у богослужінні предмети. Відповідно до канону й української християнської традиції покрови мали в богослужіннях визначену функцію (покривати, облаштовувати) і зону розташування в церкві, тому серед них розрізняють такі типологічні групи: 1) облачення і покрови святого престолу: катасарка, індітія, ілітон; 2) покрови для святих дарів: покрівець середній, покрівець малий, воздух (покрівець великий); 3) білизняні плати: гумерал, пурифікатор.

Світильники церковні – освітлювальні й обрядові прилади, які застосовують у богослужінні від часів раннього християнства у вигляді олійних ламп, лампадофорів (звідси походить лампада), різноманітної конструкції свічників.

У першій половині ХХ століття частина багатосвічників у церквах, передовсім підвісні полікадила і панікадила, замінені на електричні світильники – люстри.

Їх семантика в християнстві пов'язана з поняттям світла – символом присутності, уособленням Бога (Ів. 1:5, 9:5). У християнстві джерела світла пов'язують з Агнцем – Ісусом Христом (Об. 21:23), світильники також уособлюють пророків (Об. 11:4). У сцені Об'явлення Ісуса Христа сім світильників – це сім Церков, перед престолом Вседержителя – сім Духів Божих (Об. 1:20, 3:5). Свічник (світильник) пов'язують з ідеями праведності, апостольством. У Нагірній проповіді Спаситель промовляє до апостолів: «Ви світло для світу... І не запалюють світла, щоб поставити його під посудину, але на свічник, – І світить воно всім у домі» (Мт. 5:14–15); «Око – то світильник для тіла. Як око твоє буде здорове, то й усе тіло буде світле. А коли б твоє око лихе було, то усе тіло твоє буде темне. Отож, коли світло, що в тобі є, темрява, – яка ж то велика та темрява» (Мт. 6:22–23).

Світло церковне – це образ небесного, Божественного світла. Світло в церкві знаменує Христа як Світло світу, Світло від Світла, Світло щире, яке просвічує кожну людину, що прийшла у світ. У давніх візантійських храмах через вузькі вікна панувала напівтемрява, яка, однак, не вважалася повною відсутністю світла. Вона означає оповите сутінками гріха й незнання земне людське життя, в якому світить світло віри, світло Боже: «А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його» (Ів. 1:5). Сутінки у храмі є образом того уявного духовного покривала, яким огорнені таємниці Божі. Невеликі вузькі вікна храмів виступають символом джерела Божественного світла, вони мають навіювати такий стан, який відповідає наведеним словам Євангелія. Зовнішнє світло, як образ світла нематеріального, лише злегка пробивається всередину храму, а справжнім для церковної свідомості є тільки світло Христове, світло майбутнього життя в Царстві Божім.

Світильники у храмі мають духовно-символічне значення. Під час святкових і недільних богослужінь засвічуються всі світильники, навіть якщо достатньо світла з вікон. У певних

випадках на вечірніх і нічних богослужіннях можуть горіти не всі церковні світильники. При читанні шестипсалм'я і на всенічному чуванні належить гасити все світло, крім свічок у центрі храму, де стоїть читець, перед іконами Христа, Богородиці і храмового свята. Це робиться для того, щоб псалми, які виражають свідомість гріховного стану, слухали з увагою і страхом та, як писали святі отці, щоб кожен у темряві міг зітхнути і розплакатися.

Велике богослужбове і таємниче значення мають лампади та свічки. Вони горять у вівтарі, на престолі, в особливому світильнику-семисвічнику, на жертovníку; також лампади можуть запалювати біля окремих ікон у вівтарі. У середній частині храму лампади запалюються біля всіх ікон. Лампада, що висить перед іконою, означає той палаючий стовп, що вивів Ізраїль уночі.

Вогонь палаючих свічок і лампад, як і кадило з гарячим вугіллям та запашним ладаном, служить образом вогню духовного – Духа Святого.

У давнину віск і елей приносили до храму самі віруючі як добровільні пожертви. Блаженний Симеон, архієпископ Солунський (XV століття), так пояснює символічне значення воску: чистий віск означає чистоту людей, які його приносять на знак каяття, виявляючи готовність до послуху Богові, подібно до м'якості теплого воску. Як вироблений бджолами віск символізує приношення Богові немовби від імені всього світу, так горіння воскової свічки означає обожествлення, перетворення земної людини в нову істоту під дією вогню і палкої Божественної любові та благодаті.

Свічка – уособлення небесного вогню. Свіча відіграла значну роль не тільки в повсякденному, а й в обрядовому житті українців як обов'язковий ритуальний атрибут у всі три найважливіші моменти: під час народження, весілля та смерті. Свіча набула особливого значення в народній магії, її застосовували як один із найважливіших оберегів. Особливо зросла роль свічі за часів християнства.

Свічка у християнському храмі є символом молитовного горіння перед Господом, Його Пречистою Матір'ю, перед святими угодниками Божими. Свічка – знак добровільної

жертви Богові і Його храму і символ причетності людини до Божественного світла, вона виступає підтвердженням бажання людини йти шляхом змін та дотримуватися Законів Божих. Свічка є ознакою віри і любові до Бога. Її запалюють під час молитви вдома чи у храмі. Свічки використовують під час відвідин церкви, для хрещення, вінчання. Запалюють церковні свічки перед іконами Господа, Божої Матері, святих. Вони є невід'ємною частиною всіх священних служб.

Свічка перед читанням Євангелія на Літургії знаменує світло Христової проповіді. Таке саме значення має свіча, якою разом з кадилом на Літургії передосвячених дарів священник благословляє народ, промовляючи: «Світло Христове просвіщає всіх». Під час кадиння у храмі диякон йде перед священником з особливою дияконською свічкою, що знаменує світло апостольської проповіді, яка передувала прийняттю Христової віри серед народів.

Свічки перед іконами Спасителя символізують Його як Світло правдиве, що «просвічує кожную людину, що приходить на світ» (Ів. 1:9); перед іконами Богородиці означають, що Вона – Мати неприступного Світла. Свічки перед іконами святих виражають полум'яну любов святих до Бога, заради Якого вони по жертвували усім, навіть своїм життям.

Палаючі свічки символізують також жертву людського серця. Свічки-офірки, що горять на свічнику навколо лампади, нагадують тому, хто молиться, про терновий кущ, який горів, але не згоряв, і через який Бог об'явився Мойсеєві. Сам вигляд церковної свічки може викликати в душі християнина найглибші думки про життя і смерть, про гріх і покаєння, про скорботу і радість.

Церковні свічки можуть мати різну форму – циліндричну, конусну. Виготовляють їх не лише для повсякденного використання, а й до певних свят і подій. Наприклад, свічки з зображеннями янгола чи у формі різдвяної ялинки запалюють на Різдво Христове. Їх виробляють із бджолиного воску чи парафіну. В залежності від події використовують певні види свічок. Наприклад, для вінчання є спеціальні пари свічок, які молодята тримають під час церковного таїнства укладання шлюбу.

Свічники – богослужбові предмети, виготовлені зі срібла, золота, бронзи, олова, латуні, заліза або дерева, рідше – кераміки, для прилаштування свічок, проміння від яких у храмі Божому символізує духовне світло Христа Спасителя. У зв'язку з ідеєю світла, яким мають бути сповнені як храм, так і буття християн, свічники розміщували у значущих місцях церкви, наприклад, перед Царськими воротами, намісними, чудотворними іконами (так звані вічні лампади). У хаті свічник встановлювали на покуті перед іконами. Важливі суспільні заходи, наприклад цехові збори, розпочинали лише із встановленням свічника та запаленням свічки перед хрестом.

Залежно від призначення у церковних обрядах і розміщення у просторовому середовищі храму розрізняють: односвічник, дикирій, трикирій, трійцю, п'ятисвічник, семисвічник, многосвіточ (для передіконостасних і молильних свічок), ставник і полікадило.

Таким чином, історично відома типологія свічників містить різні форми, що мали визначену символіку і місце у християнському обряді. Наприклад, в архієрейській Літургії східного обряду використовуються двосвічник – дикирій, що символізує дві природи Ісуса Христа: божественну і земну; трисвічник – трикирій, що є символом Святої Трійці. Важливе місце посідає запрестольний семисвічник – «чистий свічник», що бере початок із єврейської менори. У християнстві він символізує присутність Бога, наповненість Ним буття. Цей свічник описаний у Старому Завіті (2 М. 25:31–38, 37:17–24).

Переносні свічники є трьох типів: наземні, процесійні і напрестольні. Їх найпростіша конструкція має основу – стрижень і чашку з металевим шпичаком для закріплення свічки. Стоячи на землі, майже досягали рівня престолу, а свічки рівнялися з ликами намісного ряду ікон. Найперше почали прикрашати стрижень двома, трьома перев'язами у вигляді сферичних напливів у XVII столітті.

Свічники виточують на токарному верстаті, внаслідок чого урізноманітнюються форми на стрижні й основі. Значного поширення набувають малі напрестольні свічники, прикрашені точеними жолобками, джгутами, іноді різьбленими мотивами.

Свічники є найбільш численною групою світильників у церковній кераміці України. Так, у народній кераміці Покуття були поширені одинарні свічники і трійці, зрідка виготовляли двосвічники. На підлогу робили великі поставники, які відомі серед творів П. Кошака (Пістинь). Свічники на Покутті продавали парами: один – на офіру, інший – до хати. У Косові у другій половині XIX століття свічники робили такі відомі майстри як О. Бахматюк і М. Ковбасинник. Наприкінці XIX століття під впливом деревообробництва поширилося виробництво керамічних трійць. Традиційні одинарні свічники являють собою вертикальний керамічний виріб з гніздом для свічки, розміщеним на ніжці з розширеною основою. Полтавські і чернігівські вироби, що їх прикрашали здебільшого монохромним поливанням, сприймаються узагальнено. Чітка ярусність форми і розпису вирізняє композиції покутських свічників. Свічники Коломиї, Кут, Косова, Пістиня різняться між собою. Найдавніші свічники – це присадкуваті, пластично стримані вироби; їх простий, легкий горизонтально-ярусний декор утворюється традиційними елементами: ритмічним чергуванням кольорових смуг, різновеликих ангобних крапок, скісних рисок, хвилястих стрічок з листочками тощо, зеленим і коричневим (Кути), фляндруванням зеленою фарбою по побілці (Коломия).

Наприкінці XIX століття О. Бахматюк виходячи з форм свічників виготовляв керамічні основи канделябрів. Канделябри – керамічні основи-стояки – збільшували свічник за висотою й об'ємом, ускладнюючи його вертикальну ярусно профільовану структуру. У керамічний стояк вставляли бронзовий лампадофор на сім різків. У канделябрах застосовуються розписи, аналогічні свічникам, з відповідним збільшенням кількості горизонтальних пропорційно знайдених, зритмізованих орнаментальних стрічок. Розписи також доповнюються низкою круглих наліпів (1880-ті рр.). Канделябри майстра мають значний декоративний ефект, зумовлений зіставленням блиску поливаної, соковито розписаної кераміки з тьмяним полиском темних металічних деталей. Свічники цього майстра, як і керамічні частини канделябрів, складно профільовані, мають горизонтальні ряди

круглих наліпів, подібно до прикрас дерев'яних і мосяжних виробів (1880-ті рр.). Цей прийом відомий і в кераміці Пістиня. Роботи О. Бахматюка 1880-х рр. підкреслено декоративні. Як і в інших виробах останніх років творчості майстра, зокрема в кахлях і посуді, в них проступають впливи модерну. Означені впливи проявляються в ускладненні верхньої частини пластичними елементами, наприклад, квітками лілеї (мотив глибоко символічний у християнстві, а також поширений у модерні), що посилюють конусність, об'ємність верхньої частини виробу, споріднюють його з келихом. Розписи свічників О. Бахматюка становлять традиційні стрічкові структури, які трапляються на обідках мисок, кахлях та інших виробах майстра. Складніші побудови, створені з розеток, кіл, квітів, синусоїди-бігунця, зигзага, зубців ламбрекена, площин «ільчатого письма» тощо, містяться на основах свічників. Характерним для стилю цього майстра є чергування рослинних і геометричних мотивів, висока інваріантність групування, графічного, кольорового вирішення елементів на основі контрастних зіставлень жовтого, зеленого, коричневого кольорів на білому тлі.

Свічникам П. Кошака притаманна заважка форма, у цих виробів не завжди вдалі пропорції, вони менш насичені орнаментальними елементами. Майстер виготовляв також великі балясиноподібні поставники на підлогу, рівномірно вкриті рослинно-геометричним розписом з вертикальними акцентами, з ущільненням на круглій основі (1894). Застосування на Покутті трійці пов'язується з обрядом Водохрестя, а початок виготовлення – із впливами деревообробництва. Трійці П. Кошака являють собою однотипні за розмірами та пропорціями керамічні вироби. Вони виготовлялись орнаментально розписаними та з пластичними зображеннями, наприклад, Розп'яття – лицева сторона, св. Микола – зворотна. У першому випадку центральна гілка трійці силуетно трактується у вигляді прямого хреста з видовженим кінцем, її розпис інваріантний щодо використання традиційних геометрично-рослинних елементів, штампування по сирому тощо. Рельєфні зображення Розп'яття і св. Миколи на трійцях П. Кошака ґрунтуються на християнській

іконографії. За пластикою вони виявляють зв'язок з традиційною скульптурою. В їхній поліхромії значну роль відіграє зіставлення суцільно залитих площин, наприклад, облачення св. Миколи, з колірними і графічно-пластичними акцентами. Завдяки цьому прийому підвищується декоративність, емоційна виразність творів, вони набувають мажорного звучання.

Винахідливість і декоративний хист покутських гончарів виявилися у виготовленні таких утилітарних виробів, як керамічні кільця на свічки. Вони являють собою невеликі пласкі кружальця з отвором посередині. Кільця виготовляли однотонно полив'яні або з розташованим стрічкою по колу поліхромним розписом, інваріантним за компонуванням геометрично-рослинних елементів, традиційних для косівської кераміки.

Священицьке облачення, шати церковні, шати літургійні, облачення священнослужителів – одяг церковного клиру (духовенства) та монашества, який використовується під час богослужінь і в повсякденному житті. Він є чуттєвим знаменням невидимої величі й таїнств, що вселяє у віруючих надзвичайну пошану і благоговіння до святинь Церкви. На відміну від звичайного, цей одяг має певну форму, потребує надзвичайної якості тканини та обов'язково – зображення хреста. У новозавітній християнській Церкві встановлено три ступені священства: єпископів (архієреїв), пресвітерів (тобто священників) та дияконів. Кожний чин духовенства відрізняється облаченнями, серед яких можна розрізнити відповідно: сім архієрейських одягів (*підсакосник*, або *стихар*, пояс, єпитрахиль, нарукавники, набедренник, сакос, або фелон, омофор), п'ять ієрейських облачень (*підризник*, або *стихар*, пояс, єпитрахиль, нарукавники, фелон) і п'ять дияконських (*підризник*, або *стихар*, пояс, нарукавники, далматика, ора́р). Усі ці шати разом знаменують людське втілення Христа.

Спочатку священицькі шати були переважно звичайним, загальноживаним одягом, тільки виготовленим з кращої, більш цінної тканини, і поза богослужінням не

використовувалися. Уживання окремих богослужбових риз датується тільки III–IV століттями.

Форма священницьких риз походить зі староримської ноші. Так, стихар своїм кроєм нагадує римську туніку, а фелон схожий на римський подорожній плащ чи накидку. На розвиток священницьких риз, зокрема ієрейських і єпископських, мали вплив одяжі, які вживали старозавітні священники, римські цісарі й достойники, і навіть поганські жерці.

У священні шати облачаються («обгортаються правдою при всіх ділах своїх») священнослужителі за приписами Вселенських соборів. Згідно з біблійними канонами, літургійними вимогами, цей одяг мав певні відмінності у крої, системі прикрашення для священнослужителів різних ієрархій і зазнав деяких змін у певні історичні періоди. Його шили з ручнотканих, пізніше мануфактурних, фабричних, бавовняних, шовкових, вовняних тканин, оксамиту, парчі тощо. Упродовж століть збереглися традиційні основи моделювання окремих частин і цілісних комплектів священницького облачення та методи прикрашення дорогоцінним камінням, перлами, золотом, сріблом, вишиванням, мереженням, розписом і т. п.

Високомистецький рівень предметів священницького облачення, виготовлених українськими майстрами у XVII – на початку XX століть, визнаний у цілому світі.

Сучасна українська Церква не змінила давнього крою і форми шат священнослужителів, бо їхня давнина надає богослужбовим діям особливої гідності й урочистості. Священницькому облаченню Церква надає вищого, знакового і містичного значення, щоб візуально передати святість дійства і нагадати священникові про ті чесноти, які повинні бути з ним при богослужінні.

У сучасному чині Проскомідії вдягання кожної священної ризи має своє молитовне оформлення, тобто окремі молитовки, взяті здебільшого із псалмів. Вони подеколи подають те чи інше значення (символіку) окремим священницьким ризам.

Сучасні ризи – верхній богослужбовий одяг – шують переважно з таких тканин: люрекс (парча) – на простій основі візерунки виткані парчевою блискучою ниткою; поліпропілен – тканина виготовлена за рахунок виткання на простій основі

візерунків із пропіленої нитки; поліпропілен + люрекс – тканина виготовляється на простій основі з додаванням пропіленої та парчевої ниток.

Семисвічник – наземний семираменний свічник, встановлюється зі східного боку Великого Престолу і разом із запаленими свічками символізує сім св. Таїнств. У давнину для цього використовували сім окремих однакових за розмірами односвічників, які ставили на спеціально виготовлені східки, симетрично розташовані до центральної і найвищої з них. Наприкінці XVIII століття символічний образ семи дарів Божих виконували виставлені в один ряд на Великому Жертовнику сім щораз більших у напрямі до середнього і симетрично розставлених до нього односвічників. У XIX столітті для цього починають застосовувати запрестольний семираменний свічник, установлений на високому декоративно розвиненому стоянові.

В оздобленні основна увага приділяється раменам з чашечками для свічок, які «вивищуються» над Престолом. Їх виготовляють у вигляді литих або кованих кронштейнів, щораз нижче розміщених від центральної свічки.

Символіка кольорів церковно-ужиткового мистецтва – символічна семантика основних кольорів у церковно-ужитковому мистецтві – складалася протягом значного історичного періоду. При цьому символізм кольору не є чіткою таблицею кольорів як усталених знаків. Часто той самий колір має кілька значень, подеколи протилежних. Семантика кольору значною мірою залежить від символіки об'єкта, якому він належить, при цьому він посилює або уточнює її. Важливими є тенденції в поєднанні кольорів, їх «співзвучність», що відбивається на символічному значенні й емоційному впливі творів церковного мистецтва малих форм.

Білий – символ невинності душі, чистоти і святості; це колір шат ангелів і преображеного після воскресіння Христа. Як і в іконописі, біле тло означає Рай.

Синій – символ таємниці, Божественної нерухомості вічності, істини, одкровення, мудрості. Це колір апостольських шат і хреста Голгофи.

Блакитний – символізує цнотливість і покаяння.

Зелений – колір весни та рослинності, тому означає перемогу над смертю і Вічне Життя, дароване Спасителем. Символізує Христа Животворящого і Хрест як Дерево Життя.

Червоний – колір небесного вогню, який очищує, животворного тепла і символ життя. Як колір крові, символізує Жертву і Пасху.

Золотавий – несе всю позитивну символіку золота.

Чорний – виступає символом скорботи, хвороби, зречення світу (одяг монахів). У поєднанні з білим символізує смирення і цнотливість; із синім – глибоку таємницю; зеленим – старість.

Символіка матеріалу хреста – визначалась насамперед якісними характеристиками матеріалу, з якого було зроблено хрест.

Оскільки головною якістю каменю була твердість, камінні хрести символізували твердість віри, основ Церкви і Воскресіння Христа, нагадуючи про камінь, який закривав вхід до гробниці Ісуса.

Дерев'яні хрести вказували на Хресне Дерево.

У хрестах, зроблених з кістки, акцентувалися такі якості матеріалу як білий колір і міцність, що виступали символами чистоти і твердості духу.

Перламутрові хрести паломників до Єрусалима нагадували про Богородицю, яку порівнювали з мушлею, що народила перлину.

Мідні хрести були пов'язані з переданням про мідного Змія, зробленого Мойсеєм для зцілення ізраїльтян від укусів отруйних змій. В Євангелії змій на Т-подібному стовпі виступав прообразом Хреста Господнього.

Золото в ієрархії християнських символів стоїть на першому місці. У Візантії воно було образом Божественного нетлінного світла – абсолютної метафори Бога: «Бог є світло, і немає в Нім жодної темряви!» (1 Ів. 1:5). Золото як символ сонця і царської гідності вказує на образ Христа як Сонця Правди і Царя Слави. Тому для візантійських хрестів і енкалпціонів, які мали символізувати Світло і Життя, золото виступало ідеальним матеріалом.

Срібло завдяки білому кольору виступало символом цноти, чистоти, святості, а також євангельського красномовства. Тому воно широко використовувалось у церковному мистецтві для виготовлення хрестів і священних богослужбових предметів. Символізм срібла підсилював значення зображуваних на хресті іконографічних образів, знаків і написів. До того ж срібло має здатність передавати пластику іконографічного рельєфу. У складних і коштовних срібних виробах використовували позолоту, яка з допомогою іконописних прийомів доповнювала символіку срібних зображень сяянням Божественного світла золота. У народних повір'ях сріблу приписували здатність відганяти злі сили, тому срібні хрести вважались найбільш дієвими оберегами.

Символіка християнського храму – сакральна споруда, як засвідчують Отці Церкви, символізує найперше Христа як Бога, проявленого на землі. Водночас вона представляє Всесвіт, створений з незримих і зримих субстанцій, і, нарешті, людину та різні її складові. Дехто з Отців Церкви стверджує, що Свята Святих символізує дух, нава – розум, вівтар – дух і розум; інші вважають, що Свята Святих, тобто апсида, представляє дух, тоді як нава уподібнюється тілу, а вівтар – душі.

Мистецтвознавці в символічній мові християнського храму як сакрального архітектурно-мистецького комплексу виділяють три взаємопов'язані образно-семантичні сфери, що часто втілюються в одних і тих самих деталях храму шляхом поєднання символіки форми, орнаменту, кольору, сюжетних зображень, матеріалів.

Перша – пов'язана з уподібненнями храму та його головної святині – вівтаря до прообразів Старого і Нового Заповітів, таких як рай небесний з Деревом життя, скинія Заповіту, чертог небесного Царя, Грїб Господній, Сїонська світлиця (Світлиця Таємної вечері), які знайшли своє відображення в символічному значенні окремих форм і деталей храму, його конструкціях, традиційних будівельних матеріалах, орнаментальних і сюжетних розписах, різьбленні, декорі.

Друга сфера храмової символіки пов'язана з охоронною силою знамення Хреста Господнього, а також зображенням ангельських Сил, які охороняють чистоту дому Божого як

освяченого місця благодатної присутності Господа і Його святих.

Третя – пов'язана з домобудуванням Божим, тобто творенням в історичному часі Церкви як Тіла Христового в усій повноті її земної та небесної ієрархії. Ця сфера символіки розвивається і постійно поповнюється. Якщо спочатку Церква Христова складалась зі святих апостолів, їх учнів і послідовників – на землі; сонму праведників, що їх Спаситель вивів із пекла, й ангельських чинів – на небі; то надалі земна і небесна Церква стала поповнюватися чинами мучеників, святителів, преподобних, блаженних, благовірних князів і княгинь та інших праведників і сповідників християнської віри. До цієї домобудівної сфери належать й уподібнення храму образу Пресвятої Богородиці – одушевленому храму, в якому оселився Господь.

У символіці архітектурних частин і декоративному вбранні храму розкриваються основні риси та світогляд епохи. З усіх споруд храми мають найбільший архітектурний доробок, у ньому синтезувалися різні види мистецтва. Архітектура основних типів храмів історично видозмінювалась і в різних країнах набула яскравого національного характеру. Витворені нові мистецькі форми, конструкції і типи будов у храмовому будівництві України дали можливість заявити світові про існування українського церковного стилю в архітектурі та про великий здобуток сакрального мистецтва в Україні.

Скорбонка – місткість у вигляді кубічної або призматичної металевої чи дерев'яної, оббитої металевими листами і смугами скриньки з вузьким довгуватим отвором для грошових пожертв. Використовують для збирання коштів бідним, потерпілим, на будівництво чи відновлення храму, відливання дзвонів тощо.

