

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ХЛИСТУН Юлія Ігорівна

УДК 75.046.3:271.2-523.4](477.52/.6)''19/20''(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ПРОГРАМИ РОЗПИСІВ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ СХОДУ
УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

034 Культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ю.І. Хлистун

Науковий керівник (консультант):

СМОЛІНА Ольга Олегівна,
доктор культурології, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Хлисту́н Ю.І. Програми розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття: культурологічний вимір – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2024.

У роботі вперше здійснено культурологічний аналіз програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Фіксація та наукове осмислення зразків розписів православних храмів цього регіону і періоду є винятково актуальним через їх недостатню вивченість, стійке сприйняття Сходу України переважно як промислового, а не культурного регіону та повномасштабну російську агресією проти України, що призводить до знищення храмів та їхнього внутрішнього оздоблення.

Авторкою удосконалено тлумачення терміну «програма розпису православного храму», який представлено як комплекс взаємопов'язаних іконографічних сюжетів, які відображають духовні та культурні цінності православ'я, а також історико-культурні традиції конкретного регіону, і будується за принципами, властивими організації культурного простору (наприклад, архітектонічність, ієрархічність). Авторка аргументує, яким чином на формування програми розпису впливає архітектура храму, його присвята, богословський зміст призначення храму, побажання замовника, раніше створений зразок, обраний для наслідування, іконостас, що складає композиційну єдність із храмовим розписом, духовно-мистецьку атмосферу, місцеві традиції та культурно-історичну ситуацію. Програма розпису православного храму суворо ієрархічна, спрямована на формування та структурування релігійності внутрішнього світу людини, що знаходиться всередині храму.

Оскільки розпис православного храму є текстом, з погляду семіотики, в ньому присутні всі три види знаків, запропонованих американським ученим Чарльзом Пірсом: іконічні, індексальні та символічні. Аналіз семіотичних знаків у монументальному церковному живописі сприяє більш детальному «прочитанню» розпису православного храму, виявленню прихованої семантики іконографічних сюжетів, глибшому розумінню східнохристиянського світогляду. Авторкою запропоновано класифікацію сакральних символів у розписах православних храмів Сходу України та виявлено такі їх види: персоніфікуючі, літургійні, апокаліптичні, містичні, абстрактно-спіритуалістичні, декоративні, пейзажні та символічні елементи. У роботі проаналізовано використання найбільш/найменш поширених іконографічних сюжетів у розписах православних храмів Сходу України зазначеного періоду. У зазначений період спостерігається зацікавленість ранньохристиянською символікою та її інтерпретацією. Серед символічних зображень досить поширеними є «апокаліптичні» знаки, що несуть семантику кінця часів та Другого Христового пришествя.

Авторкою виявлено, що в якості зразків для наслідування найбільшого поширення набули іконографічні сюжети В.М. Васнецова «Страшний Суд», «Розіп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф», написані в 1885-1896 роках для київського Володимирського собору. «Страшний Суд» зображують на західній стіні, сюжети «Розіп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф» розташовуються найчастіше у склепіннях центральної та бічних частин храму.

Дослідження показало, що в монументальних розписах православних храмів Сходу України к. ХХ – поч. ХХІ ст. знайшли поширення загальні тенденції, характерні для розпису православних храмів цього історичного періоду, побудованих як на території України, так і на території інших країн (підкреслене значення присвяти храму, зацікавленість ранньохристиянською символікою, візантійським іконописним стилем та фрескою, вплив візуального повороту на церковне мистецтво), а також індивідуальні

особливості, притаманні храмам цього регіону, пов'язані, насамперед, із творчими рішеннями іконописців та замовників у складанні програм розписів.

Купол і вівтар православного храму авторкою були розглянуті як нетотожно сакральні його частини і водночас найбільш сакральні храмові простори, що відображено в програмах їх розписів. У храмі, який є священним за своїм призначенням, водночас наявні відмінності у вираженні святості. Ці відмінності з погляду культурологічного підходу можна позначити бінарною опозицією «sanctus – sacer». Так, і в підкупольному, і в вівтарному просторі православного храму знаходяться відображення основних церковних догматів та віроповчальних істин, що підкреслює їхню сакральність у значенні sanctus. Водночас розпис сакрального простору куполу відбиває православне вчення, відкрите кожному християнинові, тоді як розпис вівтаря вказує на сакральність у значенні sacer, тому що це місце служіння «посвячених», доступне лише священнослужителям, звершувачам церковних таїнств, переважно Євхаристії.

Також у роботі було проведено порівняння між структурою програми розпису православного храму та ієрархією християнських етичних цінностей. Ієрархічність храмового розпису можна порівняти з ієрархією християнських чеснот. Ідея духовного вдосконалення та сходження від однієї чесноти до іншої підкреслюється багаторівневістю розпису храму та змістовною наповненістю кожного рівня. Тричастинна структура храмового розпису наочно ілюструє вчення про чесноти трьох рівнів: фундаментального, душевного та духовного. Така ієрархія християнських етичних цінностей була розроблена у багатьох отців церкви, зокрема у преподобного Іоанна Кассіана Римлянина.

Дослідження показало, що саме «дольня» частина храму відображає злиття духовно-релігійних традицій, культурних впливів та індивідуального творчого бачення митця, створюючи особисту духовну атмосферу храму,

вона завжди відрізняється різноманітністю вибору сюжетів, причому як у розписах храмів, так і в розписах каплиць.

У роботі отримало подальший розвиток вивчення особливостей сприйняття стилів розпису православного храму в контексті впливу візуальної культури. Використання того чи іншого стилю в розписі православного храму може вплинути не тільки на сприйняття самих зображень, але й на формування світогляду людини, яка перебуває у храмі. Виявлено, що в сучасних храмових розписах подекуди використовується так званий стиль 3D. Його поява, з одного боку, зумовлена прагненням надати більшого смислового значення іконографічним образам і сюжетам, з іншого боку, прив'язує увагу того, хто дивиться, до самих цих образів, переводячи від умоглядного до зорового, що зрештою, знижує властивий іконопису рівень символічного.

У дослідженні обґрунтований взаємозв'язок між програмою розпису православного храму та його іконостасом, що визначається, перш за все, їх христоцентричністю – однією з головних характерних рис православного іконостасу. Програма розпису храму є продовженням розкриття теми іконостасу. Догмат про Боговтілення Ісуса Христа є центральним як для структури іконостасу, так і для програми розпису православного храму, незалежно від його призначення та посвячення.

Авторкою запропоновано класифікацію програм розпису православних храмів, які вона поділяє за рівнем складності на прості, програми середньої складності та складні програми, враховуючи кількість рівнів розпису «горньої» і «дольньої», а також за змістовною наповненістю, а саме за кількістю тем, що використовуються в розписі храму. Серед програм розписів православних храмів Сходу України у роботі виділяються за тематикою кілька найпоширеніших видів програм: програми з переважанням різних євангельських сюжетів, програми зі Страсним і Великоднім циклом як основною частиною розпису, програми з переважанням житійних циклів та

зображень святих, програми із зображенням великих свят і святих, складні програми та випадкові програми.

Сформульовані в процесі дослідження висновки й отримані результати можуть бути використані:

– у науково-дослідницькій роботі – під час подальших культурологічних досліджень монументального церковного живопису, наприклад, при вивченні втраченої культурної спадщини України, оскільки частина храмів, які увійшли до даної роботи, вже повністю або частково зруйнованими внаслідок повномасштабної війни;

– в освітньому процесі – під час вивчення дотичних навчальних дисциплін, у процесі висвітлення відповідних тем із культурології або мистецтвознавства, при складанні лекційного циклу по іконографії, а також дисциплін, присвячених вивченню храмового розпису в духовних школах і семінаріях;

– при реставраційних роботах у храмах з пошкодженим розписом;

– при складанні екскурсійної програми, що включає відвідування збережених православних храмів Сходу України;

– при подальшій розробці програм розписів православних храмів в Україні.

Ключові слова: програма розпису храму, монументальний живопис, культурологічний вимір, сакральне, мистецтво, культура, символ, розпис, іконографія, іконопис, культурологія, Україна, Бог, раціональність, цінності.

SUMMARY

Yuliia Khlystun. Programs of paintings of Orthodox churches of Eastern Ukraine at the end of the 20th - beginning of the 21st century, cultural dimension – the qualifying scientific work on the rights of a manuscript. Dissertation for the Philosophy Doctor degree in specialty 034 «Cultural studies». Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2024.

In the work, for the first time, a cultural analysis of the programs of frescoes of Orthodox churches in Eastern Ukraine of the end of the 20th - beginning of the 21st centuries was carried out. Fixation and scientific understanding of samples of paintings of Orthodox churches of this region and period is extremely relevant due to their insufficient study, persistent perception of the East of Ukraine mainly as an industrial, not a cultural region, and full-scale Russian aggression against Ukraine, which leads to the destruction of churches and their interior decoration.

The author improved the interpretation of the term "painting program of an Orthodox church", which is presented as a complex of interconnected iconographic plots that reflect the spiritual and cultural values of Orthodoxy, as well as the historical and cultural traditions of a specific region, and is built according to the principles inherent in the organization of cultural space (for example, architectural, hierarchical). The author argues how the architecture of the temple, its dedication, the theological meaning of the purpose of the temple, the wishes of the customer, the previously created model chosen for imitation, the iconostasis that forms a compositional unity with the temple painting, the spiritual and artistic atmosphere, local traditions and cultural and historical situation. The program of the painting of the Orthodox church is strictly hierarchical, aimed at forming and structuring the religiosity of the inner world of the person inside the church.

Since the painting of the Orthodox church is a text, from the point of view of semiotics, it contains all three types of signs proposed by the American scientist Charles Peirce: iconic, indexical and symbolic. The analysis of semiotic signs in monumental church painting contributes to a more detailed "reading" of the painting of the Orthodox church, revealing the hidden semantics of iconographic subjects, and a deeper understanding of the Eastern Christian worldview. The work proposes a classification of sacred symbols that are found in the paintings of Orthodox churches in Eastern Ukraine. It is proposed to divide the symbolic signs of modern Ukrainian monumental church painting into the following types: personifying, liturgical, apocalyptic, mystical, abstract-spiritualistic, decorative,

landscape and symbolic elements. The work analyzes the use of the most/least common iconographic subjects in the paintings of Orthodox churches in eastern Ukraine. In the specified period, interest in early Christian symbolism and its interpretation is observed. Among the symbolic images, "apocalyptic" signs are quite common, carrying the semantics of the end of time and the Second Coming of Christ.

The author found that the iconographic subjects of V.M. Vasnetsov's "The Last Judgment", "Crucified Jesus Christ" and "God of hosts", written in 1885-1896 for the Kyiv Volodymyr Cathedral. "The Last Judgment" is depicted on the western wall, the scenes "Crucified Jesus Christ" and "God of hosts" are located most often in the vaults of the central and side parts of the temple.

The study showed that in the monumental paintings of Orthodox churches in the east of Ukraine from the 20th century to the beginning of In the 21st century, general trends characteristic of the painting of Orthodox churches of this historical period, built both on the territory of Ukraine and on the territory of other countries (the emphasized importance of the dedication of the church, interest in early Christian symbolism, Byzantine icon painting style and frescoes, the influence of the visual turn on church art), as well as the individual features inherent in the temples of this region, are connected, first of all, with the creative decisions of icon painters and customers in drawing up painting programs.