Невибагливо оздоблені мереживом прорізного орнаменту на смугах кованого металу; зазвичай їх закривають колодочкою або пружинним замком з потайним механізмом. Середні розміри: 36×36×70 см (ширина×глибина×висота).

Скрижалі – чотирикутники з тканини червоного або зеленого кольору, нашиті на мантию архієрея чи архімандрита спереду парами: два – зверху, два – знизу. Вони означають, що

архімандрит керує братією за заповідями Божими. У середині верхніх скрижалей зображені хрести, серафими чи ікони, гаптовані металевою ниткою; усередині нижніх – ініціали архієрея (рис. 33).



Рисунок 33. Гаптовані скрижалі. Перша половина XVIII століття. Золотосрібне шиття.

Скринька церковна – невелика дерев'яна, кована чи оббита штабами заліза скриня, яку використовують для зберігання коштовностей, зокрема церковного начиння, вінчальних корон тощо, а також громадських, зібраних на потреби храму, грошей. У давнину її ставили у віттарі за престолом або у ризницях, тобто у важкодоступних для сторонніх місцях. Закривали механічними замками, переважно із «секретом». Часто оздоблювали «відрубаними» від основної смуги заліза попарно або почергово розгалуженими гілками. Залізне окуття у вигляді суцільної профільованої по краях смуги, зігнутої під прямим кутом, зміцнювало кутове з'єднання скрині та віка. Ці скриньки і донині зустрічаються у церковних ризницях сільських храмів.

За структурою та стилістикою оздоблення вони нагадують куфри і традиційні ковані скрині, поширені у місцевому народному побуті.

Служебник – церковно-богослужбова книга для священника і диякона, яка містить тексти Літургій Івана Золотоустого, Василя Великого й передосвячених дарів, вечірні та утрени, а також указівки щодо їх проведення. У кінці

Службника вміщені: відпусти, величання, прокимени (вірш псалма, змістом якого є прославлення священної особи або події, що їй присвячене свято чи день, і місяцеслів (або «мінологій» [грец. *μήν* – місяць і *λόγος* – слово] – збірка коротких життєписів святих, розміщених у календарному порядку відзначення днів їх пам'яті). Архієрейський службник («Архієрейський чиновник», «Святительський Службник») вирізняється тим, що містить ще чин освячення антимінса і чини посвячення у читця, диякона, священника та ін.

Солея [грец. *σολέας σολέα* – підвищення, лат. *solium* – трон, престол] – продовгуватий майданчик, що на одну-дві сходини підноситься над долівкою церкви, простягається перед іконостасом і продовжується у вівтарі. Центральна її частина – амвон – найчастіше має форму півкола чи трикутника і є місцем, звідки читають Святе Письмо, проголошують проповіді та приймають Євхаристію. Лівобіч і правобіч від амвона знаходяться кліроси. Солея виступає символічною границею у храмі між його центральною частиною, де перебувають віруючі, і східною, де знаходиться вівтар і куди є доступ лише священнослужителям.

Солею прикрашали в мурованих храмах мармуром, часто дорогих порід, у дерев'яних – профілюванням, фарбуванням тощо. У православних церквах часто зустрічається відгородженою від «храму вірних» декоративною ажурною огорожею – парапетом.

Сповідальниця – своєрідний тип дерев'яних меблів, що є частиною обстави католицького, подекуди греко-католицького храму, призначений для сповідання. Має форму крісла, оббудованого з усіх сторін: спереду – до висоти половини людської фігури, з трьох інших боків – не нижче людської фігури.

Біля боковин (буває й тільки з одної сторони) розташовані клячки (приставки або виступи у формі сідців, конструкційно з'єднані з цілістю), вище над ними знаходяться отвори, найчастіше перекриті ажурною дерев'яною сіткою для сповіді. У релігійну практику сповідальниці впроваджені після Тридентського Собору з другої половини XVI століття. Зазвичай на формах сповідальниць позначилися мистецькі

стилі. Так, в епоху українського бароко сповідальниці являли собою архітектонічно розбудовані, насичені різьбою сітчасті, ажурні витвори. Сповідальниці простих форм створювали народні майстри. Наприклад, плетена з лози сповідальниця з наддністрянського села Губин Тернопільської області: спереду відкрита, задня стінка закрита до висоти сидячої постаті, у боковинах знаходяться прямокутні отвори з аркоподібним закінченням із вставленою в них рідкою сіткою з діагонально переплетених прутів.

Сповідальні предмети – це похідна від латинських конфесіоналів однорідна монофункціональна група різних за формою предметів, переважно столярної конструкції, призначених виключно для сповіді. Ця група церковних предметів широко розповсюдилася у богослужбовій практиці уніатських церков після Замойського Собору 1720 року. До них належать сповідальниця та клячки – камерні форми для ритуального клякання в основному до сповіді чи молитви. Найбільш поширеними в українських церквах є: 1) огорожені закриті конструкції сповідальниць на зразок римо-католицьких конфесіоналів; 2) відкриті конструкції різноманітних форм, основним елементом яких є стільниця для клякання.

Ставник, ставець, поставень – великий церковний наземний (чи виносний) свічник для «жертвних» свічок з однією свічкою, який носять перед правлячим священнослужителем на малому та великому входах Літургії. Характерним зразком є скульптурний тип свічника «Лев» XVII століття із села Стара Сіль Львівської області. У першій половині XVII століття в кафедральних соборах використовують металеві ставники, виконані у стилі бароко. Натомість у провінційних церквах місцеві майстри виготовляють їх прототипи з дерева, майстерно імітуючи плоским різьбленням карбовані рослинні мотиви (рис. 34).

В Україні наприкінці XIX – на початку XX століть виготовляли також ставники керамічні (рис. 13).

Ставрографія [грец. *σταυρός* – хрест, *γράφω* – пишу] – спеціальна історична дисципліна, яка вивчає історію і символіку хреста – основоположного символу християнства.



Рисунок 34. Ставник. Перша половина XVIII століття. Дерево, токарна обробка, різьблення, двоколірна поліхромія.

Ставрографія під час свого становлення наприкінці XIX – на початку XX століть розвивалась у богословському, мистецтвознавчому та історичному напрямках.

Богословський напрямок вивчає вияви хреста як релігійного символу: його зображення на іконах, фресках, мозаїках, кам'яних стелах і саркофагах, тканинах. Окремою групою вивчення є об'ємні вироби: різні типи хрестів, які використовуються в церковній службі, – напестольні, благословенні, виносні; та хрести, що носили на грудях, – наперсні та натільні.

В історичному напрямі ставрографії широко використовуються наукові методи історії, джерелознавства, археології, епіграфіки, етнографії, хронології, палеографії, металознавства тощо. При цьому зображення хреста та його об'ємні вияви досліджуються як історичні та археологічні пам'ятки матеріальної культури, свідчення побуту й духовного життя певних епох і країн, із хронологічними та регіональними особливостями. Зокрема, вивчення нагрудних хрестів-релікваріїв X–XIII століть дозволило археологам й історикам

мистецтва з'ясувати особливості художнього і технічного виконання зразків споріднених груп, що походили з різних ремісничих центрів Візантійської імперії та її провінцій, зокрема Криму або стародавнього Києва, і виготовлялись у різні століття.

Мистецтвознавчий напрям ставрографії досліджує питання художнього стилю, іконографічних особливостей різних типів хрестів. Він вивчає культові високохудожні вироби з коштовних металів, дерева та каменю.

Об'єктом дослідження ставрографії є розвиток і варіанти зображення хреста, предметом – види хреста як культового символу: живописні – на іконах, фресках, мозаїках; графічні – графіті, різьблення на камені, дереві, металі тощо; об'ємні – з дерева, кістки, каменю, перламутру, бурштину, коштовного каміння, металу, шкіри тощо.

Хронологічні межі дослідження ставрографії в Україні охоплюють час від появи перших зображень хрестоподібних фігур і малюнків у ранньому бронзовому віці (трипільська археологічна культура) і до сьогодення.

Джерельну базу вітчизняної ставрографії становлять збірки державних музеїв, археологічних експедицій і приватні колекції. В українських музейних зібраннях перебувають предмети як православного культу, так і пов'язані з діяльністю інших церковних конфесій – католицької східного й західного обрядів, вірменської тощо. Поряд з об'ємними хрестами різних типів до ставрографічних джерел належать зображення хреста на фрескових розписах та графіті. Ще однією категорією джерел ставрографії є монументальні пам'ятки, зокрема кам'яні надгробні хрести з «козацьких» цвинтарів, кам'яні та дерев'яні придорожні хрести та хачкари і кам'яні плити з різьбленими зображеннями хрестів. Чимало ставрографічних джерел походженням з України перебувають за її межами – у Британському музеї (Лондон), Метрополітен-музеї (Нью-Йорк), музеях Ватикану, Державному Російському музеї та Державному Ермітажі (обидва – Санкт-Петербург), Державному історичному музеї (Москва) та ін.

Актуальними завданнями української ставрографії є виявлення, науковий опис, систематизація та введення до

наукового обігу джерел (взірців хрестів) та інформації про них, створення баз даних, видання ілюстрованих каталогів, популяризація ставрографії як окремого розділу історичної науки.

Ставрологія [грец. *σταυρός* – хрест, стовп, паля, гострокіл; *λόγος* – слово, мовлення, судження] – новий науковий напрям культурології, започаткований українським мистецтвознавцем В. В. Малиною наприкінці 2000-х рр., який є вченням про екуменічний хрест, що поєднує практичне хресторобство (творення хреста з каменю) з теологією, а саме вченням про Боготілення, сутність спокутної смерті Ісуса Христа на стовпі.

Нова наука в акті ставротворення виділяє декілька аспектів, найголовнішим з яких є фаховий, оскільки теургія ремесла передбачає не тільки знання сакральних технологій видобування каменю, способів його обробки, а й дотримання регламентів при оздобленні хреста, переміщенні його в ритуальних локусах, при тлумаченні релігійної символіки тощо. Stavros не потребує натуралізованих зображень, він сам є реальністю, однак реальністю духовною; він має власні просторово-часові виміри, свій космічний хронотоп, що йде від Бога й повертається до Нього.

Ставрологія є науковою галуззю, насамперед спрямованою на відродження народного хресторобства в Україні. Це означає оновлення його символічної мови, метафоричного мислення, образної стилістики. Воно є підґрунтям національної культури, в якій помісна Церква має займати чільне місце. Застосування нових методик дослідження при формуванні реальної ставрології сприятиме пришвидшенню наукової фіксації конкретних мистецько-релігійних проектів.

Вихідним положенням ставрології є думка, що кожний новотвір хрестороблення – це безперервне перевтілення абстрактного образу хреста в кам'яну реальність. Треба докладати чимало зусиль, аби в характерному розгледіти загальне, а через приховане від очей безвідносно розпізнати етноконфесійне, регіональне, типологічне тощо. Особливо важко споріднити за смислами хрести саме через множинність

їх форм, функцій, оздоб. У кожному хресті чітко проявляються елементи композиції, ритму, просторових рішень; як і в музиці, архітектоніка твору, його формальна структура є самодостатніми складовими форми.

Естетичний аналіз архітектоніки твору сакрального мистецтва є найважливішим завданням і метою спеціаліста ставрології. Лише глибинний аналіз форми розкриває духовні смисли і філософію хреста, адже елементи кам'яного хреста – це ідеальна просторова ідеограма, що становить неподільну єдність Божого і людського шляхом зрощування вертикалі з горизонталлю. Перехрещений камінь проявляє сакральність сполучених між собою за формами і призначенням речей через власну конструкцію та абсолютну спаяність його складових. Містичний хрест боголюдської спокути, як і саме Божество, – передвічні. Цілісність їх образів не розкривається через окремі прикмети, не виводиться із значень їх компонентів, не узагальнюється шляхом підрахування тих чи інших ознак. Якщо Божество у Христовій вірі є духовний моноліт, то вилучений із кам'яної скелі stavros може сприйматись як абсолютна форма втіленого духу.

Передумовами формування ставрології як окремої галузі наукових знань стали: 1) майже тисячолітня практика хресторобства, існуючий корпус християнських пам'ятників в Україні; 2) морфологічне розмаїття кам'яної пластики, образів, пов'язаних із конфесійними, регіональними, етнічними, функціональними особливостями хресторобства, наявністю тих чи інших сортів каменю; 3) високий рівень кам'яної культури в Україні; 4) повноцінний міфологічний комплекс; 5) здатність українців припасовувати вроджену емоційність, нові знання й уміння до потреб часу; 6) наявність етноконфесійної канонічної ставрографії; 7) еклезіальна свідомість і релігійна толерантність українців.

Стримуючими факторами становлення нової галузі є: 1) брак теорії хресторобства; 2) відсутність у православному богослов'ї догмата про stavros; 3) стихійність у народному кам'яному хресторобстві; 4) іконографічна виснаженість православної комеморативістики; 5) нерозробленість теорії екуменічного хреста; 6) низький рівень євангелізації

і катехизації українців; 7) невпорядкованість поняттєвого апарату, пов'язаного зі ставрологією; 8) профанація релігійного символу у зв'язку з побутуванням хреста як інсигнії, прикраси, орнаментальної фігури, професійної емблеми, знаку харизматичних спільнот і професійних угруповань, що перебувають на маргінесі суспільного життя, тощо.

Визначальними аспектами дослідження теоретичної основи ставрології в Україні стали: 1) відображення хреста – на етапах виготовлення й сприйняття – у відповідних формах мислєдїяння, тобто формування релігійно-мистецького образу пам'ятника через проектування; 2) надбання stavros'ом теургічних властивостей Хреста Ісусового, котрий безперестанку витесують, несуть, на якому розпинають, який невпинно зводять і час від часу викорінюють; 3) усвідомлення знакових і цільових компонентів хрестокаменя, за допомогою якого віруючий набуває здатності охоплювати етнофольклорну традицію в межах церковної громади; 4) звернення подумки до знаряддя спокутної смерті як причини вищого смислу й мети особистого життя; 5) перманентне намагання поєднати в стоячому хресті Боже знамення й персональний символ Христової віри; 6) конструювання в процесі мислєдїяння імпліцитних образів stavros'a у вигляді знаків, знамень, схем, графем, емблематів, моделей, міфологем, стилістичних фігур тощо.

Українська ставрологія у своєму розвитку йшла декількома шляхами. Головними з них, як засвідчує практика хрестотворення, є: 1) запозичення з інших знакових культур зображень хреста; 2) геометризація натурних мотивів; 3) репродукування природних мотивів при виведенні знаку хреста з рослинних форм; 4) конструювання ускладнених типів хреста під дією біологічних імпульсів і ритмів життя українців; 5) синтезування абстрактних та природних форм при творенні символу спасіння людської душі.

Стихар, підризник, підсакосник [грец. *στυχ* – лінія] – це довге тунікоподібне (без розрізу спереду і ззаду) вбрання з довгими рукавами, яке рівною лінією спадає додолу, має круглий шийний виріз. Переважно пошитий із тонкої білої, блакитної, кремової тканини, у наспинній частині має вишиті

хрести, долішня частина вишита широкими узорними смугами. За призначенням є спіднім одягом, тому стихарі є вбранням як вищих, так і нижчих служителів церкви, на знак того, що всі вони служать Ісусу Христу.

Дияконський стихар – це довгий одяг з широкими рукавами з блискучої тканини яскравих чистих кольорів, що є символом непорочної чистоти серця як прикмети й умови священницького сану. Стихар диякона символізує той одяг, в якому, за богословською традицією, з'являлися янголи під час земної служби Ісуса Христа.

Пресвітерський підризник і архієрейський підсакосник – це, власне, той самий стихар, але з вузькими рукавами зі шнурками на краях, якими вони затягуються на руках, найчастіше з білого полотна з багато орнаментованим подолом. Нижній край підризника прикрашається золототканою, шовковою шляркою або мереживом. Адаптовані назви цього вбрання вказують на те, що поверх них одягають інші ризи. Символізує хітон, в якому ходив Спаситель під час свого земного життя.

В історії християнства сліди використання стихаря зустрічаються вже у IV столітті під різними назвами – «альба», «туніка», «камісія» тощо. Християнська церква прийняла ці шати, наслідуючи старозавітний священницький одяг, відомий під назвою «хітон». Давня форма стихаря прослідковується сьогодні не в дияконському стихарі, а в ієрейських і архієрейських підризниках.

У давні часи стихар зазвичай був білим (на це вказує назва «альба» – білий одяг). Білий колір символізує світлоносне ангельське вбрання і є нагадуванням про ангельське служіння тих, що носять його, а також виступає символом непорочної чистоти серця, яка повинна бути прикметою священницького сану. Тому Церква наполягала на білому вбранні служителів під час Літургії. Білий колір стихаря має нагадувати служителю і вірним, що тільки з чистим серцем і духовною радістю слід перебувати на богослужінні.

Тому священник вбирається у стихар з молитвою «Нехай звеселиться душа моя в Богові моїм, бо Він зодягнув мене в шату спасіння, і в одезу праведності мене вбрав; немов на

молодого, поклав Він на мене вінця, і мов молоду, приоздобив красою мене» (Іс. 61:10). Отже, стихар – це риза спасіння, що дає радість.

В українському обряді форма й оздоба підризників єпископа і священника (пресвітера) принципово не відрізняються, однак збережені зразки лиштв до єпископських підризників XVIII–XIX століть демонструють надзвичайну майстерність українських вишивальниць (рис. 35).



Рисунок 35. Стихар. XVIII століття. Шовкове і золотосрібне шиття і гаптування.

Сьогодні стихар виготовляється з тонкої тканини різних кольорів: білого, червоного, жовтого, зеленого, голубого. У залежності від цього одягається під ризи відповідного кольору, утворюючи комплект богослужбового облачення.

Відповідником стихаря в Католицькій церкві є далматика.

Стола – елемент літургійного одягу католицького і лютеранського клірика. Шовкова стрічка 5–10 см завширшки і близько 200 см завдовжки з нашитими на кінцях і в середині хрестами. Носиться поверх альби, під далматикою або казулою. Колір варіюється залежно від часу церковного року. Єпископ і священник одягають столу на шию таким чином, щоб кінці її спускалися до колін на одному рівні. Диякон носить столу на лівому плечі, закріпивши на правому боці. Священники перехрещують кінці столи на грудях, єпископ спускає їх по грудях паралельно, тому що на грудях у нього висить

наперсний хрест. Папа римський носить розшити так звану «державну» столу разом з моцеттою і рочетто.

Відповідником столи в церквах східного обряду є епитрахиль.

Таця – таріль для збирання пожертв. Виготовляють з металу, дерева, кераміки. По внутрішній стороні вінчика тарелі може бути орнамент-напис – текст із Послання апостола Якова: «Усяке добре давання походить згори від Отця» (Як. 1:17).

Теплота – гаряча вода, яку на Літургії вливають у потир, з'єднуючи з Кров'ю Христовою. Теплоту, тобто церковне вино, змішане з водою, віруючі приймають після причастя, щоб у роті не залишилась бодай найменша частинка святих дарів.

Тетрапод, проскинітарій [грец. *τετράς* – чотири і *πόδος* – нога, *πόδιον* – ніжка] – невисокий стіл з чотирма ніжками або чотиригранна тумба з глухими замкненими площинами переважно прямокутних або квадратних форм, найчастіше з плоскою горизонтальною або односхилою стільницею (нагадує стіл-скриню), встановлений у головній наві перед солеєю (амвоном) навпроти Царських воріт, тобто по центру храму. Завжди покритий узорнотканою, вишиваною тканиною, рушниками тощо (рис. 36).



Рисунок 36. Тетрапод із церкви Успіння Пресвятої Богородиці з міста Борислава (Мразниця) Львівської області.

Найпоширенішими в українських церквах є чотири види тетраподів: 1) прямокутна тумба з односкатним верхом на

зразок аналоя (нагадує стіл-скриню); 2) прямокутна (квадратова) тумба із замкненими глухими площинами; 3) конструкція звичайного столу; 4) перевернена трапецієва конструкція із замкненими боковинами.

Хоч сьогодні на багатьох заможних парафіях тетраподи являють собою справжні витвори мистецтва, все ж основна їх функція – практична. На ньому під час звершення відправ розміщуються необхідні священні речі. Під час відправи Всенощного чування на ньому ставиться спеціальна літургійна посудина – літійне блюдо з хлібом, оливою, пшеницею та вином, а священник перед ним читає молитви. Перед таким столом звершуються Таїнства Хрещення чи Вінчання, інші Таїнства та обряди.

Головне ж призначення тетрапода – бути столиком, на якому розміщена головна ікона храму, тобто ікона із зображенням події чи святого, на честь якого побудовано церкву.

Очевидно, сучасні тетраподи є видозміненими аналоями – підставками для богослужбових книг чи ікон. Раніше назва «тетрапод» була відсутня в церковній лексиці, натомість згадки про аналої зустрічаються вже в апокрифічному Євангелії від Фоми. Аналої також систематично згадуються в Типіконі – церковному уставі V–VI століть, позаяк Візантійська Церква знає три різних слова для позначення трьох різних видів аналоїв: розкладний, кліросний і проскинтарій, що в перекладі з грецької означає «припадання», «поклоніння».

Східна Церква з давніх часів знає проскинтарій – великий і масивний аналой зі сталим місцем у храмі, переважно – нижче амвона. Є відомості, що такі столи багато прикрашали або покривали спеціальним покривалом кольору відповідно до свята.

Сучасні тетраподи найчастіше виготовляють із дерева, наприклад з дуба; ніжки і боковини декорують профілюванням і різноманітним різьбленням, трапляється, що з живописними або рельєфними євангельськими сценами. Зрідка тетраподи створюють з каменю та прикрашають скульптурою.

Бувають різних розмірів: 97×60×80 см, 97×60×100 см, 100×100×90 см, 120×75×90 см (ширина×глибина×висота).

Теургія [грец. *θεός* – Бог, *ἄρτυα* – жертвоприношення, сакральний ритуал, містерія; *θεουργία* – божественне діяння, чудо] – вважається одним із напрямків в езотеричному християнстві, магічним мистецтвом, з допомогою якого можна досягнути стану обожнення, що здійснюється через молитви і церемонії з метою єднання людини з Богом. Спільна дія Бога і людини, що є боголюдською творчістю. В часи античності теургія виступала сакральньо-містеріальним спілкуванням зі світом богів у процесі особливих ритуальних дійств. Особливе значення вона має в християнському сакральному мистецтві, зокрема іконописі, який розглядався середньовічною естетикою не як суто художня творчість (живопис), а як сакральне дійство, своєрідна таємничість, пов'язана з релігійними почуттями. У цьому контексті художник розглядався не як автор – творець конкретного твору мистецтва, а як провідник Божої ідеї і волі. Поняття теургії з процесом творчості символічних форм у мистецтві пов'язували українські мислителі різних епох, зокрема Г. С. Сковорода і М. О. Бердяєв.

Типікон, Типік, Устав – церковно-богослужбова книга, що містить виклад порядку проведення всіх богослужінь річного кола. Тобто вона містить у собі детальну вказівку: в які дні й години, на яких божественних службах і в якому порядку слід читати або співати молитвослів'я, які містяться у Служебнику, Часослові, Октоїху та інших богослужбових книгах.

Типологія хреста – систематизація хрестів за спільними ознаками, обумовлена їх функціональними засадами. Виходячи з того, що хрест як сакральний витвір церковного мистецтва виконує різні функції у духовно-символічному просторі храму й архітектурно-храмового ансамблю, до типологічних груп можуть зараховуватися предмети, виконані в різних техніках і з різних матеріалів. При цьому матеріал вносить значну корекцію в художньо-образну систему хреста. Так, ажурно-хімерний кований хрест цілком відрізняється від важких монументальних форм кам'яного хреста або ж природно профільованих обрисів – дерев'яного.

Український мистецтвознавець М. Є. Станкевич виділяє сім жанрів (типологічних груп) хрестів у церковному мистецтві: 1) архітектурні хрести; 2) увінчуючі надбанні ковані хрести; 3) придорожні та меморіальні хрести; 4) літургійні хрести – процесійні, напрестольні, ручні; 5) нагрудні хрести; 6) дерев'яні ікони-хрести; 7) хрести-мороки. Сюди можна додати ще одну типологічну групу – хрести для облачень.

Найбільш розповсюдженими зображеннями на всіх типах хрестів були Розп'яття, образи Спасителя, Божої Матері, Деїсуса, а також різноманітні орнаментальні мотиви.

Требник – церковно-богослужбова книга, яка містить тексти святих таїнств (крім таїнств святого Причастя і Священства) та інших треб – чин відспівування і поховання спочилих, чин освячення води, молитви після народження немовляти, при нареченні немовляти і воцерковленні його та ін.

Трикирій [грец. *τρικίριον* – трисвічник] – ручний трисвічник з трьома довгими свічками, використовується під час архієрейської служби Божої і знаменує Пресвяту Трійцю: Бога Отця, Сина Господнього і Святого Духа у вигляді трьох злегка зігнутих досередини і зміщених по горизонтальній осі кронштейнів, що розходяться від вертикального стрижня-держака, закріпленого на седесі. Ним архієрей благословляє вірних.

Встановлені у закінченнях кронштейнів благословляючі свічки, що вгорі перехрещуються між собою, творять символ Триєдиного Господа. Декоративно розвинений держак, часто у вигляді фігурно литих нодусів, завершується хрестиком. Трикирії виготовляють із дорогоцінних металів: золота, срібла, а відлиті з бронзи та латуні переважно золотять. Часто гармонійно узгоджені кронштейни, стояни і седеси додатково оздоблюють гравіруванням, карбуванням кольоровими емалями, дорогоцінним і напівкоштовним камінням тощо.

Трійця – обрядовий трисвічник, складається зі стержня (переважно пристосований для тримання в руці), верхня частина переходить у більш-менш декоративне плече, де розміщені три чашечки, що утримують свічки; нижня має основу, на якій, власне, стоїть предмет. Крім церкви, трисвічник використовують у народних обрядах, зокрема на

Водохрестя (Гуцульщина, Покуття). У трійці закладено кілька міфологічних та іконографічних тем: світове дерево, солярні мотиви, хрест, Розп'яття, Розп'яття з предстоячими, Богоявлення, св. Микола. Трійця, у конструктивну основу якої покладено диск із променями і антропоморфний лик, схиляє до солярного трактування теми так само, як рельєфно різьблені квіти, гілки, гірлянди викликають асоціацію з Деревом життя, світовим деревом. Найбільші осередки виготовлення: Брустурів, Шепіт (XVIII – перша половина XIX століть), Верхній Ясенів, Криворівня, Іспас (XIX століття), Микитинці, Великий Ключів, Яворів (кінець XIX – початок XX століть) Івано-Франківської області.

Тріодь, Тріписнець [грец. *τρι* – три і *ὠδῆ* – пісня] – назва двох церковно-богослужбових книг, що містять тексти змінних частин богослужінь рухомих церковних свят – тріоді Пісної і Цвітної. Ці книги отримали таку назву тому, що в них є неповні канони, які складаються усього з трьох пісень замість звичайних дев'яти пісень канону.

Тріодь Пісна, тріодь Посна, тріодь Постова – тріодь, що містить молитвослови на дні Великого посту і на підготовчі тижні до нього починаючи з Неділі митаря і фарисея і до Пасхи.

Тріодь Цвітна, тріодь Квітна, Пентикостаріон – тріодь, що містить тексти змінних частин богослужінь пасхального та післяпасхального періоду, тобто піснеспіви з дня Пасхи до Неділі всіх святих (до 9-ї неділі, рахуючи з дня Пасхи).

Український церковний стиль – стильова течія в українському професійному мистецтві, яка сформувалась у рамках українського стилю кінця XIX століття – 30-х рр. XX століття. Вона гуртувалася на народному сакральному будівництві. Термін окреслює сакральну архітектуру, яка є найбільшим досягненням українського народу в галузі будівництва. Описуючи український стиль, Ф. Шміт стверджував, що та душа, яка випрацювала його, прагне вгору, їй чужа логіка побудови і розсудливо-сухої системи ліній елліністичного храму, їй чужа послідовна систематизована визначеність великих цільних ліній.

Зародився цей стиль наприкінці ХІХ століття, а на початку ХХ століття поширився по всій Україні, проіснувавши до кінця 1930-х рр. У Галичині він був ліквідований радянською владою на початку 1950-х рр. Український стиль втілювався у сакральному будівництві другої половини ХХ століття українцями США, Канади, Австралії. Наприкінці ХХ століття відродився в незалежній Україні.

Утвердженню народної стилістики в сакральному будівництві Галичини сприяли Ю. Захарієвич, І. Левинський, Л. Левинський, О. Лушпинський, В. Нагірний, Е. Нагірний, Т. Обмінський та ін. Становленню українського стилю в Галичині сприяла діяльність митрополита Андрея Шептицького.

Фани – дещо відмінний від хоругов за формою та способом кріплення тип церковних знамен, які використовуються паралельно з хоругвами у греко-католицькій традиції. Фани кріпляться до древка збоку по вертикалі, тобто велике квадратне полотнище закріплене на палі вершиною кута, відповідно сюжетне зображення зорієнтоване в ромбову композицію.

Фелон, фелонь, феноль, риза [грець *φαίματα* – покривати і *όλος* – весь] – верхній богослужбовий одяг ієрея у вигляді довгої широкої накидки без рукавів з отвором для голови та широким вирізом на грудях для вільних дій руками. Одягають поверх іншого одягу. Символізує багрянлицю, в котру одягнули Христа під час Його земних страждань.

Фелони пошиті переважно з коштовних тканин – шовку, парчі, оксамиту, атласу, рідше з льону. Підшиті тоншою шовковою або бавовняною тканиною. Вони прикрашені вишивкою золотом, сріблом, шовком, обшиті камкою, викладені дорогоцінним камінням, коралами, бісером, металевими лелітками тощо. Мають конусоподібний крій, круглий шийний виріз, спереду – розріз без застібання; передні і наспинна пілки легко розширені та заокруглені в долішній частині.

VI Вселенським Собором (680) були дозволені сюжетні зображення на фелоні. Особливо цінуються гаптовані ризи, а кожний сюжет тісно пов'язаний з певним святом. Фелони

поділяються на групи за використанням у Літургії на різні свята. Так, на Христові свята використовують фелони з христологічними сюжетами, передусім «Деїсус», на Богородичні – відповідно ризи з богородичними сюжетами, зокрема «Успіння Богородиці». Важливе значення в літургійному дійстві мають колір і тканина ризи. Так, у свята Господні використовують парчеві із золотими розводами, але на білому тлі або ж суцільно білі; в апостольські дні – ризи жовтого кольору; у святительські – блакитного; у мученицькі – червоного; у дні преподобних – зеленого. У Велику Суботу перед святкуванням Великодня наприкінці Літургії священник і диякон після виносу плащаниці знімають із себе чорні ризи, вдягають світлі, і вже потому читається Євангеліє про Воскресіння. Особливе символічне і доміантне значення має вигаптуваний або нашитий ззаду на опліччі хрест. Він знаменує той хрест, який ніс на своїх плечах Ісус Христос на місце розп'яття, і нагадує священнику, що він повинен бути готовим смиренно і спокійно носити.

Складні хрестові композиції і сюжетні зображення Ісуса Христа, Матері Божої й святих становлять особливу мистецьку цінність фелона (рис. 37).



Рисунок 37. Темно-червоний оксамитовий фелон. Кінець XVIII століття. Гаптування срібною ниткою.

З описів фелонів, які дійшли до нас із VII–IX століть, і з давніх зображень видно, що фелоном у давнину вважалося округле з отвором для голови суцільнокроєне облачення, яке закривало все тіло від шії до ніг. Таку форму фелон зберігає

у греків і донині, а в українських, як і в західних церквах його крій був дещо змінений для зручності під час Богослужіння. В Україні фелон набув вигляду довгої ззаду, короткої (майже до пояса) спереду широкої конусовидної накидки з вирізом для голови. При цьому є певні відмінності у крої сучасних фелонів різних українських конфесій: горловина греко-католицьких вузька і прилягає до шиї, тоді як у православних ризах вона значно ширша і здіймається над плечима, прикриваючи іноді половину потилиці.

Феретрон [лат. *fero* – носити, *thronus* – престол] – переносний релігійний образ в оздобленій рамі на підставці, тобто тип католицьких ікон і скульптур, що використовуються в релігійних процесіях.

Хори [грец. *χορός* – хор] – невелика відкрита галерея для хору всередині храму, як правило, у формі балкона з ажурно вирішеним парапетом (найчастіше у формі дерев'яної балюстради, рідше – кам'яної або залізної) на рівні другого ярусу західної стіни нави чи бабинця, або вздовж бічних сторін нави злучена з емпорою вирізом у стіні.

Початково хори призначались для знаті; пізніше на них розміщувались півчі, орган, музиканти. Влаштувалися на стовпах, колонах або на кронштейнах, вхід на хори був сходами звичайно при південній стіні у наві біля лавки кліросу. Коли відпала потреба в емпорі, хори перенесли на західну стіну бабинця, вони стали приміщенням, вхід на них був уже в бабинці.

В українських церквах хори мають, як правило, прямокутну або П-подібну форму. Спорадично зустрічається Г-подібна або ускладнена конфігурація, коли П-подібні хори додатково заходять на бічні західні відгалуження нави – бічних рамен. У мурованих храмах хори переважно кам'яні, рідше – дерев'яні, натомість у дерев'яних церквах вони виготовлені майже виключно з дерева. Несучими елементами конструкції хорів є стовпи або колони чотири- чи шестигранної, рідше – восьмигранної форм. Спорадично опорними елементами хорів виступають консолі, інколи фігурно декоровані. Таких опор зазвичай парна кількість, найчастіше зустрічаються дві або чотири стовпоподібні форми.

Хоругви – процесійні церковні предмети, об'єднані спільною ідеєю з іншими предметами церковного вжитку, що в богословському контексті символізують переможні прапори Христа та християн. Вони являють собою ікони (вишиті або намальовані) на матерії або металі, прикріплені до довгих держаків, у вигляді знамен, які носять під час хресних ходів та інших релігійних процесій як церковні знамена. Хоругви є унікальним витвором українського мистецтва, що за технологією виготовлення, поліфункціональністю застосування можна віднести як до образотворчих, так і до декоративно-ужиткових видів творчості. За своїм багатофункціональним призначенням, роллю, композиційним вирішенням символів віри українські церковні хоругви є виразниками духовно-мистецької сутності національної культури.

Церковні хоругви – це християнські знамена (прапори), які нагадують, що знаком хреста на хоругвах свого війська цісар Костянтин Великоокий переміг супротивників християнства, тому і нині хоругвами послуговуються для походів (процесій) і під час богослужінь на знак сповідування Господа та Його перемоги над злом.

Хоругви, крім участі у церковних процесіях, призначалися для інтер'єру християнського храму, де експонувалися таким чином, щоб іконографічне зображення було добре видно й у статичному положенні. Зважаючи на ці зауваги, важливе значення у таких храмово-обрядових виробках відігравав спосіб кріплення тканини до деревка: у східній традиції хоругви кріпляться до поперечки, а у західній традиції фани кріпляться до деревка збоку по вертикалі, так, що велике квадратне полотнище закріплене на палі вершиною кута.

Хоругви мала майже кожна українська церква, причому різною була їх кількість. У деяких храмах була лише одна хоругва, в окремих – вісім, зазвичай їх було парне число – чотири чи шість. Найчастіше хоругви розміщували при стіні лівої або правої нави. У деяких західноукраїнських храмах першої половини XIX століття хоругви були розташовані по боках біля парапету перед іконостасом, в інших – прикріплені до кліросних лав.

Розвиток хоругви відбувався у тісному контексті з іншими видами церковного мистецтва: іконописом, графікою та літургійним шитвом, які були джерелами її художнього вирішення, і, очевидно, навпаки. Еволюції зазнали стиль, манера, техніки виконання хоругов, основні ж іконографічні та композиційні особливості залишилися сталими.

На хоругві обов'язковим є зображення святого, празника чи події зі Святого Письма, що єднає хоругву з іконою. Її можна віднести до того типу ікон, які називаються процесійними, з тією різницею, що виконана хоругва на тканині і має відповідну форму й обрамлення. Починаючи від XVII століття українські церковні хоругви склалися з полотнища тканини з трьома або чотирма вирізами знизу, прикріпленого до горизонтальної поперечки, яка зверху кріпилася до деревка. Деревко було увінчане хрестом (див. завершення металеві). У центрі полотнища у прямокутній або квадратній рамці уміщувалося центральне зображення Христа, Богородиці, святих або біблійної сцени. При краях – виноградні гірлянди, ряди хрестів тощо. З обох боків полотнища теми середників були різними. Нижні вирізи мали декоративний характер із зубчастим, хвилястим завершенням. Можна також говорити про символічне значення їхнього числа.

Зображення на українських хоругвах XVII–XIX століть у більшості випадків було намальоване темперою чи олією на полотні, також зустрічаються хоругви, в яких зображення та орнаменти (або лише орнаменти) виконані технікою гаптування.

У виконанні хоругов існувало два малярські напрямки – професійний і народний. Майстри-професіонали віддавали перевагу чистим кольорам, рослинному орнаменту, перетворюючи площину хоругви у суцільний барвистий килим, це надавало їй святкового настрою. Оскільки зображення на хоругві розраховане на сприйняття з далекої відстані, характерною її ознакою є декоративність і кольорова виразність твору. Українські митці майстерно використовували закон гармонії кольорів, оперуючи зіставленням кольору тла хоругви до домінуючого кольору в середнику, зазвичай зустрічаються зіставлення охристо-червоних або насичених

червоних відтінків із приглушеними по тону зеленими. Подібна гармонія майстрами-професіоналами досягалася також контрастом орнаментальних і однотонних площин. У творах майстрів переважав насичений, звучний колорит, який надавав цілісності, піднесеного настрою хоругвам у системі храмового ансамблю. У виконанні народних малярів особливості історичного стилю у вирішенні сюжетів або образів на українських хоругвах проявлялися менше. На деяких хоругвах переважає архаїзуюча манера трактування образу, що виявляється у непорушній фронтальній поставі, дотриманні символіки жесту, однотонному тлі середника, яке, на відміну від ікон, не золотили, лаконічному звучанні окремих кольорових площин, яке ще більше підкреслює графічна лінія темнішого тону. Основний сюжет гармонійно доповнюється орнаментом, намальованим навколо середника і на нижніх вирізах. Образно-стильова манера таких хоругв настільки виразна, що можна говорити про національний український феномен.

На українських хоругвах XVII–XVIII століть у різних іконографічних варіантах зображали Христа, Богородицю, святих та Євангельські події. У цей період домінують образи святих воїнів Юрія Змієборця та в різних варіантах – архангела Михаїла, іноді – св. Дмитрія, а також св. Миколая, св. великомучениці Параскеви і св. Параскеви Преподобної. З євангельських сюжетів популярними є сцени Богоявлення, Різдва Христового, Поклоніння пастухів, Благовіщення (рис. 38). Поширення мілітаризованих образів і батальних композицій на кшталт «Церква Воююча» ілюструє умови суспільного та релігійного життя на українських землях того часу. З останньої третини XIX століття на українських церковних хоругвах набувають популярності образи святих Кирила і Мефодія, а також святих князя Володимира і княгині Ольги. Це було спричинене загальнонаціональним процесом українського відродження і святкуваннями 900-ліття хрещення України.

Виготовляли хоругви із прямокутної форми видовжених по вертикалі тканин, переважно з оксамиту багряного,

пурпурного кольорів, рідше – з домотканого полотна. Вишивали золотом, сріблом, шовком, бавовняними нитками.



Рисунок 38. Хоругва св. Миколи. Кінець XVIII століття. Полотно, олія.

Сьогодні виготовляють хоругви різних розмірів: 800×600, 1000×600, 1200×800 см, у середньому – 55×110 см. Їх роблять з металу (зокрема латуні, прикрашаючи вставками з дорогоцінних металів – золота і срібла), а також із цупких тканин, як-от велюр, габардин, парча білого, блакитного, синього, зеленого, жовтого, червоного, чорного кольорів, вишивають люрексом, шовком, бісером тощо.

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

Прагнення створювати особливий ритуальний простір простежуються ще в епоху палеоліту. Перші святилища з'явилися в епоху неоліту в Малій Азії (Чатал-Хююк) і Палестині (Єрусалим). За часів язичництва в античній культурі храм вважався помешканням божества, якому він був присвячений. Присутність бога в храмі уособлювала його

статуя, яку дбайливо прикрашали. У храмових будівлях знаходилися скарбниці, де зберігали дари і пожертвування богам. Усередину приміщень заходили лише жерці, які відправляли священні обряди перед скульптурою божества.

У кожній релігії храм має окрему назву: у християнстві – собор, церква (православ'я), костел (католицизм), кірха (протестантизм); в ісламі – мечеть; в іудаїзмі – синагога; у буддизмі єдиної назви немає (дацан, дуган, лхакхан, тера (дєра) дзи, гаран, пагода і т. д.). Обов'язковою ознакою храму є наявність святилища, в якому знаходиться: вівтар – у християн; міхраб – у мусульман; гейкаль (Арон Га-кодеш (іврит) – свячений ковчег із сувоями Тори) і альмамар (або біма) – кафедра з пюпітром, на якій читають Тору, – в іудеїв; ступа – у буддистів.

У всіх релігіях значення храму як цілого та його окремих складових полісемантичне, він вважається місцем, де людина спілкується з Богом. Храми і монастирі здавна були осередками розвитку освіти, науки, мистецтва.

Гармонія форм і духовного середовища традиційних храмів є результатом синтезу будівельного досвіду народу і його сакральної культури, що являє собою сплав глибинного коріння ідейних традицій предків і релігійного віровчення.

На українських землях перші храми стали будувати там, де раніше були капища, стояли ідоли й язичницькі святилища; так зробив свого часу князь Володимир Великий. Традиційно храми будують на місцях, де людина відчуває на собі благодію впливу природи. Біля кожного храму, як правило, росли священні дерева, переважно дуб, береза, липа, верба, вишня, а також були природні джерела, струмки. Найдавніші храми будували з дерева, яке давало майстрам-різьбярам широкі можливості для втілення найскладніших орнаментів, знаків, написів тощо.

Храм український – форма українських храмів з давніх часів була різноманітною. Храми княжої доби тріщанні, з трьома вівтарними апсидами зі сходу та чотирма підпорами, стовпами під середньою банею: храм Спаса на Берестові (1113–1125 рр.), Михайлівська церква Видубицького монастиря (1070–1080 рр.), Успенська церква на Подолі в Києві,

П'ятницька церква в Чернігові (кінець XII – початок XIII століть), церква св. Василя в Овручі (XII століття), церква св. Пантелеймона в Галичі; шестистовпні в плані, з трьома вівтарними апсидами: церква Апостолів у Білгороді, Успенська – у Каневі, Михайлівський собор (1108–1113 рр.), Кирилівська (1140–1146 рр.) й Орининська – у Києві; Спасо-Преображенська церква (1120–1123 рр.) у Чернігові.

У часи готики на основі форм і планів старокняжих часів створюються нові типи будов з готичними деталями: Вірменська церква у Львові (1363 р.), церква Різдва Христового в Галичі (кінець XIV століття), церква у Межиріччі на Волині (середина XV століття). З'являється та відроджується триконховий тип будов – Петропавлівська церква в Кам'янці-Подільському, хрещата церква – Покрови в Сутківцях (1467 р.), тридольна – церква Риботицька Посада (середина XVI століття).

Часи Ренесансу в храмовому будівництві представлені такими культовим спорудами: Успенська церква у Львові (1591–1631 рр.), Сокалі (кінець XVI століття), Любліні (1607–1633 рр.), Луцьку (1630 р.), Щирцю (початок XVII століття), Городку (1633 р.), собору Крилосі поблизу Галича. На його основі з'явилася ціла низка неукраїнських храмів: костел Бенедиктинок (1682 р.), каплиця кампанів (кінець VI – початок XVII століть) і Боїмів (1609 –1617 рр.) – всі у Львові.

Особливо в українському храмовому будівництві проявилось бароко (XVII–XVIII століття), з приходом якого настав золотий вік українського сакрального зведення. Перехід від ренесансу до бароко відзначений Ільїнською церквою (1653 р.) у Суботіві. Під час бароко українська тринавна церква поєднується із західною базилікою: Троїцька церква в Чернігові (1679 р.), Собор Мгарського монастиря (1684–1692 рр.), Миколаївський собор (1690 р.) і Братська церква (1695 р.) на Подолі в Києві; головна Успенська церква Лаври (1695 р. і 1722 р.).

У цей час під впливом українських дерев'яних церков будуються муровані трибанні та п'ятибанні церкви центрального закладення. Кращі взірці тридольних трибанних

церков маємо у Києві – Воздвиженська церква (1700 р.) і Різдва Богородиці (1692 р.) на Подолі; у Харкові – Покровський собор (1689 р.); у Ромнах – церква Святого Духа (1742–1746 рр.). П'ятибанні хрещатого закладення: на Берестові у Києві – церква Спаса (1638–1643 рр.), у Києво-Печерській Лаврі – церква Всіх Святих (1696–1698 рр.), Воскресіння і Петра й Павла та в Михайлівському монастирі в Києві – собор Георгіївський (1696–1701 рр.). Зразки розвинутого українського бароко в храмовбудівництві маємо у Львові, Перемишлі, Чернігові, Прилуках, Полтаві, Сорочинцях, Батурині.

Не минуло українське храмовбудівництво рококо: церква св. Андрія (1744–1767 рр.) у Києві (архітектор В. Растреллі), Святоюрський собор у Львові (архітектор Б. Меретин), собор Різдва Пресвятої Богородиці (1746–1753 рр.) у Козельці (архітектори І. Григорович-Барський і А. Квасов), Успенський собор (1771–1783 рр.) у Почаєві (архітектор І. Гофман).

Класицизм, який відомий в Україні з першої половини XVIII століття, залишає незначний слід у храмовому будівництві.

У другій пол. XIX століття під час еkleктики в храмовому будівництві з'являються неовізантійські взірці храмів: храм св. Володимира в Херсонесі; Володимирський собор (1862–1896 рр.) у Києві (архітектор Ф. Шехтель), Олександрівська церква в Кам'янці-Подільському.

Модерн слабо позначився на українському храмовому будівництві, оскільки з посиленням українського національного руху на початку XX століття відроджується український національний стиль, на основі якого будують церкву Парфенія Левицького в Плішівцях (1902 р.) на Полтавщині (архітектор І. Кузнецов) та сотні церков у Галичині.

Новий архітектурно-будівельний рух у храмовому будівництві розпочався наприкінці XX століття, коли Україна здобула незалежність.

Храм християнський – місце християнських богослужінь. Ключове символічне значення всякого християнського храму – явлення Царства Божого на землі,

поєднуючи в собі Божественне, небесне та земне. Символіка християнського храму успадкувала і синтезувала два семантичних комплекси: 1) храм є «місцем Господнім», тобто місцем реальної присутності Бога і контакту з ним; звідси назва «Церква» [грец. *κυριακη* – Божий дім]; 2) храм є місцем зібрання вірних для поклоніння та молитви; звідси назва ранньохристиянської громади «еклезія» [грец. *ἐκκλησία* – зібрання, громада]. Означений синтез утілює у собі особливості християнської догматики, зокрема ідею Боговтілення, Боголюдської природи Христа і Святої Трійці. Бог через Ісуса Христа реально присутній між людьми в акті Євхаристії; Бог-Дух Святий реально надихає і скеровує християнську громаду. Церква – це Тіло, головою якого є Христос; вірні є причасниками до Тіла через Євхаристію.

Символічно християнський храм розділяється на три основних частини: вівтар, середню частину (Корабель чи Ковчег) та притвор. Вівтар – місце, де священнослужителі приносять Святі Дари та звершують Євхаристію. Вівтар від середньої частини храму відділяє іконостас – прибрана іконами перегородка до самого верху. Заходять до вівтаря можуть тільки священнослужителі та церковнослужителі. Всі інші богомольці стоять на службі в середній частині храму, за традицією чоловіки – праворуч, а жінки – ліворуч. Храм як зібрання вірних є водночас і моделлю світу, що спрямований шляхом спасіння, звідси символіка Корабля, на якому віруючі прямують до спасіння. Притвор – це частина храму, куди віряни потрапляють, одразу переступивши поріг. Історично тут було місце, де молились оголошені (ті, що готувались до хрещення) або ті, кому священник заборонив приступати до Святого Причастя. Така трискладова будова храму відома з часів Старого Завіту, вона залишається чинною незалежно від форми храму та його розмірів. Храми можуть бути з кількома вівтарями, тоді окрема маленька церква всередині великої називається «приділ». Якщо храм побудовано у формі хреста, то в ньому можуть облаштовувати три престоли з двох боків від центрального і, відповідно, там можуть звершувати три Літургії в один день. Обов'язковою частиною християнського

храму є дзвіниця як окремо розташована або включена в обсяг церковної будівлі споруда.