The dome and the altar of the Orthodox church were considered by the author as not identically sacred parts of it and at the same time the most sacred temple spaces, which is reflected in the programs of their paintings. In the temple, which is sacred in its purpose, at the same time there are differences in the expression of holiness. From the point of view of the cultural approach, these differences can be marked by the binary opposition "sanctus – sacer". Thus, both in the under-dome and in the altar space of the Orthodox church there are reflections of the main church dogmas and religious truths, which emphasizes their sacredness in the sense of sanctus. At the same time, the painting of the sacred space of the dome reflects the Orthodox teaching, which is open to every Christian, while the

painting of the altar emphasizes that this is a place of service for the "initiated", accessible only to priests who perform church rites, mainly the Eucharist.

The work also compared the structure of the painting program of the Orthodox church and the hierarchy of Christian ethical values. The hierarchy of temple painting can be compared with the hierarchy of Christian virtues. The idea of spiritual improvement and ascent from one virtue to another is emphasized by the multi-level painting of the temple and the meaningfulness of each level. The three-part structure of the temple painting clearly illustrates the teaching of virtues of three levels: fundamental, mental and spiritual. Such a hierarchy of Christian ethical values was developed by many church fathers, in particular by St. John Cassian the Roman.

The study showed that it is the "lower" part of the temple that reflects the fusion of spiritual and religious traditions, cultural influences and the individual creative vision of the artist, creating a personal spiritual atmosphere of the temple, it is always distinguished by the variety of the choice of subjects, both in the paintings of temples and in the paintings of chapels.

In the work, the systematic study of programs of painting of Orthodox churches of Ukraine and the study of the peculiarities of the perception of the painting styles of the Orthodox church in the context of the influence of visual culture received further development. The use of one or another style in the painting of an Orthodox church can affect not only the perception of the images themselves, but also the formation of the worldview of the person who is in the church.

It was found that in modern temple paintings (in isolated cases) the so-called 3D style is used. Its appearance, on the one hand, is due to the desire to give greater meaning to iconographic images and subjects, on the other hand, it draws the attention of the viewer to these images themselves, transferring them from the imaginary to the visual, which ultimately, lowering the symbolic level characteristic of icon painting, can contribute to the return to the pagan perception of the temple.

A substantiated idea of the mutual influence of the spiritual attitudes of society on the features of the temple decoration. The relationship between the painting program of the Orthodox church and its iconostasis is determined in the work, first of all, by their Christocentricity - one of the main characteristic features of the Orthodox iconostasis. The program of painting the temple is a continuation of the disclosure of the theme of the iconostasis. The dogma of the Incarnation of Jesus Christ is central to both the structure of the iconostasis and the painting program of the Orthodox church, regardless of its purpose and dedication.

As for the author's proposed classification of programs for the painting of Orthodox churches, she divides them according to the level of complexity into simple, programs of medium complexity and complex programs, taking into account the number of levels of "upper" and "lower" painting, as well as by content, namely by the number of topics that are used in the painting of the temple. Among the painting programs of the Orthodox churches of Eastern Ukraine, the work highlights several of the most common types of programs by theme: programs with a predominance of various evangelical subjects, programs with the Passion and Easter cycle as the main part of the painting, programs with a predominance of life cycles and images of saints, programs with images of major holidays and saints, complex programs and random programs.

The conclusions formulated in the research process and the obtained results can be used:

– *in research work* – during further cultural studies of monumental church painting, for example, for studying the lost cultural heritage of Ukraine, since some of the temples included in this work turned out to be completely or partially destroyed as a result of a full-scale war;

– *in the educational process* – during the study of the educational discipline "History of Artistic Culture", in the process of highlighting relevant topics from cultural studies or art history, when compiling a lecture series on iconography, as well as disciplines devoted to the study of temple painting in theological schools and seminaries;

- *during restoration works* in temples with damaged paintings;
- *for compiling an excursion program*, which includes a visit to the preserved Orthodox churches of Eastern Ukraine;
- *in the further development* of programs for the painting of Orthodox churches in Ukraine.

Key words: temple painting program, monumental painting, culturological dimension, sacred, art, culture, symbol, painting, iconography, icon painting, culturology, Ukraine, God, rationality, values.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ

Статті в наукових виданнях, які включено до переліку наукових фахових видань України

1. Хлистун Ю.І. Програма розпису православного храму як культурологічна проблема. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 213–218. DOI: 10.35619/ucpmk.v35i0.387
2. Хлистун Ю.І. Використання символічних знаків у сучасному українському монументальному церковному живописі: класифікація, прихована семантика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 39. С. 71–76. DOI: 10.35619/ucpmk.v39i.499
3. Хлистун Ю. Причини зміни стилю розпису православних храмів Сходу України на межі ХХ–ХХІ століть. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2022. Том 5. С. 38–46. DOI: 10.18523/2617-8907.2022.5.38-46
4. Хлистун Ю.І. Культурологічний погляд на програму розпису купола та вітваря православного храму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 16–22. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2022.266067

Стаття в іноземному виданні (Scopus)

5. Khlystun Yu. The Painting Program of the Orthodox Church as a Key to Understanding the Eastern Christian Picture of the World. Il programma di pittura della Chiesa ortodossa come chiave per comprendere la rappresentazione cristiana orientale del mondo. *Annali di studi religiosi*. 2023. № 24. P. 109–120. DOI: 10.14598/Annali_studi_relig_24202311

https://books.fbk.eu/media/uploads/files/14._Khlystun.pdf

<https://books.fbk.eu/pubblicazioni/titoli/annali-di-studi-religiosi-24-2023/>

Статті в інших іноземних наукових періодичних виданнях

6. Khlystun Yu. I. Culturological analysis of the iconographic program of the refectory church of All Russian Saints in the Holy Dormition Nikolo–Vasilievsky convent. *European Journal of Arts*. 2021. № 1. P. 174–183. DOI: 10.29013/eja-21-1-174-182

7. Khlystun Yu. The most common iconographic plots of V.M. Vasnetsov in the programs of painting Orthodox churches in the East of Ukraine at the end of the 20-th – beginning of the 21-st century. *European socio-legal and humanitarian studies*. 2022. № 2. P.105–115. URL: http://ehs-journal.ro/wp-content/uploads/2022/12/ESLHS_2_22_FINAL.pdf

8. Khlystun Yu. I. The Use of Symbolic Signs in Modern Ukrainian Monumental Church Painting: Classification and Hidden Semantics. *International Journal of Humanities and Social Sciences. World Academy of Science, Engineering and Technology*. 2022. Vol. 16 (8). P. 398–404. URL: <https://publications.waset.org/vol/188>

9. Khlystun Yu. Features of the Programs of Murals of Modern Ukrainian Orthodox Churches. *Global Journal of Human–Social Science*. 2023. № 23(A1). P. 27–34.

URL: <https://socialscienceresearch.org/index.php/GJHSS/article/view/103613>

10. Khlystun Yu. Vasntsov’s motives in the space of modern Ukrainian Orthodox churches. *European Journal of Arts*. 2023. № 2. C. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-2-43-50>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

11. Хлистун Ю.І. Раціональність та ірраціональність розпису православного храму. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.- практ. конф., 25–26 березня 2021 р. Київ, 2021. С. 179–182.

12. Хлистун Ю.І. Програма розпису православного храму як ключ до розуміння східнохристиянської картини світу. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції*. 15 квітня 2021 р. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2021. С. 124–129.

13. Хлистун Ю.І. Вплив сучасної візуальної культури на монументальний церковний живопис. *Духовна культура України перед викликами часу* : Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. м. Харків, 2021. С. 136–138.

14. Khlystun Yu. The influence of modern visual culture on the painting of an Orthodox church. *English for specific purposes* : international in scope, specific in purpose. 18.05.2021. Severodonetsk. P. 119–120.

15. Хлистун Ю. Символічні знаки в сучасному українському монументальному церковному живопису. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. 19 листоп. 2021 р. Львів. С. 324–331.

16. Хлистун Ю.І. Види індексальних знаків у розпису православного храму. *Сучасні дослідження культури і мистецтва* : Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 25 – 26 листопада 2021 р. / Заг. ред. О.О. Смоліна, О. С. Ухов. – Сєверодонецьк : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. С. 87–91.

17. Хлистун Ю.І. Методи вимірювань при вивченні програм розписів православних храмів. *Феномен культури постглобалізму* : зб. мат. II Міжнар. наук.-практ. конф. 26 листопада 2021 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш; упоряд. С. Янковський; техн. ред. О.В. Дейниченко. Маріуполь: МДУ, 2021. Ч. I. С. 191–194.

18. Khlystun Yu. The use of measuring instruments in the study of painting programs of Orthodox churches. *The 6th International USERN Congress and Prize Awarding Festival*. November 6th–13th, 2021. Istanbul, Turkey. P. 295.

19. Хлистун Ю. Відображення посвяти православного храму у програмі його розпису. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. X Міжнар. наук.конф. 18 листоп. 2022 р. / ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2022. 272 с.

20. Хлистун Ю. Сучасні тенденції у розписах православних храмів. Культура в XXI столітті: дослідження, збереження, розвиток. *The XXI century culture: research, memorization, development* : збірник наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції 8–9 грудня 2022 року / за заг. ред. О. Смоліної, І. Сілютіної. Київ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2023. С. 174–179.

21. Хлистун Ю. Взаємозв'язок мистецтва іконографії та гімнографії в сучасному українському монументальному церковному живописі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. 10 листопада 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 42–43.

22. Khlystun Yu. Plots of the "Last Judgment" in the Monumental Church Painting as an Element of the Culture of Fear. *The 13th Annual Lotman Conference at Tallinn University Fear in Culture and Culture of Fear Abstracts*. June 15–17, 2023. P. 34.

23. Хлистун Ю. Мотиви В.М. Васнецова у програмах розпису православних храмів Сходу України кінця XX – початку XXI ст. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. XI Міжнар. наук. конф. (Львів, 17 листоп. 2023 р.)* С. 193–200.

24. Khlystun Yuliia. Peculiarities of images of saints in Orthodox iconography. *Forma Sanctitatis Conference*. Turin, 6–9 september 2023. P. 6.

Зміст

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ТА ЕМПІРИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія та наукові джерела з досліджень монументального церковного живопису в Україні.....	25
1.2. Методологія дослідження.....	37
1.2.1. Принципи формування емпіричної бази дослідження.....	37
1.2.2. Комплексність та синтетичність культурологічного підходу до аналізу програм розписів православних храмів	38
1.2.3. Вимірювання як метод культурології.....	40
Висновки за розділом 1.....	42
РОЗДІЛ 2. ЦІННІСНО-СМИСЛОВА НАПОВНЕНІСТЬ ПРОГРАМ РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ СХОДУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	
2.1. Визначення поняття «програма розпису православного храму» у контексті культурології.....	44
2.2. Програма розпису православного храму як особливий вид тексту	58
2.2.1. Прихована семантика сакральних символів у монументальному церковному живописі та їх класифікація	58
2.2.2. Значення індексальних знаків у розписі православного храму та їх класифікація.....	76
2.2.3. Ірраціональність та раціональність храмового розпису.....	82
2.3. Взаємозв'язок храмового розпису та ієрархії православних етичних цінностей.....	88
2.4. Сучасні тенденції в розписах православних храмів Сходу України та їх культурологічний вимір.....	93
Висновки за розділом 2.....	117

РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТРАДИЦІЙНОСТІ І ВАРІАТИВНОСТІ У ПРОГРАМАХ РОЗПИСІВ СХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ХРАМІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

3.1. Сакральність підкупольного та вівтарного простору та її відображення у програмі розписів православних храмів	123
3.2. Взаємозв'язок між програмою розпису православного храму та його іконостасом.....	132
3.3. Мистецька спадщина В. Васнецова і програми розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	140
3.4. Роль євангельських сюжетів при формуванні програм розписів східноукраїнських храмів рубежу ХХ–ХХІ ст.	151
3.5. Класифікація програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	157
3.6. Особливості програм розпису православних каплиць Східної України	159
Висновки за розділом 3.....	161
ВИСНОВКИ.....	164
Список використаних джерел.....	173

ДОДАТКИ

Додаток А. Фотографії зразків розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст. (Ілюстрації).....	187
Додаток Б. Класифікація програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	516
Додаток В. Імена іконописців та назви храмів, що вони їх розписували, які згадуються у дисертації.....	520

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дисертаційного дослідження

Актуальність даного дослідження полягає у необхідності збереження культурної пам'яті та культурної традиції внутрішнього оформлення храму, оскільки згодом частина розписів неминуче втрачається внаслідок пожеж, воїн, стихійних лих і навіть при недбалому догляді за храмовим оздобленням. Частина храмів, що увійшли в дане дослідження, нині або зруйновані вщент, або суттєво пошкоджені внаслідок російської агресії з 2022 року. Відповідно, храмовий розпис у них безповоротно втрачено.