Для будівництва храмів вибирають місця високі й особливі в містобудівельному значенні та ландшафтному аспекті. Вівтарем храми будують на схід.

Існують кілька типів храмової архітектури. Храм у формі корабля (найдавніша форма) символізує ковчег, що рятує вірних від хвиль житейського моря на шляху до Царства Небесного. Храм у формі хреста – символ, що нагадує віруючим про їхнє спасіння на Голгофі, а також про Пресвяту Трійцю. Храм у формі кола – уособлення безкінечності та непорушності Церкви. Храм у формі восьмикінцевої зірки – символ Вифлеємської зорі, що сповістила про радість народження Сина Божого. Мішаний тип храму поєднує в собі кілька названих форм.

Символічне значення має кількість куполів храму: один купол символізує Єдність Божу; два – Божественну і людську природу Ісуса Христа; три – Пресвяту Трійцю; чотири – чотирьох Євангелістів або чотири сторони світу; п'ять – Євангелістів і Христа; сім – сім Таїнств, сім Вселенських Соборів, сім чеснот; дев'ять – дев'ять чинів архангельських; тринадцять – Спасителя з Апостолами; тридцять три – роки земного життя Ісуса Христа.

Хресна дорога, хресний шлях, кальварія, страсний шлях, шлях страждань, скорботний шлях [лат. *Via della Croce, Via Dolorosa*] – дорога, яку Ісус Христос пройшов на Голгофу. Має ряд синонімічних словосполучень: «дорога болю», «дорога страждань», «скорботний шлях» і т. п. У Католицькій Церкві вона матеріально символізується у вигляді 14 образів того трагічного ходу. У переносному значенні «Хресна дорога» означає дорогу страждань, життя, сповнене терпеливо перенесених мук. Поширений вислів «Кожний свій хрест несе» натякає на той важкий дерев'яний хрест, який Ісус Христос ніс на Голгофу.

У католицькому благочесті становить серію молитовних медитацій про голгофські страждання і смерть Ісуса Христа, що представляють послідовне уявне співпереживання з Христом, його шлях до Голгофи через роздуми над чотирнадцятьма

конкретними епізодами від суду у Понтія Пілата до поховання. Ці епізоди взято з Євангелія:

I стація – суд над Ісусом у Понтія Пілата (Ів. 18:28–38), Ісуса засуджено до страти (Ів. 18:39–40);

II стація – Ісуса обтяжено хрестом (Ів. 19:6–7, 16–17);

III стація – перше падіння Ісуса під хрестом (Мт. 11:28–30);

IV стація – Ісус зустрічає свою Матір (Ів. 19:25–27);

V стація – Симон Кірінеянин допомагає Ісусу нести хрест (Лк. 23:26);

VI стація – Вероніка витирає обличчя Ісуса (2 Кор. 4:6);

VII стація – друге падіння Ісуса (1 Петр. 2:21–24);

VIII стація – Ісус зустрічає ерусалимських жінок, що за ним плачуть (Лк. 23:27–31);

IX стація – третє падіння Ісуса (Лк. 22:28–32);

X стація – з Ісуса знімають одяг (Ів. 19:23–24);

XI стація – Ісуса прибито до хреста (Ів. 19:18–22);

XII стація – Ісус вмирає на хресті (Ів. 19:28–30);

XIII стація – Ісуса знято з хреста і передано Матері (Ів. 19:32–35, 38);

XIV стація – Ісуса покладено до Гробниці (Ів. 19:40–42).

Хресна дорога, утворена чотирнадцятьма стаціями, може здійснюватися як громадою, так й індивідуально, як у храмі, так і поза ним. Чотирнадцять стацій послідовно розташовуються по внутрішньому периметру храмового приміщення (крім вівтарної частини) чи навколо храму або огорожі. Хресний шлях відбувається як обхід цих стацій з реальним стоянням біля кожної з них і супроводжується молитвою і медитацією. Не існує офіційно встановленого чинослідування Хресної дороги. У більшості католицьких молитвословів можна знайти пропонувану форму його здійснення з текстами міркувань і молитов для кожного зі стоянь, однак кількість варіантів, офіційно схвалених церковною владою на місцевому рівні, велика. Таким чином, ландшафтно-планувальний і архітектурно-композиційний уклад Хресної дороги підпорядковується певним церковним канонам, територіальним особливостям і місцевим традиціям,

що визначають їх планувальне вирішення й типологічні особливості в певному регіоні.

Традиція самого маршруту Хресної дороги в Єрусалимі має довгу історію. Можна стверджувати, що Хресна дорога Ісуса в її сьогоднішньому вияві у I столітті була невідомою і не вшановувалася. Майже до кінця X століття існувала відрегульована сакральна дорога «*via sancta*», якою прочани ходили на прощу до окремих Святих місць. Найперше вони відвідували місця, так чи інакше пов'язані з Ісусом і Дівою Марією. Маршрут прочан підкріплювався переказом, що цим шляхом ходила щодня Діва Марія в останні роки земного життя, молячись і плачучи у всіх місцях, де бував Її Син. У XI столітті мусульмани заборонили християнам публічні ходи вулицями Єрусалима, що сприяло зміні їхнього ставлення до святинь і змусило поклонятися їм у дусі духовного пієтизму. Завдяки францисканцям у середині XIV століття з'явився звичай робити «стояння» на цій дорозі, що й стало відправною точкою в історії Хресної дороги. Розвиток традиції сприяв ідеї появи «стацій», чи зупинок на вуличці Віа Долороза, якою францисканці проводили паломників. Відома сьогодні традиція вшановування Хресної дороги у вигляді чотирнадцяти стацій зародилась у Західній Європі в XVI столітті й набула розвитку протягом XVII–XVIII століть.

Нині Хресна дорога має сформовану традицію, підпорядковану певним принципам і канонам, які встановили і підтримують францисканці. Вона являє собою архітектурний і містобудівний феномен у вигляді «архітектурно-літургійного дійства», що відбувається у ландшафті міста чи на відкритому просторі при сакральній споруді з молитовними зупинками – стаціями (рис. 39).

У Польщі наприкінці XV – на початку XVIII століть було закладено близько тринадцяти Хресних доріг, зокрема: Кальварія під Раджином, Кальварія у Герлицу, Кальварія Зебжидовська, Кальварія в Пацлаві поблизу Перемишля, Кальварія Уяздовська у Варшаві та ін. В Україні сьогодні відновлюються історичні кальварійні уклади в греко-католицьких монастирях – Крехівському, Добромильському, Жовківському, Гошівському, Зарваницькому, споруджуються

нові символічні хресні дороги вулицями українських міст Львова, Стрия, Тернополя, Золочева, Бучача. Хресна дорога з 15 шестиметрових хрестів із Розп'яттям споруджена уздовж 300 км між Ужгородом і Львовом. Свій початок вона бере в селі Вільхівка, проходить через Стрий, села Сколівського району – Дубина, Козьова та Нагірне і закінчується у Львові біля підніжжя Високого Замку.

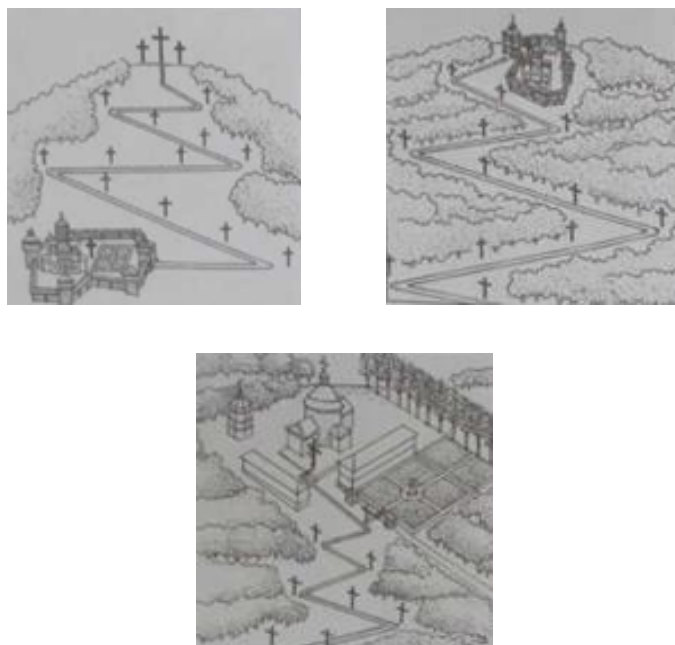


Рисунок 39. Схеми розташування Хресних доріг у ландшафті.

Хрест – у міфологічних і релігійних системах один із найрозповсюдженіших символів, нерідко функціонує як символ найвищих сакральних цінностей, об'єкт шанування в багатьох релігіях, який являє собою стрижень з однією або кількома поперечками.

Залежно від географічно-історичних і часових координат хрест може сприйматися на різних семантичних рівнях – від початкового до найвищого – відповідно як знак, символ та емблема.

Міфологічна ідея хреста як знаку охоронної магії, забезпечення благ, вічного життя, перемоги виникла в епоху неоліту, про що свідчать його графеми, знайдені на археологічному матеріалі географічно віддалених культур.

У канві композиційної структури різних видів сакрального мистецтва хрест може відігравати роль елемента, мотиву, концептуального мотиву і теми, досягаючи при цьому відповідного ідейно-образною ладу. У морфології сакрального мистецтва хрест порівняно з іконою, яка є єдиним жанром, має кілька жанрів і виступає як окрема родова структура.

Ідеальною моделлю світоустрою, за християнською системою поглядів, є екуменічний хрест. Долішня частина триярусної вертикалі – це старозавітний хрест на шість кінців, чотири з яких розпросторюють рамена за горизонталлю, два – знизу догори. Схематично він виглядає як прямолінійна, з прямокутними координатами, необмежена фігура, що існує в трьох вимірах простору. Нагадує нанизаний на вертикальну вісь середохрестям «лежачий» хрестовий знак. Кожен з його кінців визначає напрям зародкової потенції за горизонталлю й вертикаллю. Животворний рух починається одночасно з долішньої частини підземних обширів, а також з його боків у напрямі центра; тут стихія чотирьох вітрів земного життя запліднюється нижнім потоком енергії спадковості і пам'яті. Імпульсами-поштовхами поривається догори подібно до вихору, зливаючись із небесним вітром, щоби породити космічний дух. Горішньою частиною «космічного перехрестя», тобто новозавітним хрестом, або stavros'ом Ісуса можна вважати той, що розквітнув одразу після стражденної смерті Містичного Тіла, трансформувавшись у животворний і спасенний хрест.

Хрест у віруваннях християн виступає як модель Боголюдини. Антропоморфічність хреста, хрестоподібність людини з розпростертими руками постійно обіграються в містеріях, міфопоетичних сюжетах. Нерідко з його допомогою розкривається сутність homo sapiens в геометризованих вимірах просторово-часового буття. Хрест – це своєрідний ієрогліф смерті і воскресіння кожного з тих, хто до нього приходить, ним освячується, ним оберігається, в ньому розчиняється.

Хрест – головний священний символ у християнстві, з амбівалентною семантикою, пов'язаною зі стражданням і смертю Христа та вірою у спасіння. Як священний символ Господньої благодаті, сили, добра й краси його носять на

грудях, увінчують ним церкви, виносять під час Літургії, ставлять при дорозі, на цвинтарях; ним прикрашають численні церковні та побутові предмети.

Офіційне шанування святого хреста запроваджене християнською церквою на VI Вселенському Соборі 692 року. Оскільки у Римській імперії хрест був знаряддям ганебної страти – «для юдеїв згіршення, а для греків безумство» (1 Кор. 1:23), ранні християни відкрито не зображували цей сакральний символ, а тим більше Розп'яття, замінюючи прихованими зображеннями хреста чи монограмами імені Христа. Це міг бути косий хрест, який являв собою першу літеру імені Спасителя, що виступала основою для більш складних монограм: літера *X* (хі), перекреслена вертикальною рисою у вигляді літери *I* (йота) – першої в імені Ісус; комбінація перших букв в імені Христос – *X* (хі) і *P* (ро) шляхом їх накладання одна на одну («монограма Костянтина»), яка була побачена першим християнським імператором уві сні і прикрашала хоругви Костянтина Великого; ця ж комбінація, оточена ліворуч і праворуч буквами грецького алфавіту α і ω , що ілюструє слова з Об'явлення св. Івана Богослова «Я Альфа й Омега» (Об. 1:8, 1:17, 21:6, 22:13); якір як символ Надії, утворений з поєднання літери *T* (тау), що означала хрест, з півмісяцем, який символізував Діву Марію, що про неї сказано в Об'явленні св. Івана Богослова: «Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами її місяць» (Об. 12:1), тощо.

У ранньохристиянське мистецтво хрест проникає в III–IV століттях, а в наступні століття він впроваджується у Літургію, стає темою пластичних і живописних зображень. Перша іконографія «Розп'яття» з'явилась у середині V століття на воротах базиліки св. Сабіни в Римі.

Науковці розрізняють від семи до двадцяти найпоширеніших форм хреста. У міфологічних і релігійних системах налічують близько сотні хрестоподібних знаків. Їх кількість збільшиться в рази, якщо додати символи, які функціонують у геральдиці, сфарагістиці, фалеристиці, а також у мотивах орнаментів.

Від найдавніших часів хрест як у західній, так і в східній християнській традиції набирав різного вигляду. Католики

шанують чотирикінцевий хрест, православні – чотирикінцевий, шестикінцевий і восьмикінцевий, старообрядці – восьмикінцевий. Чотирикінцевий хрест виступає як освячене знаряддя страти Христа, шестикінцевий символізує шість днів творіння, а розташована навскіс поперечка – зв'язок мешканців землі з Царством Небесним.

Різні форми хреста (грецький, римський, шестикінцевий, восьмикінцевий тощо) поширилися і в Україні, де його, як символ християнства, застосовують в архітектурі (увінчальні, надмогильні, придорожні), в Літургії (процесійні, на престольні, ручні), побутово-обрядовій діяльності (настінні – йорданські; нагрудні, згарди, хрести-мороки). Деякі з них відомі в Україні ще в перші століття християнства, йдеться, зокрема, про енколпіони. Давньокиївські енколпіони прикрашали, як правило, християнськими зображеннями – Ісуса Христа, Богородиці, а також рослинними елементами тощо. Такі хрестики знайдено в різних місцевостях України, зокрема на Київщині, у Галичі. У Галичі також виявлено багато малих кам'яних хрестиків. На деяких із них, чотирикінцевих, прозирає декоративно-орнаментальне оздоблення тла з елементами кола з крапкою по центру фігури перехрещеного ромба. Крім хрестів як окремих знаків, їхні зображення використовують в оздобленні різних архітектурних об'єктів. Так, хрести виявлено на капітелях Десятинної церкви, Михайлівського Золотоверхого монастиря. Зображення різних чотири- й шестикінцевих хрестів виконані на стінах церкви св. Пантелеймона в Галичі.

Упродовж багатьох століть з простого знаку язичницької міфології хрест трансформувався у християнський знак з багатою семантикою й іконографією (рис. 40). Після введення Церквою до своєї символіки хрест став важливим предметом християнського обряду і церковно-ужиткового мистецтва. Він є обов'язковим атрибутом богослужіння і повсякденного життя християн.

Із запровадженням християнства в Київській Русі різні варіанти хреста поширюються в українських землях. Хрест в Україні зустрічається майже в усіх видах мистецтва: хрести на сволоках, скринях, на вишиваних рушниках, тканинах, на

керамічних і металевих виробих, особливо на посуді. Розвиток типів цих сакральних предметів, технологія їхнього виготовлення на українських землях чималою мірою залежали від загального стану і тенденцій розвитку декоративно-ужиткового мистецтва певного історичного періоду та його регіональних особливостей.

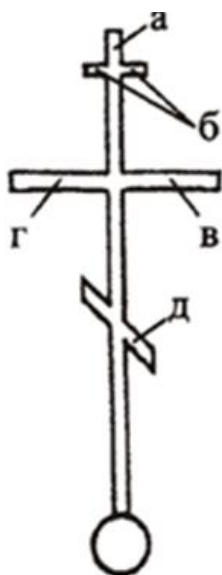


Рисунок 40. Елементи хреста: а) Трійця; б) Ангельські чини; в) Сонце; г) Місяць; д) Сходження від землі до неба.

Хрест надбанний, хрест нацерковний – спочатку дерев'яний, а пізніше кований із заліза хрест, який вінчає верх (баню), дах церкви, капиці, дзвіниці та інші церковні святині. Увінчуючі надбанні ковані хрести складають типологічну групу, яка налічує кілька типів — чотирикінцеві, шести-, восьми- і рідше більше, водночас показує ступінь розбудови й ускладнення їх композиції шляхом внесення конструктивних і символічно-декоративних елементів: пуклі, місяця, хрестиків тощо.

Надбанний хрест ставлять у спеціальну конструкцію, яка фіксує його статику і захищає від проникнення води всередину церкви. Його встановлюють на перехрещену квадратну підставку на зрізаній піраміді чи стіжку, в підставці («лапка») посередині стоїть підпертий чотирма застрілами («вітряками») стовпець («штибер», «стрижень», «стовбур»), в який вбитий

хрест. З метою запобігання затіканню дощу в місці входження хреста в гонт ставили насадку кулястої або грушеподібної форми, виконану із глини чи скла. Такі посудини-горщики були покриті зеленою або темно-жовтою поливою, також і без поливи. Ці глиняні насадки спеціально для храмів виготовляли в гончарнях, а якщо не було змоги дістати таку посудину для церкви, тоді цю своєрідну декорацію верха наслідували з гонтів на кшталт макітри або горщика. Під хрестом знаходиться складна декоративна композиція з яблука, маківки чи інших елементів.

Традиція встановлювати нацерковні хрести в Україні-Русі почала розвиватися разом з поширенням християнського храмобудівництва. Аналіз хрестограм, зображених у пам'ятках давньоруського мистецтва, дає підстави припустити, що середньовічні київсько-руські і галицько-волинські церкви зазвичай увінчували «грецькими» силуетно трактованими або ледь видовженими хрестами, злегка розширеними від середохрестя або з прямими обрисами сторін зі скромною оздобою. Під впливом північноіталійського Ренесансу з його принципами симетрії та гармонії був сформований тип трипелюсткового надбанного хреста. Наприкінці XVI – на початку XVII століть на українські храми поширюються однораменні рівнокінцеві ажурні хрести, композиційним центром яких є середохрестя, перекрите «пуклею» (диском). Такими ж пуклями завершують усі чотири сторони нацерковних хрестів. Ажур сторін твориться двома металевими прутами, розміщеними на ширині круглих елементів хреста. Декоративне звучання нацерковних хрестів часто підсилюється колористичними зіставленнями золочених, динамічно напружених об'ємів пукль із темними смугами стрижня та рамена. За архітектонікою хрестограма являє собою центричну двовісно-симетричну композицію, побудовану на контрасті круглих плям і прямолінійних елементів.

Майже одночасно біля підніжжя надбанних хрестів з'являється фігура півмісяця, зверненого рогами вгору, яка стає особливістю більшості українських церков. Існують декілька пояснень цього рішення. С. Яремич вважає, що півмісяць є спрощеною формою акантового листа візантійських хрестів, які

у слов'ян набули вигляду серпа, місяця; Н. Снегірьов припускає, що півмісяць походить від грецької літери *υ* – епсилон [грец. *ύψιλον* – висота], до нього повинен звертати погляд у молитвах до Бога «син людський». Півмісяць знизу хреста більшість учених трактують як перемогу християнства над ісламом, татаро-монголами, добрих сил – над злими. Півмісяць виконував як символічну, так і декоративну функцію.

На ґрунті місцевих народних традицій з яскраво вираженою тенденцією до декоративізму надбанні хрести поступово збагачуються додатковими декоративними елементами у вигляді фігурно гнутих середніх прутів заліза, що заповнюють простір ажурних сторін, та гострокінцевих, що часто чергуються з «безкінечниками» променів навколо середохрестя. Крім півмісяця, у підніжжі хрест оздоблювали променями, які розходяться від центральної пуклі по двох діагональних осях, збагачували маленькими хрестиками на кінцях рамен, гнутими, хвилястими і ламаними прутами, орнаментальними мотивами та різноманітними їх поєднаннями. Поширення набувають «хрещаті» хрести. У процесі еволюції закінчення хреста аналогічної форми ускладнюється меншими хрестиками. Хрестоподібне завершення дістають промені «небесного саява» навколо середохрестя.

Наприкінці XVIII – у XIX століттях розвиток основних типів нацерковних хрестів щораз яскравіше виявляв регіональні та локальні художні традиції (рис. 41).

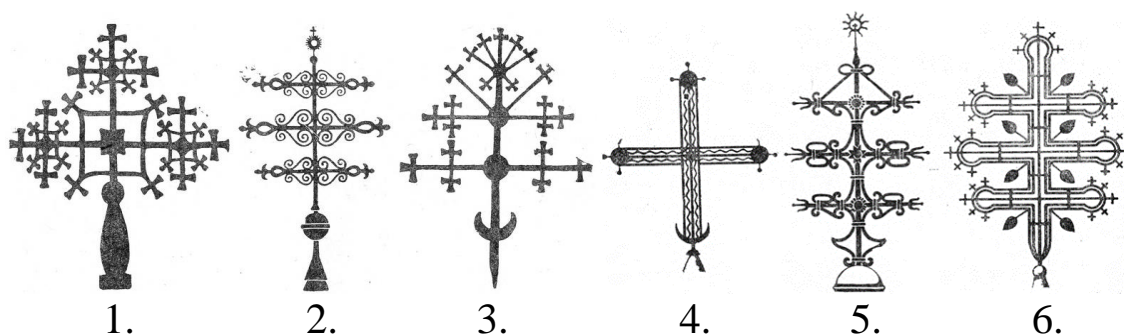


Рисунок 41. Ковані надбанні хрести. 1. Село Торки біля Перемишля. 2. Село Верб'яж на Львівщині. 3. Село Долина на Івано-Франківщині. 4. Село Бистра на Лемківщині. 5. Село Верхнє Студене на Бойківщині. 6. Село Рівне на Покутті.

На західноукраїнських храмах з'являються хрести, збагачені елементами у вигляді більшої кількості променів навколо середохрестя; поєднання ажурних хрестограм з їх пуклеподібними закінченнями та наступним оздобленням «звіздами» і «хрещиками». Архітектоніка пуклеподібних хрестів на храмах Лівобережної України характерна напружено гнутими мотивами «ліри», «сердечка» тощо. Наприкінці XIX – у першій третині XX століть спостерігається поступовий відхід від канонічного трактування нацерковного хреста як культового знака, створюються регіональні різновиди з яскраво вираженими локальними стилістичними ознаками. Серед них виділяються «бойківські» – силуетно трактовані трираменні хрести з горизонтальним розташуванням оздоблення, подібні «закарпатські» з вертикальною домінантою декору, «східноукраїнські» та «гуцульські» ажурні хрести з тенденцією до конкретизації окремих символів у вигляді «сердечок», «лілій», «тюльпанів» тощо. Бойківські та гуцульські надбанні хрести криють у собі багато архаїзмів ще візантійського стилю. Упродовж багатьох століть нацерковні хрести, як невід'ємні елементи єдиного храмового ансамблю, зазнаючи з архітектурою храмів різностильових впливів, служили національною відзнакою українських церков.

Хрест наперсний, хрест нагрудний, енколпій – нагрудний особистий хрест, один із основних символів християнського віровизнання, який носять поверх богослужбового та повсякденного одягу архієпископи, священики, монахи, іноді світські особи. Наперсні хрести бувають архієрейські (ознака вищих церковних ієрархів), воротні (їх носили світські особи; такий хрест має пишне оздоблення і доповнюється широким ланцюгом, прикріпленим до «оглав'я» за допомогою петель чи кільця) та параманні (параменні), які закріплюються поверх обладунків воїнів на плечах, їх назва походить від старослов'янського слова «рамена». Різновидом параманних хрестів є вериги.