В проаналізований період кінця XX – початку XXI століття було отримано цінний як позитивний, так і негативний досвід, набутий у художньому оформленні православних храмів Сходу України, який необхідно враховувати під час створення нових іконографічних програм.

Часовий період після 2022 року відкриває нову сторінку в історії України, як і в її культурі, і, безперечно, стане новим етапом у розвитку її сакрального мистецтва, у тому числі й монументального церковного живопису.

Серед аргументів актуальності даного дослідження є і принципово теоретичні, і суто практичні; вважаємо за основні наступні:

- Монументальний церковний живопис, розглянутий у контексті поняття «програма розпису православного храму» та з позицій культурологічного підходу вивчений недостатньо, а такі дослідження стосовно східноукраїнського регіону зовсім відсутні.
- Регіон Східної України, Донбасу з часів тоталітарного радянського режиму стійко асоціюється з важкою промисловістю, гірською справою, чорною металургією, а не пам'ятниками культури, мистецтва та релігійними традиціями, які теж значущі для української сакральної спадщини.
- Розписи православних храмів східного регіону, що виникли після здобуття Україною незалежності, вивчалися спорадично,

фрагментарно, що не дозволяє скласти цілісне наукове уявлення про них. Потрібне комплексне дослідження даного матеріалу, яке заповнить прогалини, що виникли.

- Російська агресія проти України, починаючи з 2014 року і, особливо, в умовах широкомасштабної війни з 24 лютого 2022 року, призводить до знищення храмів та їхнього внутрішнього оздоблення. Тому фіксація наявних зразків та їхнє наукове осмислення є винятково актуальним.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі філософії, культурології та інформаційної діяльності (з 2023 року – кафедра політологічних та культурологічних студій, з 01.07.2024 – кафедра господарсько-правових та суспільно-політичних дисциплін) Східноукраїнського Національного університету імені Володимира Даля відповідно до тематичного плану науково-дослідницької роботи і є частиною комплексної теми «Трансдисциплінарні дослідження трансформацій концептосфери особистості та сучасного суспільства. Поетика культури». (Державний реєстраційний номер 0120U104741, 2021–2023 рр.) та теми «Інтерпретації людини та людського: філософський, культурологічний та гендерний погляди» (з 2024 р.)

Хронологічні межі дослідження охоплюють період розвитку програм розпису православних храмів Сходу України від кінця ХХ століття (90-ті роки – початок «потепління» у відносинах держави і Церкви, інтенсифікації процесу будівництва храмів, отримання Україною незалежності) до початку війни (24 лютого 2022 року, після чого доступ до об'єктів, пов'язаних з темою дослідження, став неможливим). Для з'ясування витоків програм розпису православних храмів здійснено ретроспективний екскурс з певним відхиленням від зазначених хронологічних та географічних меж.

Поняття «православні храми Сходу України» та «православні храми Східної України» вживаються в дисертації з великої літери і використовуються як синоніми.

Мета і завдання дослідження. Мета дослідження – визначити чинники, закономірності та специфіку програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття з точки зору культурології.

Відповідно до мети дослідження передбачено вирішення таких завдань:

- визначити ступінь наукової дослідженості програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття;

- зібрати і систематизувати емпіричний матеріал щодо розписів православних храмів Сходу України відповідно до обраних методологічних принципів;

- уточнити поняття «програми розпису православного храму»;

- охарактеризувати особливості, (тематику, склад, художні орієнтири та специфічні сюжети) програм розписів православних храмів Сходу України в кінці ХХ – початку ХХІ століття;

- позначити історико-культурологічні чинники, котрі вплинули на монументальний живопис православних храмів Сходу України у кінці ХХ – початку ХХІ століття;

- простежити взаємозв'язок монументального живопису і архітектурно-конструктивних факторів, що формують внутрішній простір православного храму;

- виявити зміст ціннісно-сміслових комплексів та символічних структур, що репрезентовані у програмах розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ років;

- дослідити чинники художнього та ідейного впливу на програми розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ років;

- розробити та обґрунтувати класифікацію програм розписів православних храмів зазначеного регіону та періоду.

Об'єкт дослідження – внутрішнє оздоблення православних храмів України кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – програми розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття у культурологічному вимірі.

Для досягнення визначеної в дисертаційному дослідженні мети і розв'язання поставлених завдань використовуються такі **підходи**: *культурологічний* – при визначенні основних чинників впливу соціокультурних процесів на формування програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття; *міждисциплінарний* – при дослідженні проблеми на стику культурології, мистецтвознавства і богослов'я; *антропологічний* – при аналізі значення та впливу на людину, тобто визначенні виховальної функції іконографічних сюжетів та їх ансамблів; *системний, структурно-функціональний* – при розгляді програм розписів православних храмів Сходу України, що мають узгоджену структуру і функціонують у взаємозв'язку основних складових, для виявлення структурних взаємозв'язків у програмах розписів православних храмів.

Культурологічний підхід, який забезпечує розгляд цінності як вираження людського виміру культури, передбачає комплексне вивчення культурних явищ, їхніх зв'язків та впливу на суспільство. Цей підхід розглядає культуру як систему символів, цінностей і традицій, яка визначає спосіб мислення людини та її поведінку. У дослідженні програм розпису православних храмів Сходу України був використаний культурологічний підхід для аналізу символіки зображень, а також їх взаємозв'язку з історією, традиціями та віруваннями Сходу України, завдяки чому були відкриті нові аспекти релігійної та культурної спадщини цього регіону.

При написанні роботи використовувався такий комплекс **методів дослідження**: *польовий* – при збиранні фотоматеріалів, *історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури, інших джерел для відтворення історичних реалій та соціокультурних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття в Україні; *теоретико-аналітичний* – при аналізі культурологічної, церковно-історичної та навчально-методичної літератури з досліджуваної проблеми; *історико-культурологічний та порівняльно-історичний* – для відокремлення особливостей розписів православних храмів в контексті

культури часу; *іконографічний* – при аналізі іконографічного сюжету з точки зору його відповідності православної культурній традиції; *семіотичний* – при виявленні особливостей інтерпретацій іконографічних сюжетів у програмах розписів православних храмів Сходу України, *герменевтичний* – при тлумаченні різних сенсів іконографічних сюжетів. *історичний* – при розкритті передумов зародження та основних етапів становлення і розвитку іконографічних програм православних храмів; *наочно-аналітичний* – при аналізі певних програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття; *інтегративний* – при застосуванні матеріалів та результатів досліджень комплексу гуманітарних дисциплін; *аналітичний метод* – для теоретичного аналізу програм розписів православних храмів; *вимірювальний* – при складанні класифікації програм розписів православних храмів Сходу України; *компаративний* – для забезпечення порівняльного розгляду іконографічних сюжетів однієї тематики; метод інтерпретації – для пояснення, порівняння особливостей програм храмових розписів; *теоретичного узагальнення* – при описі результатів аналізу матеріалу для підведення часткових та загальних підсумків дослідження.

Методологічну основу дослідження склали: аксіологічні принципи, що відображають національні та загальнолюдські цінності життя суспільства; філософські ідеї про причинно-наслідковий зв'язок явищ; найважливіші положення культурології, що свідчать про виховання людини через освоєння вітчизняної і світової культури; положення про зв'язок православної культури та сучасного мистецтва; богословські і догматичні принципи Православ'я, частиною яких є духовно-моральне виховання людини за допомогою церковного мистецтва, та ін.

Теоретична основа дослідження. Культурологічну основу вивчення сакральної спадщини України склали праці Р.В. Демчук, О.О. Смоліної, М.М. Нікітенко, Т.В. Мосякіної. Монументальне церковне мистецтво різних регіонів України висвітлено у фундаментальних працях І.М. Дундяк, А.В. Сімонової, Н.М. Нікітенко, П.М. Жолтовського, Л.С. Міляєвої,

Д.В. Степовика, О.А. Тарасенко, А.А. Тарасенка, Г.В. Акрідіної, О.Я. Садової-Мандюк, В. Шуліки, О.П. Цугорки, Л. Бережної, С.Д. Абрамовича, О. Авраменко, В. Александровича, Ю.С. Асєєва, В.О. Зайцевої, К. Новікової, а також у публікаціях Д. Фесенко, М. Бардік, Р. Галуйко, Б. Зятка, І. Ковбасинської, А.Ю. Кондратюка, Ю.Г. Матвєєвої. Загальній проблематиці сакрального присвячені роботи М. Еліаде, Р. Отто, Р. Каюа, О. Шмемана, П. Флоренського, П. Кієжковського, Н.В. Шелкової, М.М. Нікітенко, Г. Теслюк та ін.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що

вперше:

- здійснено культурологічний аналіз програм розпису православних храмів Сходу України;
- запропоновано класифікацію програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- запропоновано класифікацію сакральних символів та знаків, які зустрічаються у розписах православних храмів Сходу України зазначеного періоду;
- проаналізовано використання найбільш/найменш поширених іконографічних сюжетів у розписах православних храмів Сходу України;
- купол і вівтар православного храму розглянуті як нетотожно сакральні його частини (з точки зору культурології сакрального) і водночас найбільш сакральні храмові простори, що відображено в програмах їх розписів; – проведено порівняння між структурою програми розпису православного храму та ієрархією християнських етичних цінностей;

удосконалено:

- тлумачення терміну «програми розпису» православного храму;
- розуміння взаємовпливу духовних настроїв суспільства та особливостей храмового оздоблення;

- розуміння іконографії сюжету Страшного Суду, який розглянуто згідно зі структурою вписаного в його простір восьмикінцевого православного хреста;

отримало подальший розвиток:

- систематичне вивчення програм розписів православних храмів України;
- вивчення особливостей сприйняття стилів розпису православного храму в контексті впливу візуальної культури.

Теоретична значимість проведеного дослідження полягає в тому, що в ньому показана актуальність теоретичного і практичного дослідження програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століть, а також зазнали цілісного розгляду та аналізу іконографічні програми і сюжети з точки зору відповідності православній культурній традиції.