Традиція наперсних хрестів в Україні-Русі почала утверджуватися разом з поширенням християнської віри. Найдавніші мали вигляд однорамених рівнокінцевих або видовжених хрестограм з прямими або ледь розширеними від

середохрестя стрижнем і раменами. Другим найпоширенішим типом були хрести з круглими завершеннями сторін. Серед них переважали енколпіони – мощівники. Упродовж XIV–XVI століть нагрудні хрести збагачуються багатофігурними агіографічними сюжетами Господніх і Богородичних празників, розміщених у круглих медальйонах або квадратних рамках-кіютиках на закінченнях та у площині рамен і стрижня. Під впливом західноєвропейського ренесансного, а згодом барокового мистецтва значного поширення набувають односторонні наперсні хрести з трилистим завершенням сторін. Поступово священицькі хрести значно видовжуються завдяки збільшенню кількості каменів, розміщених у площині нижньої частини стрижня. Їх оправляють у металеві рамки-кіютики на єпископських та у декоративно розвинені гнізда на архієпископських інсигніях. Хрести наперсні, які присвоюють священикам, виготовляють з позолоченого срібла, додатково оздобленого напівкоштовним камінням: бірюзою, агатами, кольоровим склом тощо. Упродовж століть основні типи і декор таких хрестів розвивались у загальному руслі християнського декоративного мистецтва (рис. 42).



Рисунок 42. Хрестик нагрудний. Гуцульщина. XIX століття. Мідь.

Хрест напрестольний – ручний хрест із розп'яттям розміром близько 40 см, що належить до типологічної групи літургійних хрестів. Разом із антимінсом, Євангелієм,

дарохранильніцею і дароносицею він є обов'язковим сакральним предметом, який має знаходитися на престолі. Ним на відпусті Літургії благословляють вірних, використовують на освяченні води, на молебнях подають для цілування вірним. Символізує меч Божий, яким Господь переміг диявола і смерть.

Існують два різновиди: лежачий площиною на престолі, тетраподі або у вертикальному положенні, прилаштований основою хреста до круглої, призматичної підставки.

Напрестольний хрест запроваджений у церковний інтер'єр у XV столітті як зменшений тип прецесійного хреста, призначений для поклоніння Господу. У добу пізнього середньовіччя значного поширення набувають хрести із зображеннями «дванадцяти празників» – сюжетів Господніх і Богородичних свят, вирізьблених з кістки, дерева або відлитих з металу. З проникненням ренесансних формотворчих ідей поступового розвитку набувають семикінцеві хрести з Т-подібним верхнім закінченням стрижня та скісним нижнім раменом – символом «істинного православ'я». Прикладом є срібний хрест із села Михайлівки на Слобожанщині (1546) та золотий хрест з Кам'янця-Подільського (1555), на лицевому боці яких переважає Розп'яття з поясними зображеннями Богоматері та Івана Богослова, на зворотному – Старозавітної Трійці (на середохресті) та євангелістів або їх символів на закінченнях поперечки. В оздобленні характерні ренесансні мотиви у вигляді гравірованих квітів на гнутих стеблах винограду з листочками. Під впливом європейського барокового мистецтва прямі обриси українських напрестольних хрестів набувають трилистого завершення, наприклад, хрест А. Касіяновича, виготовлений для Успенської церкви у Львові (1637). Поступово виробляється сталий іконографічний репертуар напрестольних хрестів, який відповідає їх основному призначенню. З лицевого боку переважає Розп'яття з предстоячими, а на звороті – Богоявлення. Дерев'яні хрести мають значно більше різьблених клейм, наприклад, хрест із Кремінця XVII століття містить 16 сюжетів, хрест із Судової Вишні (1687) – 22 клейма. Чотирикінцевий з Галичини XVI століття оздоблений орнаментальними мотивами, написами та мініатюрним різьбленням сцен «Розп'яття»,

«Зняття з хреста», «Умивання ніг», «Причастя» та відзначається високою професійною майстерністю виконання, фігури наділені чіткими пропорціями, а кожна сцена рельєфної мініатюри – пластичною виразністю. У XVII–XVIII століттях поширюються нап্রেстольні хрести з ажурними прорізами поміж клейм або фігурами сцен. Наприкінці XVIII – на початку XIX століть помітною стає тенденція до збільшення творів народних майстрів з яскраво вираженими регіональними відмінностями на Гуцульщині, Буковині, Поділлі (рис. 43).



Рисунок 43. Хрест нап্রেстольний. Гуцульщина. Кінець XIX століття. Профілювання, рельєфне та ажурне різьблення.

Хрест поминальний – хрест, поширений на Бойківщині та Закарпатті, який виготовляли з дошки заввишки 40–70 см і прибивали на зовнішніх стінах дерев'яної церкви після похорону покійника. Такі хрести є переважно багатокінцевими, іноді вони профільовані на зразок намогильних стовпоподібних знаків, їх площини різьблені нескладними візерунками тощо.

Хрест процесійний, хрест виносний, хрест зап্রেстольний – високий ручний хрест, який розташовують у вівтарі за престолом, а під час урочистих процесій цей хрест (обабіч якого розташовані хоругви і патериці) несуть на чолі хресної ходи. Належить до типологічної групи літургійних хрестів. Це дерев'яні чи металеві хрести, прикрашені ажурним

і плоскорельєфним різьбленням, позолотою, живописом. Вони містять сталі іконографічні сюжети: на лицевій стороні – Розп'яття, а на тильній – Богородицю. Виносні хрести бувають переважно чотирикінцевими і лише у виняткових випадках семикінцевими.

Запрестольний хрест є важливим атрибутом сакрального храмового простору, але свого істинного значення він набуває під час Літургії. Його поява перед тетраподом має символічне значення у всіх церквах – процесійний хрест трактується як присутність Ісуса Христа у храмі та нагадування вірним про приношення Господньої жертви на хресті паралельно з безкровним жертвоприношенням у Святих Тайнах на престолі.

Має просту конструкцію – хрест, встановлений на високому держаківі. Виготовляють з коштовних, кольорових і чорних металів, золотять або покривають сріблом. У багатих соборних храмах переважають золоті чи срібнозолочені хрести, додатково оздоблені коштовним камінням. У бідніших приходах часто використовують дерев'яні хрести.

Процесійні хрести були запроваджені у VI–VIII століттях у Візантії, їх носили попереду вищих священницьких ієрархів. В Україні з'явилися водночас із прийняттям християнства як один з його сакральних атрибутів. У давньоруських церковних обрядах переважала форма хреста з розширеними від середохрестя сторонами і «слізками» (кульками) на закінченнях. З лицевого боку здебільшого було зображення Деїсуса.

Найдавніший виносний хрест відомий з села Городиська Львівської області початку XV століття. Чотирикінцевий з профільованими раменами у вигляді хрещатих закінчень, у перехресті вміщено зображення семикінцевого хреста з Розп'яттям і предстоячими. У XVII столітті семикінцева хрестографема переходить з малярства в конструктивну основу дерев'яного хреста і вже впродовж століття утверджується як традиційна. Семикінцева форма різьблено-мальованого хреста протрималася до XIX століття. У XIX столітті з масовою появою процесійних металевих чотирикінцевих хрестів і під впливом класицизму вони знову повертаються до чотирикінцевої форми, все більше набуваючи латинських

обрисів. Процесійні хрести виготовляли переважно із трилистим завершенням рамен і стрижня та з Розп'яттям, зображеним з лицевого боку (рис. 44).



Рисунок 44. Хрест процесійний. Лемківщина, село Ілюч (Польща). Початок XVIII століття. Профілювання, різьблення.

Хрест розквітлий – іконографічний тип з округлими або розетоподібними кінцями, виконаний з дерева, каменю, металу тощо, символізує Дерево життя, відродження життя, викуплення людей Ісусом Христом. Буває різноманітного застосування: хрест придорожній, хрест присадибний, хрест намогильний, хрест нацерковний та ін. (рис. 45).



Рисунок 45. Хрест розквітлий ручний. Село Яворів Івано-Франківської області. 1996 рік. Профілювання, різьблення плоске, інкрустація бісером.

Хрест ручний, хрест требний малий, хрест цілувальний – типологічна підгрупа найменших літургійних хрестів, призначена для богослужіння, поклоніння, цілування. Їх різні назви походять від того, що ці невеликі ручні хрести використовують для здійснення треб – «требний»; священник тримає хрест у руках і дає цілувати – «цілувальний». Ручні хрести використовували не лише в церкві, а й у похоронному обряді і навіть колядники; тому у церквах їх трапляється по два–три. Вони дуже різноманітні за іконографією і багаті на художні особливості.

Вірогідно, у східному обряді з'явився у XV столітті, водночас із хрестом напрестольним. Найчастіше виготовляли з дерева (кипарис, липа, груша, явір, ясень), рідше – з металу. Їх висота сягає 25–30 см, хоча не існує метричної межі між ручним і напрестольним хрестами. Щодо конструктивного характеру ручних хрестів визначають дев'ять типів: чотирікінцевий грецький, чотирікінцевий латинський, шестикінцевий, семикінцевий з подовженою середньою поперечкою, семикінцевий з рівними раменами, восьмикінцевий з похилою нижньою поперечкою, трійчастий хрест, антропоморфний, хрест-свастика (два останні рідкісні).

За технікою виконання такі хрести мають шість технологічних відмінностей: хрести з плоским різьбленням, хрести з рельєфним різьбленням, ажурно різьблені, мальовані та позолочені, інкрустовані, хрести, окладені кольоровим (рідше коштовним) металом.

Поділяються на п'ять різновидів відповідно до іконографічного матеріалу. Перший об'єднує хрести з нефігурною символікою. Другий містить твори із Розп'яттям, написами і символами Христових страстей. Третій вид обмежений двома темами зображення – Розп'яття і Богородиця. Четвертий об'єднує різьблені хрести з невеликою кількістю іконографічних сюжетів – від 4 до 8. П'ятий різновид має багату іконографію і дрібне трактування фігур, деталей тощо.

Увесь масив творів і стилістичного виконання ділиться на три пласти: 1) стилістичний пласт – народний, з явним вираженням «примітиву»; 2) напівпрофесійний (міських ремісників); твори відзначаються більшою вправністю та

сприйняттям різноманітних стильових впливів; 3) професійний (монастирський) об'єднує твори з високим іконографічним пропрацюванням площин і деталей (іноді їх важко відрізнити від імпортованих хрестів з Болгарії та Греції).

Головною темою пластичного декору хрестів є іконографічний репертуар численних зображень, який займає якщо не цілу площину хреста, то найважливішу його частину – середнє перехрестя. Хрести із символічними зображеннями мук (хрест, копіє, трость) не мають фігурних зображень, зате обрамлені орнаментальною плетінкою або зигзагом у різних комбінаціях. Однофігурне різьблення є типовим для хрестів XVIII–XX століть, іноді на раменах середнього перехрестя поміщають погруддя предстоячих або євангелістів. Багатофігурні зображення сцен найчастіше зустрічаються на хрестах з другої половини XVII століття. Загалом іконографія різьблених хрестів мало нагадує іконографію ікон, при цьому з XVIII століття у цих хрестів формується своєрідна система іконографії (рис. 46).



Рисунок 46. Ручний хрест із церкви Благовіщення села Гребенів Сколівського району Львівської області.

Найбільшими осередками виготовлення ручних хрестів були Старий Самбір (перша половина XVIII століття), Золотий Потік, село Кошилівці Тернопільської області (XIX століття),

Старі Кути Івано-Франківської області (XIX – початок XX століття).

Хрест хрестильний, хрест натільний, хрестик-тіленьник – невеликий нагрудний хрест, який освячують під час Таїнства Хрещення й одягають на шию охрещеному як знак здійсненого над ним таїнства. Виготовляють з різних матеріалів, але переважно коштовних, кольорових металів та їх сплавів: золота, срібла, латуні, олова, алюмінію, нейзильберу тощо.

Найдавніші кам'яні і металеві натільні хрести мали вигляд чотирикінцевих рівносторонніх або трохи видовжених відзнак з прямими, звуженими або розширеними раменами та стрижнем. У площині їх середохрестя різьбили або інкрустували (свинцем і сріблом) косу чи пряму чотирикінцеву хрестографему. Упродовж X–XI століть поширюються хрести з фігурою розп'ятого Ісуса Христа з лицевого боку та Богоматері Оранти зі зворотного. Другим типом давньоруських металевих натільних хрестів були мініатюрні хрестики візантійського походження, композиційною основою яких є квадрат з гравірованим косим хрестом на ньому. Упродовж XVI–XVII століть поступово поширюються односторонні хрести з трилистим завершенням рамен і стрижня. На них переважає зображення Розп'яття. На звороті з'являються гравіровані зображення знарядь мук: молотка, цвяхів, драбини та ін. Протягом XIX – початку XX століть усталена іконографія натільних хрестів доповнюється розвиненою супровідною епіграфікою у вигляді цитат зі священних книг, присвят тощо. Часто фігура розп'ятого Спасителя змінюється зображенням чотири- або восьмикінцевого (з прямим або скісним нижнім раменом) Чесного Хреста. Найрізноманітнішого декоративного трактування набувають розвинені закінчення рамен і стрижня. Упродовж століть хрестильні хрести на українських землях, зазнаючи різностильових впливів візантійського та західноєвропейського християнського мистецтва, служили оберегами, які підтримували вірних у їх життєвих негараздах, вселяли надію і віру в добро.

Хрести архітектурні – типологічна група, об'єднує передусім планово-просторові «хрести» сакральних будівель.

Відомо, що форма хрестової базилики стала взірцем для зведення християнських храмів. Уже в I тисячолітті споруджували святині, наслідуючи форму хреста св. Антонія – давньохристиянська базиліка, латинського хреста – базиліка з трансептом і грецького хреста – для будівлі з центральним вівтарем.

Художньо-символічна структура християнського храму моделює хрест як по горизонталі, так і по вертикалі. Вертикальна лінія вівтаря, іконостаса, барабана, бані перетинається горизонтальними фризами сакральних зображень (з домінуючою Євхаристією або Деїсусом), що посилюються повторами хреста на різних висотних рівнях (на Царських воротах, «Розп'ятті з Предстоячими», увінчанні верха тощо). Горизонтальна модель хреста утворюється внаслідок перетину нефів з трансептом або халцидікою.

Українські дерев'яні церкви XVI–XVIII століть здебільшого також мають виразне членування планово-просторової конструкції, що досягається різними архітектурними засобами: побільшенням нефа у тридольній споруді, розташуванням навхрест зрубів – у п'ятизрубній, акцентуванням верхами-банями тощо.

Хрести для облачень – це виготовлені з цупкої тканини й оздоблені вишивкою хрести, які нашивають або безпосередньо гаптують металевими нитками на священницьке облачення (нарукавники, набедренник, палиця, омофор, оран, фелон, аналав, пояс, епитрахиль тощо) й облачення літургійних шат (індитія, покрівці, воздуг, ілтон тощо). Вони бувають різних розмірів і форм, як і подібні до таких хрестів звіздиці (зірки). Зазвичай для оздоблення облачень виготовляють набори хрестів: дияконський, протодияконський, ієрейський, архієрейський.

Хрести літургійні – типологічна група дерев'яних і металевих хрестів з усталеною іконографією, які використовують у церкві під час служби Божої. Налічує три основні підгрупи: хрести процесійні, хрести на престольні (менших розмірів), ручні хрести.

Хрести меморіальні, хрести надгробні, хрести надмогильні, хрести намогильні – хрести, які освячують під

час похоронного богослужіння й установлюють над могилами на цвинтарях. Знак, символ приналежності похованого до християнської віри. Особливо цікаві типи багатокінцевих меморіальних хрестів (вісім і більше), що структурою своїх рамен нагадують крону дерева; вони, ймовірно, символізують дерево життя.

Найдавніші в Україні – фрескові зображення чотири- і шестикінцевого хрестів на похованнях XI століття в Софії Київській. На могилу хрест перейшов з домовини та намогильної плити приблизно у XII–XIII століттях. Очевидно, всі тогочасні надгробні хрести були дерев'яні (недовговічні), оскільки з такими асоціювалися смерть та воскресіння Ісуса Христа. З XVI століття відомі ритовані зображення на намогильних плитах, каменях (з поховань при Онуфріївському монастирі у Львові та ін.). Кам'яні чотирикінцеві, малих розмірів (до 60 см) хрести XVII століття збереглися на козацьких похованнях під Берестечком, у Крем'янці та інших місцевостях. Відомий хрест розвинутих форм з місця перепоховання Б. Хмельницького біля церкви в Суботові.

Типологія меморіальних хрестів обумовлена передусім конфесійними вимогами. Зводиться в основному до чотири-, шести-, семи- та восьмикінцевих. Бувають з більшою кількістю кінців – до тринадцяти. Виконані переважно з дерева. Дерево було основним матеріалом для виготовлення хрестів на сільських цвинтарях України. Таким воно було до XVIII століття і в місцевостях, де був камінь, наприклад, на Подністров'ї. Хоча відомі цвинтарі з XVIII століття, наприклад козацькі поховання в Куяльнику біля Одеси, з майже виключно кам'яними хрестами. Камінь більше вживали для надмогильних хрестів з кінця XIX століття.

В Україні до XVII століття основною формою меморіальних хрестів був чотири- та семикінцевий хрест без фігури Розп'яття. На хрестах із середини XIX століття з'являються написи переважно лаконічні: прізвище, ім'я, роки життя, а з кінця XIX століття – римовані епітафії, особливо розповсюджені у другій половині XX століття. Найбільш поширеним символічним знаком на хресті є розетка – символ сонця. Популярним по всій Україні, переважно у південно-

західних регіонах, є тип надмогильного хреста «Голгофа» – значних розмірів (не вище 200 см) з потовщенням у нижній частині здебільшого у формі півкулі, стіжка, піраміди з рельєфним зображенням «Голови Адама». З кінця ХІХ – початку ХХ століть поширеними були хрести з рельєфним зображенням розп'ятого Ісуса Христа. У цьому ряду перебувають і хрести, в яких Розп'яття доповнюється контррельєфними зображеннями херувимів – на двох кінцях і Святого Духа (птаха) – на верхньому. Інколи під Розп'яттям у цій манері зображена постать Богоматері. До найпоширенішого типу належить хрест з фігурним Розп'яттям. Можливо, у його виготовленні за зразок правила придорожні «фігури», які в ХVІІІ–ХІХ століттях були популярні на Поділлі та Галичині. Виконані переважно народними майстрами, вони несли в собі народне розуміння образу страждаючого Ісуса Христа. Типологічно спорідненими з надгробними хрестами з Розп'яттям є хрести з двома фігурами предстоячих, композиційно й органічно вони з'єднані з хрестом у нижній або ж середній частині вертикального бруса. До цієї ж групи слід віднести і хрести з Розп'яттям та фігурами (півфігурами) ангелів в адоративних позах, розміщені на верхніх кінцях. Окрему типологічну групу становлять хрести, в яких фігура розп'ятого Ісуса Христа обвита виноградною лозою або зламаним гіллям дерева дуба. Вони виконані тільки з каменю (піщанику). Творені в 1920–1930-х рр., найбільш розповсюджені на Прикарпатті, особливо ж навколо одного з найбільш відомих центрів такого промислу – села Демня Львівської області. З-поміж майстрів цього осередку найвідоміші з роду Дзиндрів. Багатством образу, майстерністю виконання відзначилися кам'яні хрести, виконані в 1920–30-х рр. талановитими народними скульпторами В. Бідулою з Поділля та І. Шатинським з Лемківщини.

З похоронної практики не виходять хрести з символічними знаками, рельєфно нанесеними на лицевій стороні, передусім з розміщеними на ній трьома і більше шестипелюстковими розетками, замкненими у кола. В індоєвропейців це символи неба, а з епохи бронзи – символи сонця. Вони дуже популярні в українському народному

пластичному мистецтві. Є й такі, що несуть у собі цілком модерністичні елементи. Це гофровані площини усіх кінців хреста з вінками, рушниками, колоссям на їх середохресті, розетками тощо. Варіантність форм меморіальних хрестів символічного та образного їх навантаження є надзвичайно великою. Наприклад, 68 форм хрестів у декількох місцевостях Тербовельщини та 40 на цвинтарі в Космачі зафіксував А. Личковський у 1931 році. На Куяльницькому козацькому цвинтарі біля Одеси їх відомо 32. Створені в основному народними майстрами як символічні знаки, вони у своїй більшості є виразниками народної естетики. До меморіальних хрестів типологічно, за композиційно-образним ладом наближені придорожні, присадибні, граничні, поминальні, поклінні, а з середини ХІХ століття – панщизняні хрести.

Хрести-мороки – типологічна група хрестів, які майстри виготовляли з дерев'яних частинок модулів у вигляді складних ажурних конструкцій або ж «будували» з дерев'яних елементів у скляній пляшечці, дивуючи винахідливістю, вправністю і терплячістю.

Хрести нагрудні – типологічна група хрестів, які носять на грудях поверх чи під одягом. Розрізняють три типи: хрестильні, наперсні та хрести-енколпіони. Це різьблені з дерева або кістки хрестики, прикрашені гравійованим візерунком та Розп'яттям. Їх також виготовляють з металу – золота, срібла, латуні тощо та прикрашають коштовним камінням.

Хрести придорожні, хрести присадибні – віддавна, особливо з початку ХVІІІ століття, в Україні споруджували придорожні, присадибні хрести і «фігури». На наші землі вони потрапили із Західної та Центральної Європи. Тисячі таких хрестів можна було бачити в сусідній Польщі. Біля них проводили молебні за врожай, охорону села, громади, перед мором, стихійним лихом. Їх встановлювали на місцях трагічних подій, нещасних випадків та інших пам'ятних дат місцевості. Відомо, що на початку ХХ століття на Поділлі нараховувалось близько 4500 хрестів і фігур, а в Галичині на центральних дорогах на відстані одного кілометра можна було побачити їх інколи більше десяти.

Очевидно, що дерев'яні та кам'яні придорожні хрести в народному мистецтві займали важливе місце, і їхня художня система відзначалася традиційністю й локальними відмінностями. Придорожні хрести, які іноді називають «фігурами», відомі кількох типів. Найдавніші – охоронні, які виготовляли переважно з каменю або з дерева, ставили на краю села з метою захисту жителів від нещастя. Пам'ятні хрести мали нести громадянам інформацію про минуле лихо або радісну подію. Так, 1873 року майже в кожному селі Східної Галичини ставили пам'ятні хрести про скасування панщини, їх називали «панщизняними» хрестами. Найпізніше виник тип жертвних хрестів. Їх ставили в полі люди, які від'їздили в Канаду на заробітки. Жертвні хрести справляли й жіночі товариства з метою таврування пияцтва тощо. Придорожні хрести ХІХ століття вирізняються застосуванням архітектурного обрамлення предстоячих фігур Марії та Івана, знарядь тортур. Стилiстично вони увiбрали в себе свiтобачення народних майстрiв, вiдбивали спорiдненiсть з iншими видами народного мистецтва. Впадає в очі спрощене приземлене трактування фігур, що впливало із засад народної естетики. У Східній Україні хрести ґрунтувалися на православній іконографії, тоді як у Західній Україні уніатські хрести не мали усталених форм.

Придорожні та присадибні хрести були здебільшого чотирикінцеві, з не завжди чітко опрацьованими кінцями. На окремих збереглися дати, слова вдячності Богові, короткі відомості. Кам'яні хрести мали висоту від 50 до 200 см, без фігурних мотивів. Очевидно, такі хрести були й інших ізоморфних форм і параметрів, але, виконані з дерева, безслідно пропали. На Волині були поширені дерев'яні придорожні хрести зі знаряддями страстей – списом, тростю з губкою, – що нижніми кінцями прикріплені до вертикального бруса, а протилежними – до країв двох верхніх кінців та молотка й обценьків, розміщених поряд. Інколи на хрестах цього типу були різьблені (можливо, відлиті з металу) фігури Розп'яття. За роки радянського тоталітаризму придорожні та присадибні хрести майже повністю були знищені, особливо

в східних областях, проте багато з них збереглися в пам'яті народу, закріпленій у нових топонімах.

Придорожні та присадибні хрести можна згрупувати за видами: 1) кам'яні та дерев'яні без фігурних компонентів та без п'єдесталів; 2) кам'яні та дерев'яні з Розп'яттям на низьких п'єдесталах; 3) кам'яні з Розп'яттям, предстоячими на багато розвинутих постаментах; 4) кам'яні, тесані з тонких плит з Розп'яттям і предстоячими; 5) хрести різних форм з фігурами і без них, виконані з різних матеріалів, як-от цемент, таври, бляшане окуття тощо.