Практичне значення дослідження. Матеріали дисертаційної роботи та отримані результати дозволяють розширити знання про розвиток монументального живопису в храмах Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття і можуть бути корисними у подальших культурологічних дослідженнях. Оскільки частина храмів, які увійшли до даної роботи, виявилися повністю або частково зруйнованими внаслідок повномасштабної війни, дослідження становить цінність для вивчення втраченої культурної спадщини України. Крім того, результати дослідження можуть використовуватися при складанні програми розпису того чи іншого православного храму, або при реставраційних роботах у храмах з пошкодженим розписом. Матеріали даної роботи можуть також бути використані при складанні екскурсійної програми, що включає відвідування збережених православних храмів Сходу України. Матеріали дослідження можуть використовуватися при складанні лекційного циклу по іконографії, а також дисциплін, присвячених вивченню храмового розпису в духовних школах і семінаріях. Результати дослідження можуть слугувати додатковим

ресурсом у викладанні курсів «Історія художньої культури», у процесі висвітлення відповідних тем із культурології або мистецтвознавства.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, в якому визначена специфіка програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття з точки зору культурології. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані авторкою особисто.

Апробація результатів дослідження.

Основні наукові результати та висновки дослідження містяться в 24 публікаціях, серед яких 4 одноосібні наукові статті в наукових виданнях, які включено до переліку наукових фахових видань України, 6 одноосібних наукових статей в іноземних наукових періодичних виданнях (1 з них у науковому виданні, що входить о наукометричної бази Scopus), 14 – тези доповідей на наукових конференціях.

Крім цього, матеріали дисертації було взято за основу при проведенні лекційних та семінарських занять зі здобувачами вищої освіти II (магістерського) рівня за освітньо-професійною програмою «Культурологія: гендерні дослідження» (2022–23 та 2023–24 навч.р.) з дисципліни «Візуальна культура (гендерний аспект)» за темою «Традиційні та сучасні візуальні мистецтва у світлі гендерного підходу» (через її конкретизацію: «Гендерні особливості східнохристиянської іконографії»).

Структура дисертації обумовлена поставленою метою і завданнями дослідження. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Основний текст складає 172 сторінки, а загальний обсяг роботи (із трьома додатками) становить 522 сторінки. Список використаних джерел налічує 143 позиції. Додаток А є альбомом ілюстрацій. Обсяг ілюстративного додатку (А) 328 сторінок. Додаток Б містить класифікації програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст. за рівнем складності та за тематикою,

об'єм – 4 сторінки. Додаток В налічує імена іконописців та назви храмів, що вони їх розписували, які згадуються у дисертації, об'єм – 3 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ТА ЕМПІРИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та наукові джерела з досліджень монументального церковного живопису в Україні

Програми розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття не входили до сфери прямих наукових досліджень, тобто не були окремим (заявленим) предметом вивчення; проте побічно це питання висвітлювалося у роботах, де об'єктом дослідження було образотворче церковне мистецтво українських храмів.

Наукові літературні джерела, присвячені вивченню розписів православних храмів на території України, можна умовно розділити на кілька груп: мистецтвознавчі (як ті, що вивчають техніки, стилі та засоби розпису, так і ті, що спрямовані дослідити творчість конкретних художників-іконописців), а також історичні, релігієзнавчі, культурологічні. В окрему групу можна виділити краєзнавчу літературу, що включає опис розпису храму чи храмів, але найчастіше це не є головним предметом уваги автора.

Серед мистецтвознавчих досліджень, присвячених вивченню розписів православних храмів України (включаючи Східну Україну), особливе місце посідає дисертація А.В. Сімонової (Рудич) «Візантійські традиції у сучасних розписах православних храмів України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)» [57], яка є надважливою для цієї роботи. Обравши об'єктом дослідження розпис православних храмів України, авторка простежує візантійську образотворчу систему в сучасних розписах православних храмів України з часів набуття державної незалежності до 2010-х років. Частково авторка торкається теми програм розписів православних храмів України: географічні рамки вказаного дослідження А.В. Сімонової (Рудич) визначаються основними центрами візантійської традиції та охоплюють всю Україну. В цій роботі було

уточнено та розширено поняття «іконології», «іконографії» та «стилістики» щодо візантійської образотворчої системи. Було простежено еволюцію її розвитку.

Авторка описує вплив візантійських традицій монументального живопису на середньовічні церковні розписи православних країн, включаючи українські землі, а також відзначає національні особливості їхнього розвитку [57].

У дослідженні А.В. Сімонової (Рудич) було проаналізовано шляхи відродження церковного живопису в сучасній Україні, визначено основні напрямки, школи та майстрів. Особлива увага приділена вивченню іконописних стилів у храмових розписах. У результаті дослідження було встановлено, що в церковних розписах України домінують три напрями: стиль бароко з притаманними йому національними рисами, стиль академічного живопису та візантійсько-балканський стиль (що підтверджується і в інших джерелах із подібним об'єктом дослідження) [65]. Розвиток цих стилів насамперед пов'язаний із художніми орієнтирами в освіті та відродженням місцевих іконописних традицій [57].

Авторка робить висновок, що стиль українського бароко поширений головним чином у центральному регіоні, і він уособлює «дух свободи нації», оскільки увібрав у себе риси «ери козацтва». Відродження цього напрямку може бути пов'язане із заснованою в 1995 р. у НАОМА (Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури) майстерні живопису та храмової культури, де навчання будується на освоєнні традицій Візантії, Києво-Печерської школи XVII – XVIII ст., бароко, а також новацій українського мистецтва 1920 – 1930-х років [13, с. 303]. У такому ж ключі описує український іконопис періоду бароко М. Гелитович у статті «Одухотворена експресія. Українська ікона періоду бароко» [14, с. 20].

А.В. Сімоновою (Рудич) також розглянуто творчість адептів академізму та показано, що низка прихильників цього стилю згодом переходять до візантійсько-балканського напрямку. Серед представників

академізму – випускники художніх академій, що орієнтуються на В. Васнецова, І. Рєпіна, А. Іванова, М. Нестєрова.

Щодо Західної України, то там, на думку А.В. Сімонової (Рудич), основний центр іконопису сформувався на базі катедри сакрального мистецтва ЛНАМ (Львівська Національна Академія Мистецтв). В іконописі львів'ян помітні відображення пошуків художників початку ХХ століття, таких як М. Бойчук та П. Холодний, Г. Нарбут, а також впливи досягнень у гравюрі та народному мистецтві з його своєрідною орнаментикою. Таке поєднання художніх прийомів, дійсно, зробили живопис цього регіону яскравим і незабутнім.

А.В. Сімоновою (Рудич) також було виявлено, що на Сході України діють кілька центрів іконописання, з якими пов'язане поширення академізму та візантійсько-балканського стилю. Це Криворізька іконописна школа, Харківська іконописна школа при єпархії, Запорізька майстерня «Ассист», іконописне відділення у Дніпропетровському державному театральномистецькому коледжі. Особливе значення має кафедра монументального живопису ХДАДМ (Харківська державна академія дизайну і мистецтв), випускники якої протягом десяти років розписали понад десяток храмів України у візантійському стилі ХІІ ст. [57].

У цій роботі розглянуто і творчість запрошених зарубіжних іконописців, які також пишуть у візантійсько-балканському стилі. Дослідницею позначено сучасні техніко-технологічні аспекти, проблеми та новації у церковному живописі, а також виявлено авторські методики та підходи іконописців у веденні розписів, звернення до старих і сучасних технік та матеріалів; обговорюються проблеми взаємодії художників із церковно-богословськими інституціями в контексті ідей соборності церковного мистецтва та розвитку візантійської образотворчої системи.

В одній зі своїх публікацій, що містить результати дослідження, А.В. Сімонова (Рудич) серед багатьох сучасних напрямів у храмовому розписі України виділяє кілька основних: орієнтацію на візантійське

мистецтво, церковний живопис стилю бароко, реалістичний живопис ХІХ століття. У її роботі розглядаються монументальні розписи таких іконописців, як А. Солдатов, А. Чашкін, А. Вронський, А. Лавданський, Д. Яблочкін, Н. Богданов, А. Філіппов, А. Андрєєв у православних храмах України [53, с. 174 – 189].

До дослідження А.В. Сімонової (Рудич) увійшли описи розписів деяких храмів Східної України, дослідження розписів яких входить до кола об'єктів даного дослідження, а саме: Покровського храму та святої брами Свято-Успенської Святогірської Лаври; храмів на честь ікони Божої Матері «Всіх скорботних Радість», преподобного Сергія Радонезького та каплиці на честь святого благовірного великого князя Олександра Невського у селі Богородичному Донецької області [56].

Щодо програм розписів храмів Східної України, то авторка лише побіжно приділяє їм увагу, аналізуючи найбільш значущі, на її думку, центри. Так, за межами дослідження залишилися причини вибору тих чи інших іконографічних сюжетів та їх семантичний взаємозв'язок у програмі розпису того чи іншого храму, питання сакральності простору храму та її відображення у монументальному церковному живописі. Також залишилися нерозглянутими питання семантики, символіки, культурної значущості зображень. Крім того, згадана дисертація написана з мистецтвознавства, чим пояснюється велика увага до стилістики та техніки іконопису.

Із недавніх українських досліджень, присвячених вивченню монументального церковного живопису, слід зазначити дисертацію Ірини Миколаївни Дундяк «Український церковний живопис другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» (2019) [21].

І.М. Дундяк, на відміну від А.В. Сімонової, розглядає та підкреслює переважний вплив на сучасний український церковний монументальний живопис не візантійських чи давньоруських традицій, а традицій образотворчого мистецтва греко-католицької церкви. Об'єктами її

дослідження на території України стали як православні храми, так і храми УГКЦ, розташовані здебільшого в західних областях України. Авторкою зазначено, що територіальні межі дослідження охоплюють територію сучасної України та української західної діаспори [21, с. 31].

Висновки, отримані І.М. Дундяк, контрастують із результатами дослідження А.В. Сімонової, що, можливо, пов'язано не тільки з різним предметом дослідження, але й із різною локалізацією об'єктів, що розглядаються, з історико-культурними факторами, що визначають особливості традицій церковного мистецтва того чи іншого регіону. Важливими є також і особисті переваги вчених щодо стилю монументального церковного живопису.

Згідно з результатами дослідження І.М. Дундяк, церковний монументальний живопис України у другій половині ХХ століття – як зразки, що збереглися, так і розписані в цей період храми – став основою для відродження цього мистецтва в період незалежності України.

У своїх висновках І.М. Дундяк зазначає, що в українському церковному мистецтві кінця ХХ століття з'являються твори іконопису та концепції церковних ансамблів на основі рис модернізму (експресіонізму, сюрреалізму тощо), які мають завершений художній образ і таким чином борються з консерватизмом у сфері релігійної культури. За словами авторки, трансформаційний напрямок слід вважати логічним продовженням в українському іконописі, у тому числі й у церковному мистецтві загалом, традиції – зміни старої стилістики на нову, яка, власне, і допомагає зрозуміти суть християнського вчення художньою мовою, зрозумілою сучаснику [21, с. 425 – 426]. Тобто І.М. Дундяк наголошує на цінності процесів модернізації в церковному мистецтві, що, безумовно, важливо з позицій світського мистецтва та науки, але не завжди є таким з точки зору Церкви.

Ми не можемо запозичити висновки І.М. Дундяк з подвійної причини: храми Східної України залишились за межами уваги вченої та її робота виконана з мистецтвознавства, що суттєво відрізняє предмет дослідження.

Проте поряд із роботами, в яких автори прагнуть розглянути церковний живопис усієї України чи більшої її частини, існують дослідження, присвячені локальним групам храмів, що розташовані на території міста, області чи окремим пам'ятникам.

Таким є дисертаціне дослідження Ганни Акрідіної (2021), яке спрямоване на вивчення монументально-декоративного мистецтва православних храмів Одеси крізь призму феномена сакрального та наукових праць з регіоніки [3]. Розглядаючи розпис православних храмів із точки зору образотворчого мистецтва, авторка зазначає, що аналіз художнього оформлення церков виявляє низку проблем і питань, серед яких формування конструктивних і стилістичних особливостей архітектурного середовища, створення цілісного ансамблю розписів відповідно до канону, необхідність докладного опрацювання стінопису, мозаїк, іконостасів православних церков Одеси в синтезі з архітектурним оточенням [3, с. 17]. У цій роботі дуже велику увагу приділено історії кількох конкретних храмів Одеси та поясненню іконографічних сюжетів – опису подій із Священної Історії.

Окремій сакральній будівлі присвячено і дослідження Олесі Авраменко [2]. Дослідниця описує й аналізує складний процес сучасного вирішення розписів новозбудованої церкви в селі Липівка Макарівського району Київської області, підкреслюючи нові підходи художників до створення релігійних композицій і концепції сакрального мистецтва в сучасному світі та мистецькому процесі. У роботі викладена ідея використання новітніх матеріалів для оздоблення храму. Акцентується лаконізм та узагальнення образів, свідомо творимих митцями, та використання ними локальних відкритих кольорів.

При описі програми розпису цього храму авторка вказує на взаємопов'язаність сюжетів, супроводжуючи свої міркування історичним та богословським екскурсом. Роботу доповнює біографічна довідка іконописців-оформлювачів [2, с. 21 – 32].

З точки зору образотворчого мистецтва виконано і дослідження Оксани Ярославівни Садової-Мандюк, яке присвячене аналізу творчості Юліана Буцманюка в галузі монументального релігійного малярства на тлі західноукраїнського мистецтва першої половини ХХ ст. і спрямоване на докладне вивчення монументального малярства художника Ю. Буцманюка у церкві Прсв. Серця Христового в м. Жовкві Львівської області [54].

Вивченню творчості окремого (лаврського) художника архімандрита Іринарха (Іоакима) присвячено і дослідження Марини Бардік [8]. Авторка розглядає також історію експертизи монументального живопису Києво Печерської лаври [9, с. 3 – 4]. До цієї категорії досліджень належать і публікації Вікторії Зайцевої [27, с. 35 – 40].

Обговорюючи питання українського монументального церковного живопису в різні історичні періоди, слід згадати публікації Дарії Фесенко, наприклад, «Італійці в монументальному малярстві ХVІІІ ст. в Україні» [75, с. 1272–1280], де авторка висвітлює маловідомі факти про внесок художників-монументалістів італійського походження, які працювали на території України у ХVІІІ столітті, і намагається пояснити причини популярності італійського монументального живопису на той час. Дослідження іконографічної програми стінопису ХVІІ ст. хорів Софії Київської з точки зору семантичного аналізу слід також враховувати при аналізі смислової наповненості програм розписів сучасних храмів [74, с. 1536–1551].

Науковий інтерес частини дослідників сконцентрований на аналізі та описі окремих сюжетів у монументальному церковному живописі. Наприклад, сюжети Страшного суду розглядаються в роботі Лілії Бережної. Нею зазначено, що популярність самого сюжету, як елементи, що містяться в ньому, змінювалися в залежності від місця й часу. У певні часи Страшні суди були особливо популярними, наприклад, на початку Нового часу – на території Західної України та Північної Молдови. До ілюстративного каталогу включені зображення Страшного суду, що зустрічаються в

православних храмах Центральної та Західної України [100]. Робота Лілії Бережної написана з погляду історії релігії.

Для глибшого розуміння сучасного українського православного монументального живопису, наведемо наступне висловлення випускників Львівської національної академії мистецтв, які так характеризують свою творчість: «У сфері монументального мистецтва ми прагнемо створення цілісного храмового інтер'єру, органічного поєднання архітектурних форм зі стилістичним, колористичним та фактурним рішенням розпису, ікон та предметів церковного оздоблення. Розробляючи як концептуальну, так і формальну сторони декору храму, ми виходимо з ідеї його посвяти, характеру архітектури, намагаємось висловити те, що хоче почути громада від образного наповнення розписів та ікон» [31].

Проте, зворотню сторону творчості охарактеризувала автор передмови книги «Сучасний православний монументальний живопис» А.Л. Чукіна, так описавши період початку 90-х років ХХ століття в роботі іконописців: «...роботи новітнього періоду не поспішали підносити сюрпризи. Абсолютна їхня більшість була і є копіями відомих пам'яток давнини – і копіями, на жаль, слабкими. Еклектика, цитатність, нескінченне комбінування зразків і стилів ставили в глухий кут і мистецтвознавців, і поціновувачів церковного мистецтва, тим більше що таланту і працездатності багатьом художникам не займати» [35].

Про проблему копіювання в сучасному іконописі говорять більшість як самих іконописців, так і вчених, які вивчають їхню творчість. Копіювання стародавніх іконографічних зразків дозволяє сучасним іконописцям залишатися в рамках іконописних канонів, а також обмежують особисту творчість іконописця, не дозволяючи його неприборканим душевним пристрастям впливати на сприйняття розпису тими, хто дивиться.

Проблеми церковного мистецтва та монументального церковного живопису розглядаються в культурологічних дослідженнях Ольги Олегівни Смоліної в контексті вивчення чернечого та монастирського мистецтва та

культури. Зокрема, нею зазначено, що саме культура чернецтва прямо й опосередковано вплинула на формування низки іконографічних сюжетів [61]. Щодо програми розпису сучасних православних храмів, то «зображення святих преподобних (тобто ченців) домінують у програмах розпису багатьох монастирів і часто парафіяльних церков» [61]. У контексті свого культурологічного дослідження авторка говорить про історико-культурні процеси, що вплинули на стилістику, смислові та образні акценти іконописних творів, докладно описує різні іконографічні сюжети, що характеризують прояв чернечої та монастирської культур у церковному мистецтві.

Важливими для нашої роботи також є наукові праці Руслани Демчук, спрямовані на вивчення, і саме з культурологічного погляду, програми розпису собору Софії Київської та її символіки: ще в XVII столітті Софія Київська була визнана взірцем для розпису православних церков [135].

Для даного дослідження важливими є також історико-культурологічні праці українських вчених Надії та Мар'яни Нікітенко, оскільки у своїх монографіях і наукових статтях вони висвітлюють питання побудови сакрального простору. Як зазначив А. Ю. Кондратюк, монографія Мар'яни Нікітенко «Святі гори Київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кінець X – початок XII ст.)» є міждисциплінарною працею, оскільки стоїть на межі кількох наук: «Розглядаючи процес побудови сакрального простору християнського Києва впродовж першого сторіччя існування на Русі християнства як державної релігії, Мар'яна Нікітенко гіпотетично відтворює об'ємну панораму цілісного монументального проекту включення Русі в перспективу християнської історії» [45]. Багато уваги М. Нікітенко приділяє питанню нумерології та символіки, коли аналізує розпис найдавніших храмів Києва. Цей аспект дослідження залишається актуальним і для храмів XXI ст.

До праць, у яких розглядається церковне мистецтво Східної України кінця XX століття з позицій краєзнавства, належить книга Володимира

Миколайовича Дідова «Святі гори. Від забуття до відродження», що є збіркою творів про Святогірський Успенський монастир [16]. Автор розкриває перед читачами не лише історичні картини життя монастиря та процес відновлення архітектурного ансамблю у Святих Горах, а й описує уцілілі та відреставровані мальовничі композиції Успенського Собору Святогірської Лаври, а також наводить свідчення очевидців, які відвідували собор у ХІХ столітті, серед яких – опис інтер'єру собору Н.А. Томінім, що об'єднує внутрішнє оздоблення храму, його три іконостаси, особливості монументального живопису куполу та стіни. Це і більш докладний опис розпису собору А.І. Духінім, який говорить про реалістичний стиль розпису храму, характерний для ХІХ століття. А.І. Духін називає навіть ім'я художника, який розписав Успенський собор у 1867 році й написав ікони для двох іконостасів, – це Андрій Петрович Розанов. А.І. Духін підкреслює, що підкупольна частина центральної глави собору, паруса та колони були розписані олійним живописом по штукатурці [16]. В.М. Дідов наводить і свідчення А.Ф. Ковалевського, що збереглися, про особливості виготовлення іконостасу собору та іншого церковного обладнання.

Слід зазначити, що у дослідженнях церковного мистецтва в Україні багато уваги приділено храмовому оздобленню ХVІІ–ХVІІІ століть [73]. Цей історичний період був досить популярним поміж дослідників монументального церковного живопису, серед яких – П. Жолтовський [25], В. Александрович [4], А. Кондратюк [36, 37].

При вивченні програм розписів православних храмів Сходу України використовувалися матеріали брошур та буклетів, які іноді містять історію будівництва конкретного храму (наприклад, храму святого великомученика Пантелеймона у м. Харкові, храму Воскресіння Христового у м. Слов'янську, собору св. кн. Олександра Невського у м. Слов'янську).

Вивченню архітектурних особливостей храмів на південному Сході України присвячено дисертацію Раїси Миколаївни Липуги «Архітектурно-планувальна організація православних храмів південно-східної України з

урахуванням їхнього історичного розвитку» [39]. І хоча питання співвідношення архітектури храмів з композиційною програмою їхнього розпису в її дослідженні не висвітлюються, воно також є цікавим для даного дослідження, оскільки в цій роботі докладно висвітлюються історико-етнографічні аспекти та соціально-культурна обумовленість розвитку архітектурно-планувальних рішень православних храмів досліджуваного регіону, а також принципи та прийоми архітектурно-планувальної організації православних храмів.

Не можна не погодитися з висновком О.П. Цугорки про відображення у значному масиві дисертаційних досліджень посиленого інтересу до мистецтва церковного живопису та канонічного іконопису з боку сучасних вітчизняних мистецтвознавців, філософів, істориків, культурологів, архітекторів [93]. Основним об'єктом сучасних досліджень є регіональні особливості церковного живопису, що свідчить про розуміння важливості аналізу художніх аспектів регіонального матеріалу. Водночас актуальним видається дослідження творчості та різних складових творчості окремих українських митців, зокрема іконописців [93, с. 118].

Таким чином, на підставі вищевикладених даних можна сказати, що програми розписів православних храмів Східної України, створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., вивчалися не цілеспрямовано та цілісно, а лише частково та фрагментарно (у контексті вивчення українських іконописних традицій та церковного мистецтва) та не були у фокусі аналізу в сучасних наукових працях. Крім того, переважна більшість робіт написана з мистецтвознавства, історії, образотворчого мистецтва, архітектури, а культурологічний вимір проблеми, за рідкісними винятками, залишався поза рамками систематичних досліджень.

1.2. Методологія дослідження

1.2.1. Принципи формування емпіричної бази дослідження. У даному дисертаційному дослідженні, вихідну теоретичну базу якого формують наукові роботи, присвячені вивченню особливостей монументального церковного живопису в Україні у різні історичні періоди, а також дослідження у галузі храмової архітектури та іконопису, був використаний широкий спектр методів дослідження, що дозволило здійснити комплексний аналіз іконографічних програм православних храмів на Сході України з кінця ХХ до початку ХХІ століття.