Сучасні присадибні дерев'яні та кам'яні хрести з Розп'яттям на невеликих прямокутних (переважно рівносторонніх) цоколях мало чим відрізняються від намогильних. На дерев'яних хрестах невеликих розмірів розташовуються фігури розіп'ятого Ісуса Христа, переважно литі з металу, передусім чавуну. Ці хрести завжди доглянуті, побілені, пофарбовані, інколи в декілька кольорів. Останніми роками перевагу віддають жовтому і блакитному. Часто вони прибрані штучними квітами, у святкові, літні дні – живими. Трапляються присадибні хрести з намальованими на листовому металі Розп'яттями, вирізаними по контуру.

Хрестики йорданські – оберегові знаки, які виготовляли з тонких дощечок невеликих розмірів (від 15 до 25 см) і напередодні Хрещення Господнього прилаштовували зовні над вхідними дверима хати (Гуцульщина, Космач-Завоєли). Кожного року вирізали новий та іншої форми хрестик, так з роками назбирувалася низка хрестиків, які не завжди були подібні на усталені хрестографіми. У Сокальському районі Львівської області до середини ХХ століття існувала традиція виготовляти солом'яні хрестики і перед Водохрещенням прилаштовувати на шибки вікон. Їхні народні назви: «хрестик», «сонце», «сонечко», «повне сонце», «віночок», «квітка», «смерічка», а також структури, що далекі від хрестографіми, спонукають до пошуків солярно-весняних мотивів їх генези.

Хрестильні форми (купелі, хрестильниці) – найрідше присутня в богослужбовому просторі української церкви група сакральних архітектонічних предметів із заглибленням для води, переважно чашоподібної або жолобоподібної форми,

призначених для обрядів, пов'язаних з таїнством Хрещення. Сюди належать хрестильниці у формі різноманітних посудин або купелі у вигляді окремо стоячих малих архітектурних форм, часто за римо-католицьким зразком.

Християнське богослужіння (відправа) – складний онтологічний комплекс, який поєднує в собі значну кількість вагомих, відтак обов'язкових компонентів, що не лише символізують, а й уособлюють і уприсутнюють ті Божественні реалії та явища, які позначають собою. Ідея образу й подоби відображена в богослужінні з максимальною повнотою, вона виявлена в кожному його компоненті: місце виконання – храм (його зовнішнє оформлення та внутрішнє облаштування); виконавці богослужіння – священнослужителі, що є особами, які через прийняття таїнства були наділені Божою благодаттю священства; церковні обряди, церемонії, священнодії, жести – культові акти, що їх виконують за допомогою спеціальних освячених предметів (чаша, дискос, звіздця, копіє, лжиця, плат, покрівці, ківш, дикирій, трикирій, рипіди тощо) і речовин (хліб, вино, вода, ароматичні олії та смоли тощо).

Богослужіння являє собою суворо регламентовану сукупність специфічних дій, які в символічній емоційно-образній формі відтворюють систему християнського віровчення і сприймаються віруючими як спосіб увійти в контакт із Богом. Воно триває в особливому часовому вимірі (літургійний день, літургійний рік), де кожен день року, тижня, кожна година доби мають присвяту, свій неповторний зміст, відображений у відправі.

Особливістю богослужіння є синтез у ньому різних видів мистецтв, завдяки чому відбувається вплив не тільки на розум його учасників, а й на їхні почуття.

Художні металеві вироби церковного призначення – вид декоративного мистецтва, що охоплює широке коло конструктивно-зміцнювальних і богослужбових виробів, виготовлених із дорогоцінних, напівкоштовних, кольорових і чорних металів та їхніх сплавів. За технологією виготовлення, основними технічними й художніми виражальними засобами більшість із них належать до пластичного мистецтва, тому їх називають творами церковної металевої пластики. У декорі

металевих церковних виробів застосовують найрізноманітніші техніки оздоблення: золочення, сріблення, гравірування, карбування, кування і клепання, торсування і кручення, черніння і зернь, лиття, перегородчасту (перетинкову) і виїмкову емаль, фініфть та олійний живопис, прикрашання дорогоцінним і напівкоштовним камінням, кольоровим склом, пастами, а також інкрустацію перламутром, слоновою кісткою тощо. Окремі роди металевих виробів літургійно-обрядового призначення є продуктом особливо складного та копіткого ювелірного мистецтва, яке прийнято називати золотарством.

Зважаючи на призначення в релігійних обрядах, місце та роль у предметно-храмовому просторі та церковному ансамблі, художні металеві вироби поділяють на:

- декоративно розвинуті конструктивно-зміцнювальні архітектурні елементи: віконні ґрати, литі чавунні плити для підлоги, завіси, замки та їхні деталі, огороження кафедри, солеї, сходів, хорів тощо;

- малі архітектурні форми: престоли, вівтарі, аналої, Царські ворота, дияконські двері, ківорії, дарохранильні кивоти, тетраподи, гробниці, проповідальниці (кафедри, амвони), сповідальниці, церковні двері, надбанні хрести, намогильні хрести, фігури святих та інші пам'ятники;

- літургійно-обрядові атрибути: різнотипні церковні посудини (кадильно-фіміамні кацеї та кадильниці, світлоносні лампади й панікадила, човники, литійники), ікони, панагії, складні, хрести, дзвони, патериці, хоругви та ін.

Літургійно-обрядові атрибути залежно від застосування в церковно-храмових обрядах можна поділити на євхаристійні та призначені для інших богослужінь – богослужбові. Предмети, що застосовують для відправи за потребами вірних (парастанс, освячення житла), зараховують до требних (ліхтар, вічевий дзвін, водосвятна чаша, цілувальний хрест тощо).

Часто, особливо в бідніших храмах, богослужбові металеві вироби, зокрема дзвони, благословляючі хрести та інші церковні предмети, застосовують як для літургійних, так і для требних відправ. У цьому контексті важливо визначити, якою мірою вироби церковної металевої пластики (а також із дерева та каменю, твори станкового й монументального

оздоблення та церковні споруди) відповідають статусу святості, тобто чи кожний художній твір церковного призначення можна вважати священним, сакральним – таким, що належний Богові. Чи однаковою мірою священними є храм, у якому відправляють Пресвяту Літургію, церковні ворота, що ведуть до християнської святині, і кам'яний мур, що її захищає? Навіть у храмі розрізняють профанний і вівтарний простори. Тож чи можна найдовершеніше оздоблену дверну ручку, якою відкривають церковні двері парафіяни, цілувальну ікону на тетраподі, якої торкаються уста вірних, хоругву чи процесійний хрест у руках прихожанина поставити на один рівень із Царськими воротами, що ведуть до Свята Святих – вівтаря, Великим Жертовником (престолом), на якому відбувається євхаристійне таїнство, освяченими ризами священнослужителя, тим більше зі священними потиром і дискосом, у яких звершується перевтілення хліба й вина на істинне Тіло і Кров Ісуса Христа, тобто в яких у Пресвятій Євхаристії, встановленій Сином Божим, перебуває сам Господь Спаситель?

Сакральними творами в системі храмового ансамблю вважають ті художні вироби церковного призначення, які використовуються для відправи Божественної Літургії і зберігаються у Свята Святих християнського храму. Це передусім євхаристійні євлогії, рипіди, кадильніці, напрестольні й запрестольні хрести, семисвічник, Євангеліє, дарохранильниці-дароносиці, а також облачення священнослужителя, який під час євхаристійного канону ототожнюється з Христом Небесним Літургом на Службі Божій.

Отже, серед літургійно-обрядових атрибутів, виготовлених з металу, є такі, що їх можуть торкатися лише священнослужителі. У церковній практиці вони мають чітко визначене функціональне призначення:

- предмети, що знаходяться на престолі: Євангеліє в окладі, дарохранильниця, мироносиця, хрест напрестольний, кадило;

- предмети, що знаходяться на вівтарі: потир, дискос, таріль, звіздця, лжиця, копіє.

Царські ворота, Царські врата, Райська брама, Великі ворота, Царські двері, Святі двері – двостулкові різьблені двері у вигляді воріт у центрі іконостаса між вівтарем і амвоном. Назва пішла від важливості цих воріт, які вели до вівтаря – символу неба, місця особливого перебування Бога (рис. 47).



Рисунок 47. Царські ворота. Село Довге. 1723 рік.

Зазвичай на Царських воротах зображено чотирьох євангелістів і Благовіщення як символ того, що ворота Раю знову стали відкриті для людей.

Царські ворота мають велике символічне значення в богослужінні. Їх назва вказує на те, що через них входить Цар Слави Господь Ісус Христос під час приготування святих дарів і сходить ними під час причащення вірян. На відміну від північних і південних воріт іконостаса (дияконських воріт), Царські ворота відчиняються тільки для урочистих виходів або інших описаних статутом моментів богослужіння. На Вечірній службі і на Всеношні чування при відкритті Царських воріт вимикають світло в приміщенні, де стоять ті, що моляться. Це світло символізує відкриття Воріт Раю і наповнення храму Райським Світлом. У Царські ворота можуть входити тільки священнослужителі і лише під час богослужіння. Поза богослужінням і без облачення входити у вівтар і виходити з нього через Царські ворота має право тільки архієрей.

Усередині вівтаря за Царськими воротами знаходиться спеціальна завіса – катапетасма, що відкривається повністю або частково у встановлені статутом моменти богослужіння.

Царські ворота з'явилися у Візантії у XII столітті, вони доповнювали вишиті завіси, які відкривали чи закривали від віруючих вівтарний простір і престол. В Україні Царські ворота були запроваджені у XIV столітті водночас із низьким іконостасом. Збереглися ворота кінця XV століття з церкви села Домажир Львівської області, які мають невеликі розміри (128×65) і скромне різьблення рам. Основна увага майстра зосереджена на мальованих іконах, що розкривають теми подвійного Причастя і чотирьох євангелістів. Розвиток оформлення Царських воріт відбувався шляхом поступового витіснення площі фігурального живопису орнаментикою, однак до кінця XVI століття живописні зображення все ще домінують. З другої чверті XVI століття при створенні Царських воріт починають застосовувати ажурне різьблення та мотив виноградної лози, які спочатку проникають у верхню частину воріт, оточуючи клейма «Благовіщення», а нижні фільончасті дошки з євангелістами залишаються з рельєфним або мальованим декором. Однак уже в середині XVII століття з'являється чимало іконостасів, в яких Царські ворота мають суцільне ажурне різьблення. З другої половини XVIII століття в їхньому різьбленні на зміну напруженим формам бароко приходять грайливі мотиви рококо: черепашки, вогники в поєднанні з решіткою і т. п. Від кінця XVIII століття настає перехід до ампіру, конструктивно-декоративна структура великих воріт українських храмів знову повертається до величних, спокійних форм з античними мотивами різьблення, наприклад іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври.

Церковна кераміка – рід виробів художньої кераміки, пов'язаний із храмовою архітектурою, обладнанням культових споруд і застосуванням у релігійних обрядах. До нього входять такі групи й типи предметів: 1) предмети екстер'єру храму: ікони, рельєфи, медальйони (розетки), декоративні панно та плитки, «маківки»; 2) предмети інтер'єру храму: іконостаси, ікони та рами для них, хрести (ручні, напрестольні),

світільники-літійники (всеношники), панікадила, свічники, канделябри, лампадки, оздоблення стін і підлоги плиткою різної форми та кольору тощо; 3) предмети з кераміки для проведення Божественної Літургії та інших церковних ритуалів і обрядів упродовж літургійного року: кивоти та літургійний посуд, що включає дарохранильниці, чаші (потіри) й диски, задіяні у Таїнстві Євхаристії, а також інші предмети, зокрема чаші (хрещальна, водосвятна, спільна), вази, дзбанки, таці («дорінники»), миски, тази тощо. Деякі дослідники церковного мистецтва включають до цього різновиду художньої кераміки також культові предмети хатнього призначення, що застосовуються в родинній і календарній обрядовості, зокрема ритуальний посуд, куришки, керамічні писанки, хатні керамічні ікони тощо.

У канделябрах і кадильницях керамічні деталі цікаво поєднуються з металевими. Керамічні іконки виготовляли відтискуванням плоскорельєфного зображення або розписом на плитках від величини кахлі до менших розмірів – у кільканадцять квадратних сантиметрів. Українські гончарі здебільшого виготовляли напрестольні хрести – із Розп'яттям або зображенням сцен страстей.

Процес втілення християнського світогляду у традиційному гончарному ремеслі дійшов у своєму стійкому розвитку аж до перших десятиліть ХХ століття. За тисячолітню історію християнства в Україні виробився самобутній, надзвичайно багатий за призначенням, формальним рішенням і декоруванням асортимент керамічних виробів, який об'єднується єдиною релігійно-обрядовою функцією.

Важливим джерелом українських керамічних церковних виробів є візантійська кераміка. У Візантії оформились основні групи, типи церковно-обрядової кераміки, відомі як на Заході, так і на Сході, зокрема в Україні. Це керамічні ікони, хрести, богослужбове начиння (світільники, кадильниці, літургійний посуд), паломницькі реліквії (ампули, жетони, глиняні штампи для виготовлення літургійного хліба та євлогій для прочан), а також плитки, розетки, кахлі та інші елементи оздоблення у храмовому будівництві.

Регіональні особливості розвитку українського гончарства, що складались історично, зумовили наявність релігійних предметів із кераміки, які застосовували в церковно-літургійному просторі храмів. Надзвичайно цікавою в цьому плані є кераміка Прикарпаття. Серед витворів Косова, Коломиї, Кут, Пістиня другої половини ХІХ – початку ХХ століть відомі керамічні ікони, кропильнички, напрестольні хрести, світильники (свічники: одинарні, трійці, поставники на підлогу, канделябри), писанки та деякі інші гончарні вироби. У Лівобережній Україні, передусім на Полтавщині, у ХІХ столітті виготовляли керамічні лампадки, голубків, ліхтарі для страсної свічки, а у 1920-х рр. – хрести і чаші для церковного вжитку. Здебільшого такі твори декоративно-ужиткового мистецтва наслідували металеві форми і декорувалися традиційним орнаментом. Оригінальністю пластично-просторового вирішення відзначалися увінчані хрестом полив'яні багатосвічники з двоголовим орлом або мотивами півня роботи хомутецького майстра Павла Калашника, який працював на Полтавщині наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Унікальним і маловідомим є керамічний оклад для ікони, який на основі традиційних прийомів підполивного розпису на початку ХХ століття створив гончар з Опішного Федір Чирвенко. Окремі вироби для облаштування храмів на початку ХХ століття створювали й подільські майстри. Так, за композиційним ладом виділялися свічники-канделябри, виготовлені майстрами Смотрича, Бубнівки, Василівки, Купина, а також модель церкви, вкрита зеленою поливою, зроблена Максимом Столярчуком з Адамівки. Виготовленням керамічних ікон славились покутські гончарі, які створювали ікони з мальованими або пластичними зображеннями, прямокутної, круглої чи овальної форми. Найдавнішими є дві майолікові ікони з Буковця із зображеннями Богородиці з Дитям і св. Миколи (1811), авторство яких приписують М. Ковальському. Своєю майстерністю славились гончарі Пістиня. В асортименті Пістинського центру гончарства ХІХ – першої половини ХХ століть були свічники, свічники-трійці, поставники, кропильнички, настінні й напрестольні хрести, іноді

з Розп'яттям, керамічні ікони, переважно із графічним або рельєфним зображенням св. Миколая та Богородиці, які виготовляли круглої або овальної форми 10x15 см.

Церковна обстава – це сакральна поліфункціональна художньо-образна система окремо розміщених в канонічному порядку різнорідних об'ємно-просторових форм церковного інтер'єру. Вони становлять богослужбово-літургійну основу внутрішнього опорядження храму (храмооблаштування, церковного вистрою). Як правило, складові елементи церковної обстави мають вигляд малих архітектурних форм нутра храму. Обстава, розпорошена по всьому периметру площі внутрішнього церковного простору, є головним функціональним ансамблем культових предметів храму, призначених для богослужіння. Акумулюючи в собі цілий християнський мікросвіт сакральних знаків і символів поствізантійської і почасти західної традиції, обстава, як гетерогенний «багатоголосий» церковний організм, об'єднує й унаочнює весь магістральний смисловий ланцюг процесу Літургії. Відтак без комплексу церковної обстави виявляються неможливими літургійне священнодійство та життєдіяльність храмової споруди.

Переважна більшість церковної обстави має своє, Літургією обумовлене, а відтак – функціонально усталене місцезнаходження в системі інтер'єру храму, канонічно пов'язане з трьома частинами богослужбового простору: вівтарною частиною, або святилищем, навою і бабинцем.

Церковне мистецтво – це мистецтво, що знаходить своє втілення в межах Церкви, окреслених положеннями св. канонів і статутів. Воно безпосередньо служить Церкві і має на меті оспівування Бога та розкриття релігійного вчення. Значення церковного мистецтва обумовлене його органічним зв'язком, з одного боку, з богослужінням, а з іншого – з різними сферами життя Церкви. Воно не просто ілюструє Святе Письмо художніми засобами, а виступає органічним продовженням богослужіння, в якому обряд водночас є і оформленням молитви, і висловленням переживання Церквою досвіду вічності. Саме співвіднесеність з Літургією цього різновиду

мистецтва робить його церковним, в іншому випадку йдеться лише про композицію, пов'язану з релігійною тематикою.

На відміну від світського мистецтва, церковне є біфункціональним, тобто поряд з естетичною функцією воно виконує ще й культову. Якщо у своїй естетичній іпостасі церковне мистецтво є самоцінним, то у культовій сфері воно служить засобом богопізнання. Вершиною цього мистецтва вважаються твори, в яких обидві функції рівномірно врівноважені.

Християнське церковне мистецтво, що набуло розквіту за часів Середньовіччя, характеризується цілим комплексом художніх особливостей. По-перше, воно є тотально символічним, оскільки божественну нематеріальну сутність здатний передати лише символ. По-друге, церковне мистецтво є канонічним, тобто воно дотримується встановлених Церквою взірців.

Часопросторове середовище церковного мистецтва відмінне від реального, емпіричного простору і часу. Предмети зображуються не такими, як їх бачить людина з певної точки (пряма перспектива), а такими, як їх бачить Бог, який не знаходиться в конкретній точці простору, а перебуває всюди (зворотна перспектива – погляд спрямований з глибини зображення). Специфічним є і передання часу. Події подаються відносно вічності, тому вони представлені не в часовій послідовності, а з погляду їх сакрального значення.

З позиції видової характеристики специфіка церковного мистецтва полягає в тому, що воно є універсальним і синтетичним. Втіленням синтезу виступає храм, де архітектура і скульптура, живопис і декоративно-прикладне мистецтво, мистецтво музики і слова зливаються в єдине ціле Літургії.

Традиційно виділяють такі галузі церковного мистецтва як архітектура (храмова і малі архітектурні форми), живопис (фрески, мозаїки, іконопис), лиття дзвонів і дзвін, різноманітна пластика, церковний спів, літургійне шитво тощо. Хоча вивчення різновидів церковного мистецтва відбувається роздільно, завжди має враховуватися його надмірна синтетичність.

Церковні звукові інструменти – застосовуються до або під час Літургії від XI століття. До них відносять дзвони, дзвінки (сигнатурки), дерев'яне било і тріскачку, які іноді прикрашають різьбленням та профілюванням.

Церковні тканини – важливі літургійно-обрядові атрибути української Церкви і високохудожнє явище декоративно-прикладного мистецтва, відоме в українських землях із середньовіччя. За функціональним призначенням їх поділяють на три основні роди: священицьке облачення, сакральні покрови та храмово-обрядові вироби.

Усі наступні ланки типології церковних тканин (група – тип – підтип) вирізняються, окрім іншого, певною візуальною спорідненістю, рамки якої звужуються в напрямку до архетипу. Більшість типів облачення священнослужителів і сакральних покровів мають визначені каноном форму, набір декоративних елементів і принцип компонування їх на поверхні виробу. Значно ширше розмаїття форм і більш довільне оздоблення спостерігається у храмово-обрядових тканинах.

Літургійне шитво – це гаптування різноманітних предметів церковного вжитку. До літургійних належать насамперед ті твори шитва, що безпосередньо беруть участь у богослужінні. Це покрови, воздухи для святих дарів, катапетасми, напрестольні покрови, різноманітний за призначенням і чином одяг священнослужителів. Вони виконують образно-символічну й культову функції і мають чітко визначене місце в Літургії. Водночас у церкві почесне місце займають шиті ікони, підвісні пелени, покрови на мощі тощо, які безпосередньо не беруть участі в обряді богослужіння. Тому термін «літургійне шитво» використовують у значенні «церковне шитво» чи «церковні тканини», що включає ширше коло сакральних предметів.

У науковій літературі європейських країн з латинським обрядом Літургії ці художні вироби з тканин означають терміном «параментика» чи «параменти» [лат. *paramenta*] – різноманітні рухомі елементи церковного декору, які належать до церковних шат, призначених для накривання вівтаря або прикривань церковних речей одягу священників, а також інших виробів з тканини. Нині до параментів чи літургійних шат, що

використовуються під час відправлення таїнства Євхаристії та інших літургійних дійств, Католицька церква відносить альбу, цингулом (пояс), далматику, гумерал, капу, комжу, митру, орнат, паліуш, столу і вельон.

В іконописі й літургійному гаптуванні упродовж століть суворо дотримувалися сталих іконографічних схем та принципів. Збереження основ іконографії, тобто «канону», образної мови іконопису було одним із наріжних каменів християнського вчення. Кожен предмет у храмі наділявся тільки йому притаманною сутністю, яка була невід'ємною частиною загального змісту літургійного обряду. Плащаниця, воздух, напрестольне одіяння, катапетасма тощо мали чітко означене місце і виконували визначену їм роль у сюжетно-символічній структурі Літургії. Численні гаптовані вироби як орнаментального, так і сюжетного шитва мали подвійну функцію. З одного боку, сюжети, їх вибір і тематичне вирішення, композиційні схеми, форми і розміри залежали від їх місця у відправі. Саме це увиразнило їхнє зображальне, образотворче начало. З іншого боку, гаптовані твори виконували декоративну функцію як коштовні прикраси в загальному святково-піднесеному інтер'єрі храму. Вони перебували в тісному стилістичному зв'язку із загальною художньою спрямованістю внутрішнього оздоблення: розписами, іконостасом, архітектурою храмового простору. Декоративні якості виступали мірою ансамблевості літургійного шиття, а декоративні принципи, які наслідували іконописці, полягали в постійній орієнтації на предметно-просторове вирішення храму. Важливою особливістю втілення гаптованих речей було те, що митці враховували не так умови конкретних інтер'єрів храмів, як загальні типологічні і функціональні вимоги до речей. Така подвійна функція, декоративна і образотворча, визначала формально-образний лад плащаниць, фелонів, епитрахилей, покровців, воздухів та інших речей церковного шитва. Предметно-просторове середовище храму, що закладалося впродовж століть християнським віровченням, формувало художні рішення щодо композиції, розмірів, сюжетів: художньо-декоративні можливості матеріалу й техніки виконання.

Декор церковних тканин відображає основні стилістичні течії мистецтва різних епох і представляє невичерпне джерело орнаментики та багатство технічних прийомів оздоблення. Сьогодні розвиток церковного шитва визначає поява новітньої естетичної концепції (стилістики), яка зумовлена сучасними технологічними можливостями в текстильному дизайні та промисловим характером оздоб (машинна вишивка, мереживо, аплікація). Промислові матеріали й цифрові технології активно витісняють у параментиці давні артефакти чуттєвої рукотворності та наїву.

Як і в попередні часи, у створенні сучасних сакральних тканин для храмових інтер'єрів важливим для митців є знання усталених церковних канонів і композиційних схем, оскільки літургійні тканини в церковному інтер'єрі підпорядковуються загальній стилістиці храму, становлять важливий елемент архітектурно-просторової композиції. У літургійному ритуалі сакральні твори несуть змістове навантаження й усе – форма, колір, композиція – виконує важливу символічну роль, пов'язану зі Святим Письмом. Кожний такий твір вимагає від художника певної організації композиційної площини, своєрідного глибокого підходу до розкриття сюжету. Виготовляючи твори релігійного вжитку, для підсилення їхніх художніх якостей сучасні митці часто звертаються до комбінованих технік, поєднуючи ткацтво з вишиванням, гаптуванням, аплікацією тощо.

Церковно-ужиткове мистецтво, або церковне мистецтво малих форм визначають як декоративно-прикладне. Декоративність притаманна багатьом предметам церковного вжитку, однак ця їх ознака має лише прикладний характер і виступає доповненням до їхньої літургійної функції.