При формуванні емпіричної бази дослідження авторка керувалася передусім, принципом просторово-часової локалізації. До даного дослідження увійшли 30 храмів та 8 каплиць, розташованих на Сході України, на території Донецької, Харківської та Луганської областей, які у період з початку 2020-го до 2022 р. (24.02.2022) перебували на території, підконтрольній Україні. Вибір саме цих храмів обумовлений фактом наявності розписів їхніх інтер'єрів і можливості сфотографувати, тобто послуговуватися принципом візуальної наочності. Під час збирання фотоматеріалів був застосований польовий метод дослідження, що дозволило отримати детальні зображення розписів храмів та їхніх іконографічних сюжетів.

Потрібно зазначити, що розпис можна побачити далеко не в кожному храмі, оскільки він вимагає суттєвих фінансових витрат, і священнослужителі не завжди вважають важливим розписувати храм – достатньо ікон та церковного начиння у його внутрішньому оздобленні.

Православні храми регіону, що вивчається, можна умовно розділити на три групи: повністю розписані, частково розписані (з різних причин) і нерозписані. У дослідженні згадуються як повністю розписані храми, так і розписані частково (наприклад, під час аналізу конкретного іконографічного сюжету).

Після вторгнення Росії на територію України багато храмів цього регіону було буквально висаджено в повітря, якісь зруйновані частково або пошкоджені. Серед храмів, описаних у дослідженні, є церкви, які вже повністю зруйновані, але залишення їх розписів в емпіричній базі дослідження пояснюється відповідністю обом принципам – візуальної наочності та просторово-часової локалізації.

1.2.2. Комплексність та синтетичність культурологічного підходу до аналізу програм розписів православних храмів. Для досягнення визначеної в дисертаційному дослідженні мети використовувався культурологічний підхід, який надає можливість аналізувати культурні явища в їх комплексності, враховуючи їх історичні, соціальні та культурні виміри. Дослідження програм розпису православних храмів Сходу України з використанням культурологічного підходу дозволяє розглядати їх як складову частину культурної спадщини регіону. Іконографічні сюжети, символіка, стилі храмових розписів можуть бути розглянуті як важливі джерела для вивчення релігійних, культурних та історичних процесів, що мали місце у цьому регіоні.

Завдяки використанню міждисциплінарного підходу при аналізі монументального церковного живопису православних храмів Східної України вдалося встановити зв'язок між різними аспектами соціального, релігійного та художнього життя, і те, як вони перепліталися у повсякденному житті спільноти.

Основним методом дослідження, використаним у цій дисертації, був іконографічний аналіз, заснований на спостереженні та інтерпретації розпису православних храмів, відібраних для дослідження. Інформація про складання програми розпису того чи іншого храму, про вибір певних іконографічних сюжетів було отримано з бесід з настоятелями храмів, іконописцями та замовниками розпису.

Під час збирання фотоматеріалів був застосований польовий метод дослідження, що дозволило отримати детальні зображення розписів храмів та їхніх іконографічних сюжетів.

Для встановлення зв'язку між зображеними темами та історичним контекстом дуже корисним виявився метод порівняльного аналізу. Після інтерпретації зібраних даних польових досліджень проводився богословсько-культурологічний аналіз зображень, оскільки через іконописне мистецтво недискурсивно (візуально) передається розшифровка богословського послання. При здійсненні іконографічного аналізу заснованого на спостереженні та культурологічній інтерпретації настінного розпису, як один із інструментів дослідження використовувалася фотодокументація. Слід згадати інтернет джерела, сайти храмів та використання віртуальної екскурсії у деяких храмах Святогірської Лаври [12].

Історіографічний метод використовувався для опрацювання наукової літератури та інших джерел, які допомогли відтворити історичні реалії та соціокультурні процеси періоду, що досліджувався. Теоретико-аналітичний метод застосовувався під час аналізу культурологічної, церковно-історичної та навчально-методичної літератури з проблематики дослідження. Історико-культурологічний та порівняльно-історичний методи дозволили відокремити особливості розписів православних храмів в контексті культури часу.

Семіотичний метод дозволив виявити особливості інтерпретацій іконографічних сюжетів у програмах розписів православних храмів на Сході України. Герменевтичний метод був використаний для тлумачення різних сенсів іконографічних сюжетів. Історичний метод допоміг розкрити передумови зародження та етапи розвитку іконографічних програм православних храмів.

Наочно-аналітичний метод використовувався для детального вивчення програм розписів православних храмів на Сході України. Компаративний метод був важливим для порівняльного розгляду іконографічних сюжетів. Метод інтерпретації використовувався для пояснення та порівняння

особливостей програм храмових розписів. Метод теоретичного узагальнення допоміг описати результати аналізу матеріалу та підвести часткові та загальні підсумки дослідження.

1.2.3. Вимірювання як метод культурології. При вивченні програм розпису православних храмів з точки зору культурології, тобто виявляючи та обґрунтовуючи їх культурологічний вимір, доцільно також було звернутися до розробок метрології і використати деякі її елементи в якості того вимірювального інструментарію, завдяки якому можна більш точно оцінити якісні характеристики тієї чи іншої іконографічної програми – змістового фундаменту програми розпису будь-якого православного храму.

Вимірювання є об'єктом вивчення метрології, і воно може бути спрямоване не тільки на матеріальні (фізичні) аспекти, але і на духовні, нематеріальні аспекти. Оскільки всі фізичні величини підрозділяються на вимірювані і оцінювані величини, виміряні величини можуть бути виражені кількісно у вигляді певної кількості встановлених одиниць вимірювання. Фізичні величини, для яких не може бути введена одиниця вимірювання, можуть бути лише оцінені, причому величини оцінюють за допомогою шкал. Нефізичні величини характеризуються якісними показниками, вимірювання яких буде визначатися шляхом оцінки характеристик об'єкта вимірювання [87, с. 191 – 192].

У метрології прийнято розрізняти 5 основних типів шкал вимірювань: шкали найменувань, шкали порядку (рангів), шкала відмінностей (інтервалів), шкали відносин і абсолютні шкали [122, с. 295].

Як відзначає О.В. Ромах, ідея «культурологічної величини» полягає у візуальному зображенні в числовій формі інформативного матеріалу по даному культурологічному об'єкту. Тут можна визначити двоякий підхід, де, з одного боку, можна розробити одну «універсальну культурологічну величину», або, з іншого боку, розбити на групу з декількох «культурологічних величин» [122].

Цей метод цілком прийнятний для створення шкал, застосовних для оцінювання іконографічних програм православних храмів. Які аспекти можуть бути включені у вимірювальний інструментарій? Це, наприклад, кількість тем іконографічних сюжетів, включених в програму розпису того чи іншого храму: тема посвячення храму, тема призначення храму, святковий цикл, Страсний та Пасхальні цикли, житійний цикл (найчастіше всього відображає посвячення храму), сюжети Священної історії Нового і Старого Завітів, ангельські чини, Страшний суд. «Горня» і «дольня» храму повинні оцінюватися окремо.

Як кількісну характеристику можна також виділити кількість «рівнів розпису» в храмі, хоча вона і не завжди відображає рівень складності іконографічної програми.

Аксіологічний аспект також може бути критерієм оцінки як окремих іконографічних сюжетів, так і їх «ансамблю», тобто всієї програми розпису храму. В основі оцінювання аксіологічного аспекту того чи іншого іконографічного сюжету є церковно-ієрархічний порядок значущості (значення) образу. Якщо розташувати зображення «за спаданням» в їх аксіологічному аспекті, то ми отримаємо наступний ряд:

- 1) зображення Святої Трійці і Спасителя;
- 2) зображення Пресвятої Богородиці;
- 3) зображення Небесних Сил, Архангелів, Ангелів і всіх ангельських чинів у своїй ієрархії;
- 4) зображення святих і житійних циклів.

Зображення свят також мають свою ієрархію:

- 1) Великдень – «свят свято і торжество з торжеств»;
- 2) великі дванадцяті свята Господні (Різдво Христове, Срітання Господнє, Хрещення Господнє, Преображення Господнє, Вхід Господній в Єрусалим, Вознесіння Господнє, П'ятидесятниця, Воздвиження Чесного і Животворящего Хреста Господнього);

3) дванадесять Богородичні свята (Різдво Пресвятої Богородиці, Введення у храм Пресвятої Богородиці, Благовіщення Пресвятої Богородиці, Успіння Пресвятої Богородиці);

4) великі недванадесять свята (Обрізання Господнє, Різдво Іоанна Предтечі, Усікновення глави Іоанна Предтечі, Святих Первоверховних Апостолів Петра і Павла, Покров Пресвятої Богородиці);

5) середні і малі свята (найчастіше зображуються у тих випадках, коли мають відношення до теми посвячення храму). Сюжети Страсного і Пасхального циклів мають високе аксіологічне значення і часто розташовуються в «горній» частині храму.

Хронологічна (часова) шкала, безумовно, має місце при вивченні іконографічної програми. Вимірювальний метод використовувався при складанні класифікації програм розписів православних храмів на Сході України.

Висновки за розділом 1

Сучасне суспільство все більше усвідомлює важливість збереження та вивчення культурної спадщини. Особливе місце серед цього мають православні храми України, які не лише є символами релігійного життя, але й представляють значущу культурну цінність.

Програми розписів православних храмів Східної України, створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., не досліджувалися системно, а лише частково у контексті вивчення українських іконописних традицій та церковного мистецтва, також вони не були основним предметом для аналізу в сучасних наукових працях.

Переважає більшість наукових робіт, присвячених вивченню сучасного церковного мистецтва написана з мистецтвознавства, історії, образотворчого мистецтва, архітектури, навіть релігієзнавства, однак культурологічний аспект проблеми, за рідкісними винятками, залишався за рамками досліджень, що здійснювалися.

Використання культурологічного підходу у дослідженні програм розпису православних храмів Сходу України спрямоване на виявлення ключових аспектів програм розпису, їхньої ролі у культурному контексті та взаємозв'язку з історичними, релігійними та соціокультурними чинниками. Культурологічний підхід, задовольняючи критеріям міждисциплінарності, за своєю суттю є комплексним і синтетичним; ця його риса посилена додаванням традиційно «метрологічного» вимірювального методу, адаптованим саме до дослідження програм розпису православних храмів Сходу України кінця XX – початку XXI ст.

РОЗДІЛ 2.

ЦІНІСНО-СМИСЛОВА НАПОВНЕНІСТЬ ПРОГРАМ РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ СХОДУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Визначення поняття «програма розпису православного храму» у контексті культурології.

Храмовий розпис – це один із основних способів художнього оздоблення храму, поряд з іконами, проте призначення розпису в храмі суттєво відрізняється від призначення ікони. Адже ікона підпорядковується своїм законам зображення, і вона автономна, тобто не прив'язана до певного місця розташування, тоді як храмовий розпис є комплексом взаємопов'язаних сюжетів, який відкривається в міру руху храмом. Вивчаючи монументальний церковний живопис, необхідно розглядати всі компоненти літургійного простору храму в синтезі. Тільки таким чином можна зрозуміти мову храмового розпису та осягнути її глибинний богословський зміст. Храмовий розпис називають ще диханням храму. Розпис, образно кажучи, є сокровенною розповіддю. Порівняно з іконописом монументальний живопис – мистецтво динамічніше, безпосередньо пов'язане з церковною службою.