У церковному мистецтві малі форми наділені значно більшим значенням, ніж монументальні, адже Літургію не можна служити без антими́нса, а на антими́нсі за певних обставин (пожежа, землетрус тощо) можна служити і поза церквою. Священні літургійні посудини та знадоби, хрести (від натільних до процесійних), образки, підвіски, гаптовані ікони, плащаниці, панагії, ризи ікон, облачення священнослужителів також співпричетні до святинь і священнодійства. Якщо

зовнішні архітектурні форми аж до XIX століття не мали символічного тлумачення, то євхаристичні посудини та богослужбові знадобки здавна мали свою символіку, систематично викладену християнськими богословами – патріархами Софронієм Єрусалимським (VII століття) і Германом Константинопольським (VIII століття), єпископом Феодором Андидським (XI–XII століття) та святителем Симеоном Солунським (XV століття).

Окремі витвори церковного мистецтва традиційно відносять до декоративно-ужиткової сфери лише через використані матеріали або техніки виконання. Наприклад, церковні ворота з визолоченої міді карбувальної роботи із сюжетними зображеннями по суті є різновидом церковного живопису. Дрібна пластика, зокрема кам'яні, мідні та бронзові ікони й хрести, теж належить до іконопису як сакрального образотворчого мистецтва в широкому розумінні. На межі декоративно-ужиткового мистецтва і живопису перебуває і церковне шитво.

Цілий ряд богослужбових предметів включає в себе образи церковного живопису й архітектури. Зазвичай це зображення, пов'язані з функціями цих речей: на потирах (чашах) розміщено деїсус (грец. *δέισις* – моління) – зображення Ісуса Христа в архієрейському облаченні з Богоматір'ю по праву руку та Іоаном Предтечею – по ліву; на дисках зображено сюжет «поклоніння Агнцю» – Немовля Христос з ангелами; на рипідах – херувимів і серафимів.

У певних випадках саме зображення дозволяє відрізнити богослужбовий предмет від мирського начиння. Так, у давнину на дорогоцінне блюдо гравіюванням наносили відповідне зображення, що перетворювало його на дискос – таріль для просфор. Це вказує на важливе значення зображального ряду в церковно-ужитковому мистецтві.

Доволі часто богослужбові предмети повторюють образи храмової архітектури: сосуди-єрусалими, дарохранильниці, кадильниці, лодки (для зберігання ладану), процесійні ліхтарі мають вигляд мініатюрних храмів.

Нерідко богослужбові євхаристичні сосуди мають надписи, які свідчать про їх призначення. Серед давньоруських

потир зустрічаються посудини західноєвропейського виробництва, які по вінчику обов'язково доповнювали євхаристичним текстом, оскільки іноземний посуд, який за призначенням був потиром і мав традиційну форму, проте не мав відповідного надпису, не міг використовуватися як богослужбовий предмет під час Літургії. Це вказує на нерозривну єдність літургічного значення і художньої форми в церковно-ужитковому мистецтві.

Матеріали і техніка виконання предметів церковного жжитку подеколи диктуються символічним значенням або особливостями виготовлення того чи іншого предмета.

У малих формах церковного мистецтва використовують такі матеріали як камінь, метали (зокрема дорогоцінні), дерево, кістка, коштовне та напівкоштовне каміння, тканини тощо. Роботи ведуться в техніці емалі, чеканки, золотої наводки, різьби, лицьового і золотного шитва і багатьох ін.

Техніка різьблення – контурна (гравіювання).

Часослов, часословець, орологій – церковно-богослужбова книга для читців і співців на кліросі, яка містить порядок і тексти незмінних частин усіх богослужінь добового кола, крім Літургії.

Часточка, частинка, частка, частиця – шматочок, вийнятий із проскомідійної просфори.

Часточка заздоровна – часточка, вийнята з четвертої проскомідійної просфори, за здоров'я живого.

Часточка заупокійна – часточка, вийнята з п'ятої проскомідійної просфори, на спогад про померлого.

Чаша водосвятна – церковна чашоподібна посудина з двома вухами, що завершується пуклеподібною накривкою, увінчаною хрестиком. З неї здійснюється освячення храмів, вірян, благословенних дарів (хлібів, пшениці, елею та мира) під час Всеношної Служби Божої тощо. Розвинуті із хрещальних купелей водосвятні чаші виготовляють зі срібла, міді, олова, латуні та інших металевих сплавів. Оздоблюють гравірованим, карбованим рослинним чи стилізованим рослинним, рідше геометричним орнаментом. Під вінцем часто розміщують палеографічний фриз зі священним написом: «Спаси, Господи, людей твоїх».

Човник, лодка, ладанка – металевий посуд для зберігання дерев'яної пахучої смоли ладану та інших ароматичних олій. Виготовляють у вигляді човника, встановленого на невисокому стоянові, що завершується круглим, часто злегка профільованим седесом. Еліпсоподібна накривка човника поділена на дві частини. Одна з них стаціонарно скріплена з краями човника, інша, з'єднана шарнірами з попередньою, є рухомою. Іноді поверхню човника, накривки і фігурно точеного стояна із седесом оздоблюють гравірованим або карбованим рослинним орнаментом у вигляді акантового листа, виноградної лози тощо.

Шати ікон – суцільно або частково оздоблені коштовними декоративними елементами іконографічні сюжети, постаті або лики святих. Традиція застосування дорогоцінних металів в оздобленні ікон сягає раннього візантійського мистецтва. Про оздоблення місцевих храмів Княжої доби «многоцінними» іконами, прикрашеними самоцвітами тощо, згадується у Літописі руському. Тло іконних зображень покривали золотими або срібними багато орнаментованими бляхами, почасти оздоблюючи дорогоцінним камінням і перлами. Розквіт мистецтва оздоблення ікон спостерігається упродовж XVII – першої половини XVIII століть. Мальовані олійними фарбами на дереві або по металу іконографічні зображення Спаса, Богородиці та інших святих розміщували на тлі, декорованому гравірованими (ренесансним) чи карбованими (бароковим) орнаментальними мотивами. Зображення обмежували широкими рамками подібно оздоблених металевих смуг, обмежених з двох боків рельєфно трактованими бордюрами, іноді прикрашених перлами. З другої половини XVIII – XIX століття шати збагачують багато орнаментованими дорогоцінними ризами святих у вигляді золотих, срібних або мідних з позолотою накладок. Наприкінці XIX – на початку XX століть широкого розповсюдження набувають іконобрази з накладними коронами, які оздоблені дорогоцінним і напівкоштовним камінням, перлами, кольоровим склом тощо. Рівночасно, зокрема у православній іконографічній традиції, значного розвитку набувають металеві шати, декор яких збагачується

живописною емаллю у вигляді окремих агіографічних сюжетів, постатей і ликів святих (рис. 48).



Рисунок 48. Шати з ікони Богоматері з немовлям. XVIII століття. Срібло. Карбування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ПІДРУЧНИКИ, НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНІ ПОСІБНИКИ, НАУКОВІ Й АКАДЕМІЧНІ ВИДАННЯ

Абрамович С. Д. Церковне мистецтво: Навчальний посібник / Семен Дмитрович Абрамович. – К.: Кондор, 2005. – 208 с.

Академічне релігієзнавство: Підручник / за наук. ред. проф. А. Колодного. – К.: Світ Знань, 2000. – 862 с.

Білан М. С. Український стрій: Навчальний посібник / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – Львів: Фенікс, 2000. – 325 с.

Гудима А. М. Релігієзнавство: Навчально-методичний посібник / А. М. Гудима. – Тернопіль: Укрмедкнига, 2002. – 263 с.

Етнічна та етнокультурна історія України: У 3 т. Т. 2 / відп. ред. Г. А. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – 528 с.

Захарчук-Чугай Р. В., Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник / Раїса Володимирівна Захарчук-Чугай, Євген Антонович Антонович. – К.: Знання, 2012. – 342 с.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 1 / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. – 680 с.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 2 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Вінниця: Едельвейс і К°, 2007. – 490 с.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 3 / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – 516 с.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – 512 с.

Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. – 710 с.

Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 2: Мистецтво середніх віків / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. – 1296 с.

Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. – 1008 с.

Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 4: Мистецтво XIX століття / гол. ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – 760 с.

Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 5: Мистецтво XX століття / гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – 1048 с.

Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України XX століття: У пошуках «Великого стилю» / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова. – К.: Либідь, 2005. – 277 с.

Кржавич Д. П. Українське мистецтво: Навчальний посібник: У 3 ч. Ч. 1 / Д. П. Кржавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів: Світ, 2003. – 256 с.

Кржавич Д. П. Українське мистецтво: Навчальний посібник: У 3 ч. Ч. 2 / Д. П. Кржавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів: Світ, 2004. – 268 с.

Кржавич Д. П. Українське мистецтво: Навчальний посібник: У 3 ч. Ч. 3 / Д. П. Кржавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів: Світ, 2005. – 268 с.

Остащук І. Б. Релігійна символіка: Навчальний посібник / Іван Богданович Остащук. – 2-ге вид., випр. і доп. – Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2009. – 272 с.

Остащук І. Б. Християнський сакральний символізм: релігієзнавчо-філософський дискурс: Монографія / Іван Богданович Остащук. – К.: Автограф, 2011. – 288 с.

Рожко В. Є. Українське православне церковне мистецтво Волині (IX–XX ст.): Історико-краєзнавчий нарис / Володимир Євтухович Рожко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 400 с.

Рудейко В. «Христос посеред нас»: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції / Василь

Рудейко. – Львів: Вид-во Українського католицького ун-ту, 2015. – 284 с.

Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник / О. П. Рудницька, Л. А. Кондрацька, В. О. Смікал та ін. – К.: ЕксОб, 2000. – 208 с.

Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: Іконографія, номінація, стилістика, типологія: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв / Михайло Романович Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант»: Фенікс, 2013. – 3-є вид., допов. та випр. – 416 с. – (Праці Наукового товариства ім. Миколи Трохименка. Вип. 19).

Соловій М. М. Божественна Літургія: Історія, розвиток, пояснення / о. Мелетій М. Соловій; художник Л. Маруняк. – Львів: Монастир Монахів Студитського Уставу; Свічадо, 1999. – 422 с.

100 найвідоміших шедеврів України / Оксана Ламонова, Тетяна Романовська, Марина Русяєва, Валентина Рябова, Олександр Седак, Оксана Харченко, Іван Черняков, Марина Шинкарук. – К.: Автограф, 2004. – 496 с. – (100 найвідоміших).

Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вузів мистецтв та культури / Олександр Романович Тищенко. – К.: Либідь, 1992. – 192 с.

Федорів Ю. Пояснення Церковних Богослужінь і Святих Тайн: Підручник для школи і дому / о.-д. Юрій Федорів. – Львів: Свічадо, 2004. – 160 с.

Ходькова Л. П. Релігієзнавство: Навчальний посібник / Л. П. Ходькова. – Львів: Афіша, 2000. – 312 с.

Щербаківський В. М. Українське мистецтво: В двох томах з додатками / Вадим Михайлович Щербаківський, Данило Михайлович Щербаківський; передм. І. О. Ходак; предм.-геогр. покажч. В. М. Слободяна; упорядн. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. – 472 с.

Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии: Учебное пособие по спецкурсу для студентов философских факультетов ун-тов и вузов искусств / Евгений Георгиевич Яковлев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1985. – 287 с.

Яроцький П. Л. Релігієзнавство: Навчальний посібник / П. Л. Яроцький. – К.: Кондор, 2004. – 308 с.

ДОВІДНИКОВІ ТА ЕНЦИКЛОПЕДИЧНІ ВИДАННЯ

Аверинцев С. С. Словник / Сергій Сергійович Аверинцев // Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник; [пер. з рос.]. – К.: Дух і Літера, 2004. – С. 21–267.

Адамчик В. В. Словарь Славянской Мифологии / Владимир Вячеславович Адамчик. – Минск: Современный литератор, 2008. – 639 с.

Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Євген Антонович Антонович, Раїса Володимирівна Захарчук-Чугай, Михайло Євстахович Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.

Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства; [пер. с англ.] / Диана Апостолос-Каппадона. – Челябинск; Южно-Уральск: Урал LTD, 2000. – 269 с.

Берегова О. Символы славян / Ольга Берегова. – СПб.: ДИЛЯ, 2011. – 432 с.

Бычков А. А. Энциклопедия славянской мифологии / Алексей Александрович Бычков. – М.: АСТ, 2008. – 350 с. – (Историческая библиотека).

Бычков А. А. Энциклопедия языческих богов / Алексей Александрович Бычков. – М.: Вече, 2001. – 398 с.

Варава Л. В. Современная энциклопедия декоративно-прикладного искусства / Л. В. Варава. – Донецк: БАО, 2012. – 303 с.

Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. – К.: Професіонал, 2006. – 328 с.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1 / за ред. Я. П. Запаско. – Львів: Львівська академія мистецтв; Афіша, 2000. – 450 с.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / за ред. Я. П. Запаско. – Львів: Львівська академія мистецтв; Афіша, 2000. – 400 с.

Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.

Католическая Энциклопедия. Т. I: А – З / гл. ред. о. Г. Цёрох OFMConv, В. Л. Задворный. – М.: Изд-во Францисканцев, 2002. – 1010 с.

Католическая Энциклопедия. Т. II: И – Л / гл. ред. о. Г. Цёрох OFMConv, В. Л. Задворный. – М.: Изд-во Францисканцев, 2005. – 964 с.

Католическая Энциклопедия. Т. III: М – П / гл. ред. В. Л. Задворный. – М.: Научная книга; Изд-во Францисканцев, 2007. – 1011 с.

Католическая Энциклопедия. Т. IV: Р – Ф / гл. ред. В. Л. Задворный, о. Николай Дубинин OFMConv. – М.: Изд-во Францисканцев, 2011. – 1000 с.

Католическая Энциклопедия. Т. V: Х – Я; А – W. Дополнительные статьи. Именной указатель / гл. ред. В. Л. Задворный, о. Николай Дубинин OFMConv. – М.: Изд-во Францисканцев, 2013. – 752 с.

Козловский И. А. Католицизм. Справочное издание / Игорь Анатольевич Козловский. – Донецьк: Наука і освіта, 2007. – 124 с.

Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности; [пер. с нем.] / Вильфрид Кох. – М.: БММ АО, 2005. – 528 с.

Мистецтво України: Енциклопедія: В 5 т. Т. 1: А – В / відп. ред. А. В. Кудрицький. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. – 400 с.

Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. А – К / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. К – Я / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.

Народы и религии мира: Энциклопедия / гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. – 928 с.

Ничкало С. А. Мистецтвознавство. Короткий тлумачний словник: Архітектура. Живопис. Скульптура. Графіка. Декоративно-ужиткове мистецтво / Світлана Андріївна Ничкало. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.

Острозька академія XVI–XVII століття. Енциклопедія / гол. ред. І. Пасічник. – Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2011. – 512 с.

Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник / А. М. Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.

Православная энциклопедия. Т. I: А – Алексей Студит / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. II: Алексей, человек Божий – Анфим Анхиальский / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2001. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. III: Анфимий – Афанасий / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2001. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. IV: Афанасий – Бессмертие / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2002. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. V: Бессонов – Бонвеч / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2002. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. VI: Бондаренко – Варфоломей Эдесский / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2003. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. VII: Варшавская епархия – Веротерпимость / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2004. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. VIII: Вероучение – Вольнская епархия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2004. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. IX: Владимирская икона Божьей Матери – Второе пришествие / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2005. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. X: Второзаконие – Георгий / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2005. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XI: Георгий – Гомар / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2006. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XII: Гомельская и Жлобинская епархия – Григорий Пакуриан / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2006. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XIII: Григорий Палама – Даниель-Ропс / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2006. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XIV: Даниил – Димитрий / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2006. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XV: Димитрий – Дополнения к «Актам историческим» / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2007. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XVI: Дор – Евангелическая Церковь Союза / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2008. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XVII: Евангелическая Церковь чешских братьев – Египет / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2008. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XVIII: Египет Древний – Ефес / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2008. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XIX: Ефесянам Послание – Зверев / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2008. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XX: Зверин в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский монастырь – Иверия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2009. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXI: Иверская икона Божьей Матери – Икиматарий / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2009. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXII: Икона – Иннокентий / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2009. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXIII: Иннокентий – Иоанн Влах / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2010. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXIV: Иоанн Воин – Иоанна Богослова Откровение / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2010. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXV: Иоанна деяния – Иосиф / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2010. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXVI: Иосиф и Галисиот – Исаак Сирин / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2011. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXVII: Исаак Сирин – Исторические книги / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2011. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXVIII: Исторический музей – Иэкуно Амлак / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2012. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXIX: К – Каменац / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2012. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXX: Каменец-Подольская и Городская епархия – Каракал / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2012. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXI: Каракалла – Катехизация / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2013. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXII: Катехизис – Киево-Печерская икона «Успение Пресвятой Богородицы» / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2013. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXIII: Киево-Печерская Лавра – Кипрская икона Божьей Матери / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2013. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXIV: Кипрская Православная Церковь – Кирион, Вассиан, Агафон и Моисей / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2014. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXV: Кириопасха – Клосс / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2014. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXVI: Клотильда – Константин / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2014. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXVII: Константин – Корин / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2015. – 752 с.

Православная энциклопедия. Т. XXXVIII: Коринф – Крискентия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М.: Православная энциклопедия, 2015. – 752 с.

Пуряева Н. Словник церковно-обрядової термінології / Наталія Пуряєва. – Львів: Монастир Монахів Студитського Уставу; Свічадо, 2001. – 160 с.

Релігієзнавчий словник / за ред. професорів А. Колодного і Б. Лобовика. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 391 с.

Словарь библейских образов; [пер. с англ. Б. А. Скороходова] / под ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта и др. – СПб.: Библия для всех, 2005. – 1424 с.

Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М. Станкевича. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. – 288 с.

Тарас Я. М. Українська сакральна дерев'яна архітектура. Ілюстрований словник-довідник / Ярослав Миколайович Тарас. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. – 584 с.

Тафт Р. Ф. Литургический лексикон; [пер. с англ. С. Голованова] / Роберт Френсис Тафт. – Омск: Амфора, 2013. – 192 с.

Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври) / Федір Уманцев // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України ім. М. Т. Рильського, 2008. – № 1 (21). – С. 102–129.

Филатов В. В. Словарь изографа / Виктор Филатов. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 1997. – 289 с.

Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве; [пер. с англ. А. Е. Майкапара] / Джеймс Холл. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

Художня культура західних і південних слов'ян (XIX – початок XX століття). Енциклопедичний словник / гол. ред. Г. А. Скрипник. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – 248 с.

Шевченко В. М. Словник-довідник з релігієзнавства / Валентина Миколаївна Шевченко. – К.: Наукова думка, 2004. – 560 с. – (Словники України).

Шмиг Р. А. Термінологічний словник-довідник з будівництва та архітектури / Роман Андрійович Шмиг, Віталій Мефодійович Боярчук, Іван Михайлович Добрянський, Василь Михайлович Барабаш. – Львів: Арал, 2011. – 222 с.

Щербенко С. К. Тлумачний словник найбільш вживаних термінів з образотворчого мистецтва для учнів загальноосвітніх шкіл / С. К. Щербенко. – Черкаси: ОШОПП, 2010. – 56 с.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

- Агнець євхаристичний
(Святий Хліб, анафора) – 30,
110, 112, 126, 135, 178
- Аналав – 95, 109, 110,
293
- Аналой (налой,
аналогій, аналогіон,
поставець) – 84, 86, 90, 95,
108, 110, 111, 116, 146, 159–
162, 177, 188, 259, 300
- Ансамбль
(ансамблевість) – 2, 4, 5, 8,
12, 22, 23, 28–30, 32, 33, 35,
49, 52, 54, 74, 75, 91, 98, 111,
112, 122, 123, 131, 151, 173,
200, 260, 268, 284, 300, 301,
306, 309, 337
- Антидор (антидора,
дарник) – 30, 112
- Антимінс – 95, 101, 102,
109, 112–114, 127, 159, 162,
223, 249, 285, 310
- Антипедія
(антипендіум) – 74, 95, 104,
108, 109, 114, 115
- Апостол (священно-
богослужбова книга) – 30,
115, 178, 223
- Баптистерій – 23, 115,
116
- Басма – 74, 86, 116
- Богослужбові кольори –
95, 116–117, 247, 256, 257,
259, 264
- Вервиця (чотки) – 117,
118
- Вертеп (шопка, ясла) –
86, 108, 118, 135, 136, 150,
198, 223
- Вино – 30, 119, 173,
186, 187, 189, 217, 223, 258,
259, 299, 301
- Вівтар (олтар,
святилище) – 28–30, 50, 84,
91, 92, 95, 110, 113, 114, 116,
119–124, 126, 128, 137, 143,
145, 147, 150, 152–155, 159–
162, 165, 169, 174, 175, 210–
212, 222, 223, 227, 237, 246,
249, 270, 273, 274, 287, 293,
300–303, 308, 336
- Вогонь благодатний –
16, 30, 124, 125
- Воздух (великий
покрівець) – 95, 109, 116,
125, 212, 215, 216, 223, 235,
293, 308, 309
- Гостія (облатка) – 30,
126, 209
- Горнє місце (горішнє
місце, вишнє місце, горній
престол) – 30, 119, 120, 126,
191
- Горнє сідалище
(кафедра, трон, запрестольне
крісло) – 84, 86, 108, 126, 161
- Гріб Господній (рака) –
86, 108, 126, 135, 160, 161,
168, 188, 246
- Губка – 95, 112, 127,
213, 223, 233, 297
- Далматика – 94, 95, 127,

166, 242, 257, 309

Дароносиця (пушка) – 74, 86, 108, 127, 128, 217, 223, 286

Дарохранильниця – 74, 84, 103, 104, 108, 109, 128, 129, 144, 170, 171, 217, 286, 301, 304, 311, 335

Двері дияконські – 50, 53, 58, 74, 86, 104, 108, 109, 137, 138, 153, 154, 161, 300, 302

Двері церковні – 30, 74, 86, 128–130, 301

Дзвін – 74, 76, 79–82, 108, 119, 131–134, 145, 247, 300, 307, 308, 336

Дзвіниця (дзвониця) – 23, 27, 74, 82, 123, 131–133, 274, 281

Дзвінок (дзвіночок, сигнатурка) – 74, 108, 134, 308

Дзвонарство – 75, 80

Дзвоноливарництво – 74, 82, 131, 132

Дикий (дискірій, двокирій, двосвічник, двораменний свічник) – 74, 108, 134, 187, 239, 240, 299

Дискос – 74, 86, 98, 103, 104, 108, 109, 125, 127, 135–137, 145, 162, 183, 186, 209, 215–218, 223, 233, 299, 301, 304, 311

Духовно-символічний простір – 4, 22, 23, 123, 138, 162, 260, 269, 303

Енколпійон (енколпій, мощівник) – 45, 63, 69, 70, 74, 108, 127, 139, 140, 147, 176, 245, 280, 284, 285, 296

Євангеліє – 30, 75, 78, 97, 113, 115, 116, 134, 135, 140, 141, 144, 147, 162, 178, 189, 201, 202, 212, 222, 223, 236, 238, 245, 259, 264, 275, 285, 301, 335

Слей (олива) – 141, 185–187, 189, 259, 312

Слейниця – 74, 108, 141

Спитрахиль – 95, 109, 141, 142, 200, 201, 221, 233, 242, 258, 293, 309

Жезл (скіпетр) – 86, 108, 142–144, 217

Жертовник – 30, 120, 143

Завершення металеві – 74, 144, 267

Захристя – 123, 144, 145, 227

Звізда (звіздиця, зірка) – 108, 145, 186, 203, 216, 217, 223, 284, 293, 299, 301

Ікона – 8, 12, 28, 38–48, 50–53, 63, 67, 72, 74, 76, 84, 92, 95, 101, 103–111, 116, 119, 126, 139, 143–158, 162, 173–176, 185, 189, 192–195, 205, 209, 210, 223, 228, 230–233, 237–239, 248, 251, 252, 259, 261, 265–268, 273, 278, 291, 300, 301, 303–306, 308, 310, 311, 313, 314, 335, 337

Ікони-хрести – 38, 63,

108, 148, 149, 261

Іконографія – 28, 38–40, 42–50, 52–57, 59, 60, 76, 80, 85, 87, 91, 94, 98, 100, 103, 125, 127, 132, 136, 138, 139, 141, 143, 147, 149–151, 171, 181, 186, 187, 189, 193, 195, 201, 202, 205, 206, 212, 213, 215, 219, 224, 228, 230, 242, 246, 252, 254, 262, 266–268, 279, 280, 286, 288–293, 297, 309, 313, 317