Насамперед розпис храму – це втілення тієї чи іншої програми, що відповідає його призначенню (наприклад, це кафедральний собор єпархії, чи лікарняний храм, або храм-сповідальня, храм-усипальниця, храм з баптистерієм, кафолікон – головний храм у монастирському комплексі, трапезний храм тощо) [78, с. 213 – 214].

Відомий австрійський історик мистецтва Отто Демус зробив такий висновок: «У випадку з храмовим оздобленням – тією сферою, в якій візантійське мистецтво досягло, можливо, своїх найбільших висот, – кожен окремий елемент є частиною органічного, неподільного цілого, побудованого

на основі певних принципів. Як здається, у класичний період середньовізантійського мистецтва – з кінця IX до кінця XI ст. – ці принципи формують напрочуд послідовно складену структуру, в якій деякі параметри допустимі й навіть необхідні, тоді як інших уникають, оскільки не вважають за потрібне рахуватися. Ця система була чисто формальною – для її створення богослов був потрібен не менше, ніж художник» [106].

Як зазначалося вище, розписи в храмі є не просто декорацією, а входять до складу богослужіння та повинні служити для організації літургійного простору храму. Поняття «організація простору» запровадив священник і філософ Павло Флоренський на початку 1920-х років: «Уся культура може бути витлумачена як діяльність організації простору» [111]. А у своїх лекціях про історію та філософію мистецтва він зазначав: «Але якщо я хочу сприйняти від вашого твору те, що ви хотіли дати, тоді я мушу перенести це на простір, оскільки завданням мистецтва є організація простору. Якщо я наполягатиму, то я не сприйму витвір як такий, а сприйму чуттєвий матеріал його» [111].

Питання організації простору одне із фундаментальних щодо програми розпису православного храму. Аналізуючи культурні закони організації простору, можна виявити закони та принципи, характерні для складання програми храмового розпису.

Питання про структурування та організацію простору насамперед пов'язане з питанням про пошук того фундаментального структурного елементу, базового компоненту, який є об'єднуючим у тій чи іншій системі координат. Відповідно, різні фундаментальні структурні елементи призводять до варіативності просторових рішень. Відповідаючи на питання, що лежить в основі структурування внутрішнього простору православного храму, можна назвати такі версії: знаки (символи), мова, традиції, звичаї, цінності, смисли, ідеї. На думку авторки цього дослідження, провідним, основним і структуруючим елементом у створенні простору є цінності.

Розглядаючи програму розпису православного храму з позицій аксіології, стає очевидним, що розписи знаходяться в ієрархічному співвідпорядкуванні, створюючи внутрішній літургійний простір храму. Найчастіше виділяють три змістовні плани програми розпису храму: першим, спільним для хрестово-купольного храму, є розподіл на «горню» та «дольню» частини, який є традиційним і канонічним. «Горня» займає верхній підкупольний простір (купол і барабан) і символізує небесну сферу, а «дольня» займає нижню основну частину храму (стіни та колони), і символізує земний світ. Також – ієрархічна супідрядність зображень – має місце при переміщенні із заходу на схід: від притвору до вівтаря храму значимість зображуваних сюжетів (подій, особистостей) зростає. Річ у тім, що кожен, хто входить у храм із центрального західного входу, не може в його архітектурному просторі рухатися інакше, ніж від притвору до вівтаря, тобто із заходу на схід, – географічна орієнтація християнського храму така, що храм завжди розміщений вівтарем на схід, що відповідає ідеї руху від темряви до світла (сонце сходить на сході) і символізує рух (від гріха/гріховності до спасіння во Христі).

Другий змістовний план програми розпису храму не претендує на загальність: він може бути пов'язаний із розкриттям основних православних догматів, наприклад, про Трійцю, про Боготілення тощо. Для цього плану особливе значення має посвята храму та його призначення.

Третій змістовний план визначається потребами церковної громади та/або конкретними побажаннями замовника (при виборі певних святих, включенні місцевошановних святих до програми розпису або при виборі аналога для наслідування тощо) [120].

Програма розпису православного храму є також результатом впливу різноманітних факторів, які включають в себе соціально-політичні й історичні (у тому числі, конкретно-ситуативні) та особистісні аспекти. Програма розпису відображає не тільки духовні, культурні та історичні

традиції православної церкви взагалі, але й специфіку конкретного часу і регіону.

Соціально-політичні чинники грають важливу роль у формуванні програми розпису. Наприклад, періоди релігійного відродження чи репресій відображаються у виборі тематики і смислової наповненості іконографічних зображень. Політичні зміни також можуть впливати на стилістику та естетику розпису, відображаючи потреби інституційної церкви та суспільства в цілому.

Цікавим прикладом є дисертація румунської дослідниці Думитриці Данієли Філіп «Збереження православ'я через іконописне мистецтво в районі Марамуреша від насильницького скасування православної єпархії (1740 р.) до часів митрополита Андрія Чагуна (1848–1873 рр.)». Аналізуючи іконографію обраного регіону з використанням іконографічних та іконологічних методів, дослідниця виявила кілька тем, які прямо закликали людей до збереження православної віри та їхньої етнічної ідентичності [109, с. 14]. До вивчення програм розпису храмів дослідниця підходила з погляду історії релігії. Відповідно до зроблених нею висновків, іконографія як недискурсивна теологія, функціонувала як основний засіб навчання людей і таким чином могла підтримувати збереження релігійних традицій. Результати її дослідження важливі для зіставлення функцій, які виконувала іконографія, до інших історичних періодів у різних регіонах. Також в одній зі своїх наукових публікацій Думитриця Філіп наводить перелік факторів, що більшою чи меншою мірою впливають на створення програми розпису храму. Поряд із догматичними принципами складання програми розпису храму та розмірами церкви, а саме, її протяжністю, як один із найважливіших факторів, що впливають на створення програми розпису православного храму, вона виділяє призначення церкви [108].

Особистісні чинники завжди впливають на програму розпису: художник може враховувати свої власні духовні переживання, творчі уподобання та професійні навички у виборі тем і стилів розпису.

Поняття «програми» розпису не слід плутати з поняттям «схеми». Схема – це одна із складових загальної «програми» храмового розпису. Тобто програму розписів для певної ієрархічної зони можна назвати схемою. Схема – це сукупність канонічних сюжетів і образів, призначена для певної (ієрархічної) зони храму (вівтарна апсида, купол, північна стіна, західна стіна тощо). Схемі властива варіативність в рамках стійкого алгоритму канонічної сполучності та розташування образів [78, с. 215]. Таким чином, «схема» є так званою одиницею (або структурною частиною) у програмі розпису храму. Побудова схеми є чимось на кшталт своєрідного старту складання програми розпису: навіть якщо вибір сюжетів і образів схеми не передує створенню плану загального вигляду монументального оздоблення храму, а відбувається пізніше, то усвідомлення їхньої значущості у цілісності храмового простору і в реалізації цього плану відіграє роль етапу саме вихідного, початкового, у будь-якому випадку – першого.

У лекціях з історії та філософії мистецтва Павло Флоренський підкреслює значимість виділення одного елемента із загальної організації простору: «У нас виникає питання про те, як саме відбувається процес організації простору, тобто з чого він починається, що є його скелетом, тобто іншими словами, про композицію». Далі він говорить, що, на його думку, є першим кроком у всіх мистецтвах до організації простору: «Необхідна ізоляція. Ізоляція є найпершим кроком рішуче у всіх мистецтвах. Це є виділення певної чуттєво даної галузі для того, щоб далі працювати над нею» [111, с. 198].

Про важливість відокремлення пише й Руслана Демчук: «Упорядковане – це відокремлене, стратифіковане. Саме створення світу, за Біблією, складається з актів відокремлення одного від іншого: світла від темряви, води від суші тощо» [18, с. 103].

На наступному етапі вже вносяться деякі елементи нашого ставлення до звичайного простору: «Досі ми розділяли, тепер виробляємо якийсь зв'язок, але за тими основними ознаками, без яких ми не розуміємо його. Це

становить те, що ми називаємо композицією, це ключ для підходу до цього простору» [111].

Цілісність, зв'язаність, безперервність і структурність властиві храмовому розпису, всі зображення у храмі пов'язані між собою за змістом як усередині схеми, так і всередині загальної програми розпису храму, створюючи ансамбль монументального живопису. Отто Демус пише про це так: «Ансамбль візантійського монументального живопису істотно програє, якщо розглядати його як суму окремих композицій. Ці композиції не замислювалися як незалежні твори. Їх творців в першу чергу турбували взаємини образів один з одним, з архітектурним обрамленням і з глядачем» [106].

При створенні конкретних програм розписів вибір схеми може супроводжуватись її новим осмисленням та творчою інтерпретацією у контексті богослужіння, духовно-мистецької атмосфери, місцевих традицій та культурно-історичної ситуації. Принципи взаємозв'язку внутрішнього простору храму з монументальним живописом зумовлені також іконографією, масштабом, колоритом та пластикою монументальних композицій.

Храмовий розпис формує видимий і невидимий (містичний) простір храму, який, впливаючи на людину, спонукає її до молитви, зводячи її у світ горній. Багато в чому саме завдяки розписам у людини, що прийшла в храм, виникає відчуття живої присутності Бога та святих тут і зараз. Вона стає очевидцем священних подій і співрозмовником зображених святих. «Вона не відрізана від них, але фізично включена до складу величезного образу храму, оточена сонмом святих, бере участь у подіях, які бачить» [106, с. 30].

Що стосується безпосередньо сюжетної сторони храмового розпису, то з його описів, що збереглися, найдавніший відноситься до середини IX століття і належить константинопольському патріарху Фотію. В одній із своїх проповідей він описав розпис збудованого при ньому нового храму в імператорському палаці. Згідно з цим описом, у куполі був зображений

Христос Пантократор у медальйоні в оточенні архангелів. У консі вівтаря – Богоматір Оранта. Крім того, у храмі були численні зображення святих: праотців, пророків, апостолів та мучеників. Про сцени, що зображують євангельські події (дванадесять свята), у нього не згадано, хоча вони також могли включатися до розпису храму [131].

Відомо, що до середини IX століття вже остаточно склалася злагоджена богословська та мистецька система монументального церковного живопису. У той самий час, як відомо, у православній культовій архітектурі панував хрестово-купольний тип храму. Суворо продумана система розпису узгоджувалась з архітектурою будівлі та утворювала з нею єдине ціле. Саме архітектура храму має особливе значення у вирішенні монументально-мальовничого ансамблю. Православний храм є найбільш «відкритою», усвідомленою, продуманою системою смислів і символів, і у той же час він сам є складним символом.

Наприклад, богослов Петро Карнатський (XII ст.) розглядає храм як образ світу. «В основі, – писав він, – покладається камінь із зображенням храму та 12 інших каменів, на ознаменування того, що Церква спочиває на Христі та 12 апостолах. Стіни означають народи, їх чотири, тому що вони приймають тих, що сходяться з чотирьох сторін» [6].

Існує й інша точка зору, що передбачає не двочастковий, а тричастковий смисловий поділ по вертикалі храмового простору.

Як відомо, візантійський хрестово-купольний храм своєю лаконічною архітектурною композицією являв ідеальний образ космосу (упорядкованого Всесвіту), тому в його мальовничому декорі було розроблено чіткий ієрархічний поділ на «небесний» регістр, під який відводилася верхня частина храму, насамперед купол, середній регістр, названий Отто Демусом областю раю, куди входили склепіння і верх стін, і нижній регістр, що символізує земний світ.

Така система храмового розпису, відповідно до цієї ієрархії, включала кілька обов'язкових елементів. Купол займає напівфігура Пантократора.