Іконологія – 38, 46, 47, 150

Іконообрамлюючі (іконостасні) конструкції – 29, 38, 49, 50, 74, 86, 150, 151, 156, 160, 173

Іконопис – 38–40, 43–47, 51, 123, 146, 149, 150, 167, 168, 176, 180, 215, 224, 244, 246, 260, 267, 307, 309, 311

Іконостас – 8, 11, 12, 30, 38, 41, 49–61, 74, 84, 86, 89, 90, 93, 94, 103–105, 107–110, 120, 123, 124, 137, 138, 143, 147, 148, 150–162, 166, 169, 172, 173, 175, 176, 222, 239, 249, 266, 273, 293, 302, 303, 309, 336, 337

Ілтон (литон, сударій) – 95, 109, 112, 113, 127, 159, 235, 293

Індитія (ендитія, едитія, індитіон) – 95, 109, 159, 170, 235, 293

Інтер'єр храму – 2, 4–9,

11, 12, 24, 28–36, 49, 53, 84, 85, 87–90, 92–94, 96, 103, 105, 112, 123, 150–152, 159, 161, 162, 164, 173, 224, 231, 266, 286, 303, 306, 309, 310, 337

Ірмологій – 30, 162, 178

Ісихазм – 15, 16, 38, 40, 44, 162, 163

Кадильниця (кадило) – 74, 103, 104, 108, 109, 163, 164, 183, 237, 238, 300, 301, 304, 311, 335

Казальниця (проповідниця, амвон архієрейський, облачальне місце) – 84, 86, 108, 120–122, 126, 151, 159–162, 164–166, 177, 249, 258, 259, 300, 302

Казальні конструкції – 29, 84, 86, 160, 164–166, 176, 177

Казула – 95, 127, 166, 257

Камилавка – 95, 166, 177

Канон християнського мистецтва – 11, 15–20, 38, 39, 42, 50, 84, 123, 149, 162, 166–168, 224, 228, 232, 235, 284, 306–309

Каноник (Канон) – 30, 168, 178

Канунник (панахидник, канон, канун) – 74, 108, 159, 160, 168, 188

Каппа Манья – 95, 169

Катапетасма (церковна

завіса) – 95, 109, 116, 169,
303, 308, 309

Катарсис у релігійному
мистецтві – 15, 16, 169

Катасарка (сорочка,
срачиця) – 95, 109, 170, 235

Кераміка – 6, 8, 9, 12,
53, 54, 103–107, 109, 158,
172, 181, 182, 209, 218–220,
239, 240, 242, 258, 303–305,
336, 337

Кивот
дарохранительний (ківот,
кіот, дарохранильниця) – 74,
84, 86, 91, 93, 103, 104, 108,
109, 128, 162, 170–173, 223,
300, 304

Ківш – 74, 108, 173,
223, 299

Кіот – 84, 86, 89, 108,
144, 147, 150, 159, 161, 173,
174, 285

Класифікація ікон – 38,
50, 174

Клірос (крилос,
крилас) – 86, 108, 120, 160,
161, 166, 176, 177, 249, 265,
312

Клобук – 95, 177

Клячник – 84, 86, 108,
160, 177, 249, 250

Книги богослужбові –
30, 115, 140, 145, 162, 168,
177, 178, 190, 191, 201, 202,
209, 225–227, 248, 259–262,
312

Колядник – 178

Копіє – 74, 86, 108, 113,

178, 179, 223, 291, 299, 301

Корони вінчальні
(шлюбні) – 74, 108, 179, 180,
248

Кропильниця – 74, 103,
104, 106, 108, 109, 180–182

Купель (купіль,
хрестильниця, хрестильня) –
74, 86, 103, 104, 108, 109,
115, 160, 182, 183, 198, 298,
299, 312

Куришки – 104, 109,
183, 304

Лави церковні – 84, 86,
90, 108, 159–162, 177, 184,
185, 191, 265, 266

Лави-стасидії (сталі) –
84, 86, 108, 184, 185, 191

Лампа вічна – 185, 239

Лампада – 19, 74, 84,
86, 103, 104, 107–109, 160,
162, 185, 186, 206, 230, 235,
237–240, 300, 304, 305

Лжиця, ложечка – 74,
108, 127, 186, 217, 299, 301

Литійник (всенічник,
всеношник, всеношниця) –
74, 103, 104, 108, 109, 186,
187, 300, 304

Лиття – 129, 132, 144,
164, 180, 187, 206, 218, 300,
307

Літургійно-
покладальні (ритуально-
покладальні) форми
церковної обстави – 29, 160,
187

Літургія – 3, 4, 15, 16,

- 22, 34, 36, 37, 53, 73, 84, 103, 105, 112, 121, 122, 128, 134, 135, 143, 159, 167, 169, 177, 180, 188, 193, 204, 205, 212, 223, 225, 228, 238, 239, 248, 250, 256, 258, 264, 273, 279, 280, 286, 288, 301, 304, 306–309, 312, 317
- Ліхтар процесійний – 74, 108, 188, 300, 305, 311
- Мантія – 95, 109, 188, 208, 247
- Метал – 5, 8, 9, 12, 63, 73–75, 77–79, 82, 83, 108, 114, 116, 118, 127, 128, 134, 135, 136, 140, 145, 158, 172, 178, 180, 182, 183, 185–187, 207, 209, 210, 216, 217, 223, 247, 252, 258, 261, 266, 269, 285, 286, 288–290, 292, 296–299, 301, 312, 313, 337
- Металопластика – 73, 74, 77, 81, 132, 171, 183, 206, 218, 219
- Мирниця – 74, 108, 189
- Миро – 74, 127, 142, 176, 189, 312
- Мистецтво народне – 3, 17, 49, 85, 89, 92, 93, 156, 158, 182, 295–297, 336
- релігійне – 3, 7, 14–16, 19, 20, 102, 140, 169, 235
- сакральне – 3, 5–7, 10, 13–20, 33, 40, 58, 62–64, 76, 81, 88, 91, 97, 98, 101, 107, 135, 200, 235, 247, 254, 260, 278, 311, 323
- церковне – 2–16, 22, 28, 30, 31, 33–36, 38, 49, 63, 64, 74, 84, 94, 110, 111, 138, 145, 150, 155, 158, 172, 196, 203, 219, 244, 246, 260, 261, 267, 304, 306, 307, 310–312, 315, 316, 337
- церковно-ужиткове – 5, 8, 11, 12, 29, 30, 94, 104, 183, 244, 280, 310–312, 337
- Митра – 95, 109, 179, 189, 190, 309
- Мінея – 30, 178, 190, 191, 223
- Молебник (книга молебних співів) – 30, 178, 191
- Молитвеник (Молитвослов, Молитовник) – 30, 184, 191
- Молитовно-сідалищні предмети – 29, 86, 160, 184, 191
- Монстранція – 127, 335
- Морфологія хреста – 62, 64, 191
- Набедреник (наколінник, епігонат) – 95, 109, 198–200, 205, 242, 293
- Нарукавники (нарукавниця, поруч) – 94, 95, 109, 200, 201, 242, 293
- Оклад книги (оправа книги) – 74, 95, 108, 116, 144, 201, 202, 301,
- Октоїх (Восьмигласник) – 30, 178, 202, 260
- Омофор (наплічник,

нараменник) – 95, 109, 203–205, 242, 293
 Ораp – 94, 95, 109, 141, 204, 205, 242, 293
 Орлець (підніжок, килимчик) – 95, 109, 205
 Палиця – 95, 109, 198–200, 205, 293
 Палліум (пале) – 95, 204, 205
 Панагія – 74, 108, 144, 147, 205, 206, 300, 310
 Панікадило (полікадило) – 74, 84, 86, 92, 103, 104, 108, 109, 162, 173, 206–208, 236, 239, 300, 304, 336
 Параман (параманд) – 208, 209
 Парастас (панахида велика) – 209, 300
 Парастасник – 30, 178, 209
 Патена – 74, 104, 108, 109, 136, 209
 Патериця (ікона запрестольна, ікона виносна) – 38, 66, 68, 74, 79, 84, 86, 88, 108, 126, 144, 147, 161, 175, 209, 210, 287, 300
 Пелена – 95, 109, 113, 159, 211, 212
 Писанки керамічні – 104, 109, 170, 304, 305
 Підрясник – 95, 124, 188, 211
 Плат для обтирання вуст (хустка євхаристична) –

112, 211, 227, 299
 Плащаниця – 95, 98, 99, 101, 109, 124, 150, 152, 162, 211–215, 223, 264, 309, 310, 336
 Покривець – 95, 109, 125, 126, 215, 216, 223, 235, 293, 299
 Посох (патериса) – 74, 86, 108, 143, 216, 217
 Посуд ритуальний (храмовий, богослужбовий, священний, літургійний) – 36, 74, 76, 77, 103, 104, 109, 128, 135, 136, 145, 173, 180–183, 186, 187, 189, 209, 217, 223, 227–229, 259, 304, 310–313
 Потир (чаша) – 74, 76, 86, 98, 103, 104, 108, 109, 125, 127, 128, 141, 154, 162, 173, 180, 182, 185, 186, 198, 211, 215–221, 223, 224, 227, 233, 258, 299, 301, 304, 305, 311, 312, 335
 Пояс – 94, 95, 109, 114, 198, 221, 242, 293, 309
 Престол (престіл) – 28, 74, 84, 86, 89, 95, 103, 108, 110, 112, 113, 116, 119, 120, 122, 124, 126–128, 147, 148, 159–162, 164, 169–171, 176, 185, 187, 188, 205, 210–212, 222–224, 228, 235–237, 239, 244, 248, 273, 286, 287, 300, 301, 303
 Проскомідійник (жертovníк, жертівник) – 30,

74, 84, 86, 87, 93, 95, 104, 108, 109, 127, 143, 159, 160, 162, 173, 188, 223–225, 228, 237, 244, 301

Просфора (проскура) – 30, 110, 112, 135, 136, 139, 178, 193, 225, 311, 312

Псалтир – 30, 178, 223, 225, 226

Пульпіт – 86, 108, 226

Пурифікатор – 95, 211, 227, 235

Ризниця (захристія, паламарня, дияконник, сосудохранильниця) – 120, 180, 227, 228, 248

Рипіда (флабелум) – 74, 75, 84, 86, 108, 136, 144, 213, 227, 228, 299, 301, 311

Різьблення – 49, 55, 57, 58, 85, 87, 88–92, 110, 111, 114, 142, 144, 145, 147–149, 151, 156, 157, 166, 171, 172, 174, 181, 207, 210, 246, 250–252, 259, 286–291, 303, 308, 312, 335, 336

Розп'яття – 68, 70, 110, 118, 124, 139, 152, 154, 168, 171, 172, 181, 182, 187, 193, 195, 196, 201, 206, 219, 223, 229, 230, 241, 261, 262, 264, 277, 279, 285, 286, 288–290, 292–298, 304, 306, 336

Рушник – 95, 96, 111, 115, 183, 221, 230–233, 258, 280, 296

Рушничок (отиральник) – 95, 233

Ряса – 95, 188, 211, 233, Сакос – 95, 109, 199, 233, 234, 242

Сакральні покрови – 9, 94, 96, 98, 100, 212, 235, 308

Світильники церковні (освітлювальні пристрої) – 19, 29, 74, 84, 92, 103, 104, 108, 109, 160, 162, 185, 206, 207, 235–237, 240, 304, 305

Світло церковне – 16, 236–239

Свічники – 46, 67, 72, 74, 81, 84, 86, 88, 92, 103, 104, 106–111, 134, 149, 161, 162, 173, 187, 207, 223, 235–241, 244, 250, 261, 301, 304, 305, 336

Священицьке облачення (облачення священнослужителів, шати церковні, шати літургійні) – 5, 63, 94–96, 110, 116, 124, 126, 141, 145, 152, 177, 188, 189, 198, 199, 203–205, 208, 209, 216, 227, 233–235, 242, 243, 257, 264, 293, 301, 302, 308, 310, 311

Семисвічник – 74, 81, 108, 237, 239, 244, 301

Символ – 14, 16, 17, 19, 22, 23, 37, 38, 41, 44, 47, 62, 63, 66, 68, 70, 72, 80, 89, 110, 112, 116, 117, 122, 125, 126, 129, 135, 138, 139, 142–144, 146, 165, 167, 168, 170, 185, 191–195, 197, 198, 207, 217, 219, 221–223, 225, 227, 229–

- 231, 236–239, 244–246, 250–252, 255, 256, 261, 266, 274, 277–280, 284, 286, 290, 294, 295, 302, 306, 307, 318, 324
- Символіка – 7, 11, 14, 16, 19, 22, 23, 28–30, 38, 42, 43, 53, 62, 63, 68, 72, 74–76, 79, 87, 90, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 123, 150, 167, 185, 198, 204, 212, 214, 215, 222, 227, 239, 243–247, 250, 253, 268, 273, 280, 290, 311, 316
- Скорбонка – 74, 86, 108, 247
- Скрижалі – 188, 247, 248
- Скринька церковна – 74, 86, 108, 248
- Службник – 178, 248, 249, 260
- Солея – 30, 50, 74, 84, 86, 120, 150, 160, 161, 165, 166, 177, 249, 258, 300
- Сповідальниця – 84, 86, 108, 159, 160, 249, 250, 300
- Сповідальні предмети – 86, 160, 250
- Ставник (ставець, поставень) – 74, 84, 86, 108, 160–162, 173, 239–241, 250, 251, 305
- Ставрографія – 8, 12, 62–64, 70, 250–254, 337
- Ставрологія – 62–64, 68, 253–255
- Стихар (підризник, підсакосник) – 94–96, 109, 200, 204, 242, 243, 255–257
- Стола – 142, 257, 258
- Таця – 258
- Текстиль – 5, 8, 9, 12, 94, 96, 100, 109, 115, 310, 337
- Теплота – 173, 224, 258
- Тетрапод (проскинітарій) – 84, 86, 95, 103, 108, 110, 159–162, 183, 186, 188, 258, 259, 286, 288, 300, 301
- Теургія – 16, 20, 253, 260
- Техніка (мистецька) – 29, 38, 74, 108, 146, 149, 156, 170, 175, 184, 214, 215, 232, 260, 267, 290, 300, 309–312
- Типікон (Типік, Устав) – 178, 223, 259, 260
- Типологія хреста – 63, 64, 66, 68, 69, 71, 105, 148, 149, 197, 260, 261, 281, 285, 287, 290, 292–296
- Традиційність – 3, 297
- Традиція – 10, 11, 15, 16, 18–20, 22, 32, 34–36, 39, 43, 44, 47, 49, 50, 53, 61, 73, 77, 84, 85, 87–89, 91, 93, 94, 96, 97, 101, 102, 107, 108, 113, 116–118, 123, 127, 132, 133, 136, 143, 144, 149, 156, 158, 161–163, 170, 173, 177, 181–183, 186, 191, 193, 195, 198, 201, 206, 219, 220, 222, 227, 230, 231, 233, 235, 255, 256, 263, 266, 270, 273, 275, 276, 279, 282–284, 298, 306, 313, 316

Требник – 178, 223, 261
 Трикирій – 74, 104, 108, 109, 239, 261, 299
 Трійця (трисвічник) – 74, 88, 92, 104, 108, 109, 149, 239–241, 261, 262, 305, 336
 Тріюдь – 262
 Український церковний стиль – 23, 26, 29, 34, 85, 86, 156, 157, 247, 262, 263, 272
 Фани – 95, 96, 109, 263, 266
 Фелон, фелонь, феноль, риза – 95, 96, 109, 142, 166, 205, 242, 243, 263–265, 293, 309
 Феретрон – 86, 108, 150, 265
 Хори – 74, 86, 123, 124, 160, 162, 166, 177, 265
 Хоругви – 74, 95–99, 108, 109, 144, 161, 162, 210, 263, 266–269, 279, 287, 300, 301
 Храм – 2–12, 14, 19, 22–30, 32, 33, 35, 36, 38, 48, 49, 51, 53, 55, 60, 63, 76, 79–82, 85, 88, 90, 94, 98, 100, 103, 108, 110, 111, 113–116, 118–126, 128–131, 133–135, 138, 144, 145, 147, 150–153, 155, 159, 161, 163–173, 176, 177, 180–185, 188, 198, 205–209, 212, 214, 219, 222–224, 231, 236–239, 246–249, 258–260, 262, 265, 266, 269–275, 282, 284, 288, 293, 299–303, 305, 307, 309–313, 337

Храмооблаштування (внутрішнє облаштування храму) – 2–5, 8, 11–13, 22, 28–30, 33, 49, 108, 122, 123, 306, 337

Храмобудування – 3, 10, 22, 73

Хресна дорога (хресний шлях, кальварія, страшний шлях, шлях страждань, скорботний шлях) – 63, 70, 219, 274–277

Хрест – 11, 38, 46, 54, 57, 62–72, 74, 79–82, 84, 86, 88, 92, 96, 99, 103–110, 113, 115–118, 125–128, 139, 140, 142–144, 147–149, 152, 154, 159, 162, 166, 169, 172, 178, 179, 181–183, 187, 188, 190–198, 200, 203, 205, 208–211, 216, 217, 221, 223, 225, 229–231, 239, 241, 242, 244–246, 248, 250–258, 260–262, 264, 266, 267, 273–275, 277–298, 300, 301, 303–305, 310–312, 335, 336

Хрестильні форми – 29, 74, 86, 104, 160, 298

Християнське богослужіння (відправа) – 10, 23, 38, 62, 63, 74, 84, 117, 120, 131, 134, 135, 137, 145, 151, 162, 163, 166, 167, 169, 178, 185, 187, 189–191, 195, 204, 205, 207, 209, 211, 223, 226, 227, 233–235, 237, 242, 243, 256, 265, 280, 290, 294, 299, 302, 303, 306, 308

Царські ворота, Царські врата, Райська брама, Великі ворота, Царські двері, Святі двері – 50, 52, 53, 55, 58, 59, 74, 86, 89, 93, 95, 104, 108, 109, 120, 137, 143, 147, 148, 152–155, 157, 161, 169, 185, 204, 222, 239, 258, 293, 300–303, 335

Церковна обстава – 9, 11, 12, 29, 30, 32, 33, 49, 50, 85, 95, 96, 103, 108, 110, 111, 123, 150, 151, 159, 160, 164, 166, 168, 172, 185, 187, 249, 306

Церковні звукові інструменти – 131, 134, 308

Часослов, часословець, орологій – 30, 178, 223, 226, 260, 312

Часточка (частинка, частиця, частка) – 135, 258, 312

Чаша водосвятна – 74, 103, 108, 183, 300, 304, 312

Човник (лодка, ладанка) – 74, 108, 300, 313

Шати ікон – 47, 74, 108, 147, 313, 314

ПЕРЕЛІК РЕПРОДУКЦІЙ, ВИКОРИСТАНИХ В ОФОРМЛЕННІ ОБКЛАДИНКИ

1. Царські Ворота. Дерево (липа), левкас, темпера, кольорові лаки, різьблення, поліхромія, сріблення. Покуття, початок першої половини XVIII століття. Зі збірки Національного музею імені Андрея Шептицького.

2. Ікона «Спас у силах». Галичина, XV століття. Колекція «Стародавнє мистецтво» Національного художнього музею України.

3. Євангеліє. Київський золотарський цех, 1749 р. Майстер Федір Левицький. Колекція «Ювелірне мистецтво України XVI–XX ст.» Музею історичних коштовностей України Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

4. Чаша. Ужгород, перша половина XX століття. Завод церковної атрибутики «Когут і Набіванец».

5. Кадильниця. Українське золотарство 1760-х рр. Колекція українських старожитностей В. В. Тарновського Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського.

6. Дарохранильниця. Київський золотарський цех, 1698 р. Колекція «Ювелірне мистецтво України XVI–XX ст.» Музею історичних коштовностей України Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

7. Наперсний хрест грецького типу, із зеленої яшми, зворотній бік і боковини покриті золоченим сріблом. Українське золотарство, середина XVII століття. Колекція українських старожитностей В. В. Тарновського Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського.

8. Монстранція. Бронза. Україна, середина XIX століття. Зібрання культової бронзи Музею Якубовських (Київ).

9. Наперсний хрест латинського типу, дерев'яний, у срібній золоченій оправі, двобічний з фігурами Ісуса Христа і Богоматері. Українське золотарство, середина XVIII століття. Колекція українських старожитностей В. В. Тарновського Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського.

10. Плащаниця. Почаївська школа живопису, ХІХ століття. Національний заповідник «Замки Тернопілля» (Вишневецький філіал). Пам'ятка належала церкві Св. Первомученика Архидиякона Стефана села Котюжино Збарзького району.

11. Хрест Розп'яття Ісуса Христа. Бронза. Україна, початок ХІХ століття. Зібрання культової бронзи Музею Якубовських (Київ).

12. Підсвічник «трійця». Дерево, різьблення, тонування. Коломия, 1995. Майстер – Василь Іванович Андрушко. Національний Музей Народного Мистецтва Гуцульщини та Покуття.

13. Дзвони. Експозиція «Церковні старожитності ХVІІ–ХІХ ст.», представлена у Борисоглібському соборі (музей Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній»).

14. Центральне панікадило Монастирської церкви Різдва Івана Хрестителя. Дерево. Косів, ХХ століття. Майстер – Микола Гавриш.

15. Софія Київська. Зображення Богоматері «Оранти» в центральному вівтарі. Мозаїка ХІ ст. Національний історико-культурний заповідник «Софія Київська».

16. Церква Благовіщення Богородиці в Дальніх печерах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

17. Майоліковий іконостас 1902 р. зі Свято-Успенського собору Миргорода. Музей кераміки при Миргородському художньо-промисловому коледжі імені М. В. Гоголя.

ЗМІСТ

Вступ	3
Загальний розрахунок лекцій	8
Програма спецкурсу з релігієзнавства «Внутрішнє облаштування храму»	9
Тема I. Теоретичні й естетичні аспекти декоративно- ужиткового мистецтва християнського храму	14
Тема II. Храм як сакральний архітектурно-мистецький комплекс	22
Тема III. Храмооблаштування в контексті церковного мистецтва як двоіпостасна духовно-смилова повнота ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів та інтер'єру християнської Церкви	28
Тема IV. Ікона як сакральний предмет і твір церковного образотворчого мистецтва.....	38
Тема V. Український іконостас як твір архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва	49
Тема VI. Українське хресторобство і ставрографія	62
Тема VII. А. Художній метал у системі храмового комплексу.....	73
Тема VII. Б. Художні вироби з дерева в системі храмового комплексу.....	84
Тема VII. В. Художній текстиль у системі християнського церковно-ужиткового мистецтва	94
Тема VII. Г. Художня кераміка в системі храмового комплексу.....	103
Творчі завдання до заліку.....	108
Термінологічний словник-довідник церковного декоративного мистецтва	110
Список літератури	315
Предметний покажчик	325
Перелік репродукцій, використаних в оформленні обкладинки	335

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ВНУТРІШНЄ ОБЛАШТУВАННЯ ХРАМУ
(спецкурс з релігієзнавства)
Навчально-наочний посібник зі словником

Автор-укладач – Річард Анатолійович Горбань

Внутрішнє облаштування храму (спецкурс з релігієзнавства) :
Навчально-наочний посібник / автор-укладач Р. А. Горбань. – К. :
Видавництво «Білий Тигр», 2019. – 338 с.

Шеф-редактор – *Роман Ярошенко*
Відповідальна за випуск – *Анастасія Іванова*
Літературний редактор – *Ірина Шалкітене*
Комп'ютерна верстка – *Христина Тимів*
Проект обкладинки – *Олесь Маргітич*

ТОВ „Видавництво „Білий Тигр”
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 4764 від 26.08.2014 р.
04209, м. Київ, вул. Героїв Дніпра, 31-Б.
тел. (044) 451-61-42; e-mail: ukr-press@ukr.net;
web: www.whie-tiger.com.ua

Підписано до друку 17.07.2019. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Друк лазерний. Ум. друк. арк. 14,07.
Обл.-вид. арк. 15,13. Тираж 330 прим. Зам. 29.

Віддруковано у друкарні ФОП Маргітича О. І.
76495, м. Івано-Франківськ, с. Хриплин, вул. Грабова, 14.
Свідоцтво серії ДК № 001433 від 29.11.2006 р.