Його як Главу Небесної Церкви оточують ангели, а трохи нижче розташовуються пророки і апостоли – провісники та розповсюджувачі Його вчення. В апсиді панує образ Богоматері, що уособлює Церкву Земну, а нижній регістр розпису відведено під зображення сонму святих, які, являючись представниками, засновниками та упорядниками Земної Церкви, розташовуються по всьому храму (в нижніх регістрах). Таким чином, розпис нижньої частини храму ставиться у безпосередній зв'язок із купольною композицією, де Христос, Глава Церкви Небесної, через Богоматір, образ Церкви Земної, і через апостолів, євангелістів та святих перебуває у вічному єднанні з церквою на землі [67].

Оскільки пам'ятники Константинополю середньо візантійської епохи, на жаль, були втрачені, зразками «класичної» програми розпису храму стали три мозаїчні ансамблі XI століття: це собор монастиря Осіос Лукас у Фокіді (1030 – 1040 років), храм Неа Моні на острові Хіос (близько 1045 року) і монастир Дафні (близько 1100 року). Інтер'єрами цих храмів є квадратний простір (наос), вкритий куполом на тропках. В Осіос Лукас і Дафні наос оточений галереями з хорами. Зі сходу до наосу примикає вівтар. Із заходу храм закінчується одним або двома притворами.

Іконографічна програма цих трьох ансамблів в цілому схожа: у розписах куполів знаходиться Христос (Пантократор), поясний у медальйоні. В Осіос Лукас Христос оточений архангелами і Богоматір'ю; у барабані купола між вікнами є пророки; у консі вівтарної апсиди в Осіос Лукас збереглася фігура тронної Богоматері з Немовлям на колінах (аналогічна постать IX століття збереглася у вівтарі Софії Константинопольської); в Осіос Лукас на бічних хрестових склепіннях розташовані медальйони з ангелами. У деяких нішах вівтаря і храму – святителі. В західній частині храму на склепіннях під хорами зображені ростові і поясні в медальйонах фігури преподобних. Особливий набір святих разом з місцевим преподобним Лукою зображений на стінах притвору [38].

Собор Софії у Києві також став зразком для розпису храмів, збудованих після неї.

Ієромонах Діонісій Фурноаграфіт (1701 – 1755) – афонський живописець із Фурни, який на основі вивчення творчості Мануїла Панселіна та свого досвіду склав «Єрмінію або Настанову в мальовничому мистецтві», описав у цій праці систему розпису церков різної архітектури, фактично зібравши разом основні правила побудови програм храмового розпису. Про розпис церкви трульної (тобто з куполами) він пише так: «Коли хочеш розписати церкву трульну, то в небі купола намалюй різнокольорове коло, подібне до веселки, яка буває видима в хмарах під час дощу, і в ній зобрази Христа, що благословляє і що тримає на персях Євангеліє і напиши: Ісус Христос Вседержитель. Біля кола зобрази херувимів та престолів та надпиши: «Побачте тепер, що Я є Той, і Бога немає крім Мене (Втор. 32, 39). Я землю вчинив і створив людину на ній, небеса Я руками Своїми простяг і про їхні зорі звелів» (Ис. 45:12).

Нижче Вседержителя (в шиї купола) зобрази інші лики ангелів. І серед них на схід Богоматір із розпростертими руками й напиши над Нею: «Мати Божа Володарка ангелів» [23].

Про розпис вівтаря автор пише: «Всередині вівтаря, в східному заглибленні, нижче лінії пророків, зобрази Богоматір, що сидить на престолі та тримає Христа Немовля, і над Нею напиши: «Мати Божа, що перевищує небеса». По обидва боки Її зобрази двох архангелів, Михаїла та Гавриїла. Потім на одній лінії з нею, у вівтарі та в усьому храмі, на верхніх частинах стін зобрази Господні свята, святі Страсті Христові та чудеса Його після воскресіння» [23].

Програма розпису «горньої» частини храму, що була описана в Єрмінії, простежується в основі розпису сучасних багатокупольних православних храмів Сходу України (про які детально – в наступних підрозділах 2.3, 2.4).

У програмі розпису православного храму іконографічні сюжети становлять ансамбль, мета якого не тільки повно відбити духовну сутність християнської віри, а й картину світу в її східнохристиянському розумінні. Тобто програма розпису храму є своєрідним культурним кодом, завдяки якому можливе передання духовного досвіду новим поколінням.

Оскільки культурний код – це ключ до розуміння даного типу культури, унікальні культурні особливості, які дісталися народам від предків, це закодована у певній формі інформація, що дозволяє ідентифікувати культуру. Культурний код повинен мати такі характеристики: самодостатність для трансляції та збереження культури, відкритість до змін, а також універсальність.

Оскільки найважливіші устої будь-якої культури – це сума уявлень людини про себе саму, про витоки й цілі свого буття у світі, про навколишній світ і його відносини з Богом, основи православної культури та православного світогляду мають співвідноситися з програмою розпису храму.

У світі горньому, небесному, якому відповідає «горня» храму, є Бог, ангели, там немає часу, бо там вічність. Цьому світу притаманний безмежний простір. У світі ж дольньому – навпаки: є час та простір обмежений. Ці два світи не є незалежними один від одного, вони не просто співіснують паралельно, а з'єднані, по-перше, Приходом Христа на землю і відходом Його у світ горній, по-друге, ангели зі світу горнього приходять у світ дольній. У той же час праведники із земного світу потрапляють у горній. Земний (дольній) світ прагне відповідати горньому, оскільки він повинен удосконалюватися.

Земний світ спілкується із небесним. У цьому сенсі внутрішній простір православного храму є необхідною передумовою для здійснення комунікації між земним і небесним світом, і тому цей простір може бути розглянутий як семіотичний простір або семіосфера, відповідно до визначення Юрія Лотмана [120]. Простору храму властиві такі ознаки

семіосфери: відмежованість, неоднорідність, нерівномірність, бінарність та асиметрія. Храм є сакральним простором, і тим самим він відмежований від зовнішнього простору. У той же час внутрішній простір храму неоднорідний за сакральністю (вівтар характеризується більшою сакральністю на відміну від решти, більш профанної частини храму). Горній і дольній світи, представлені в архітектурі та монументальному живописі, існують як бінарне співвідношення. Асиметрія спостерігається в тому, що земний і небесний світ представлені в храмовому розписі в різних пропорціях: небесний світ представлений значно меншою мірою, ніж земний.

Згідно з одним із іконописних канонів, храмовий розпис не повинен перебувати нижче рівня плеча людини, яка стоїть у храмі, оскільки цей простір відведений для людей, які живуть на землі. У нижній частині храму на стінах зазвичай зображується святий убрус – символ чистоти [48].

Оскільки зворотня перспектива властива візантійському стилю в монументальному церковному живописі як релігійному мистецтві, саме завдяки їй сприйняттю невидиме, фонове стає головним, тобто проявляє сакральне, яке за своєю природою є невидимим. Завдяки використанню зворотної перспективи свідомість починає вловлювати те, що неможливо чітко та логічно усвідомити. Головна особливість канонічного (візантійського) стилю храмового розпису полягає в тому, що ці образи виявляють людину, яка вже перетворена божественною благодаттю.

У зворотній перспективі композиційним центром зображення є глядач, який у зосередженому спогляданні переживає відповідний сюжет/подію зі Священного Писання або інших християнських текстів та уявлень. Зворотня перспектива, таким чином, передбачає, що людина, що стоїть у храмі, виявляється у центрі розпису і, відтак, нібито бере участь у зображених подіях.

Завдяки зворотній перспективі у людини, яка перебуває в храмі, створюється відчуття, що на неї дивляться (зі стін). Це сприймається як те, що від Божого погляду не можуть сховатися вчинки, слова і думки людини.

Цей прийом сприяє наверненню до свого внутрішнього світу, що може призвести до покайних думок. Тим самим храмовий розпис відображає, що в центрі світобудови в християнському розумінні знаходиться людина, «макрокосм», за словами святителя Григорія Богослова.

У розписаному православному храмі аксіологічна значущість зображень збільшується в міру руху із заходу на схід (який, як говорилося раніше, виступає еквівалентом верху): у консі вівтарної апсиди зображується Свята Трійця, або образ Пресвятої Богородиці «Оранти», як найбільш священні зображення. На західній стіні ж, навпаки, як протилежність, у багатьох православних храмах зображується Страшний Суд, що ілюструє вічну долю грішників і праведників, смертні гріхи та пекельні муки грішників. На стінах по всьому периметру храму трапляються зображення святих: мучеників, преподобних, святителів, праведників, а також євангельські сюжети, зображення свят.

Як приклад розглянемо програму розпису храму на честь ікони Пресвятої Богородиці «Всіх скорботних Радість», який є головним храмом жіночого скиту Святогірської Лаври у селі Богородичне Донецької області (Дод. А. 26). Розписав храм іконописець Олександр Чашкін (у 2002–2006 рр.), ним же спільно з митрополитом Арсенієм (намісником Святогірської Лаври) було складено програму розпису цього храму.

За своєю внутрішньою архітектурою храм є однокупольним. Розписано храм у візантійському стилі. «Горня» частина храму (купол, барабан, підкупольна скуфія) зображує євангельську картину Вознесіння Господнього: у куполі храму – образ Ісуса Христа у мандорлі, у барабані – херувими та архангели, у підкупольній скуфії – Пресвята Богородиця в оточенні двох архангелів і одинадцяти апостолів. У парусах – чотири євангелісти (ці сюжети виконані в техніці мозаїки). У вівтарі (у консі апсиди) – образ Божої Матері Знамення, нижче – образ Христа, Великого Архієрея, і навколо Нього – святителі Василій Великий і Іоанн Златоуст, що склали чин Літургії. На вівтарній стіні у медальйонах також зображені святителі Микола

Чудотворець, Григорій Богослов, Спіридон Триміфунтський, Кирило Олександрійський.

У верхній частині північної стіни – Успіння Пресвятої Богородиці, нижче – зображення святих мучениць: Людмили, Тетяни, преподобномучениці Єлизавети. У верхній частині південної стіни, навпроти Успіння Пресвятої Богородиці – Різдво Христове. Нижче у медальйонах – образи святих мучениць Віри, Надії, Любові та їх матері Софії.

На стінах переважають зображення преподобних, спосіб життя яких слід наслідувати насельникам скиту. Наприклад, з північного боку у повний зріст написані преподобні Єфросинія та Євдокія Полоцькі, з південного – преподобні Антоній та Феодосій Печерські. На клиросі – зображення Покрови Пресвятої Богородиці. На західній стіні – образ Ісуса Христа в медальйоні, з обох боків якого зображені архангели Михаїл і Гавриїл, що служить нагадуванням про Страшний Суд.

Отже, при складанні програми розпису даного храму враховувалися загальні канони побудови іконографічних сюжетів, посвята храму (зображення Пресвятої Богородиці є і в консі апсиди, і в підкупольній скуфії, і на клиросі; основний фон розпису – синій, який вважається кольором Пресвятої Богородиці, і символізує Її Приснодівство); враховувалося призначення храму як головного храму лаврського скиту – образи преподобних становлять значну частину зображень.

Програма розпису храму на честь ікони Пресвятої Богородиці «Всіх скорботних Радість» відображає, що православна церква однаково вшановує як древніх мучеників і подвижників, так і святих, які жили і постраждали у ХХ столітті. Таким чином, святим, прославленим нещодавно, віддається така ж слава, як і тим, що були прославлені церквою кілька століть тому. Програма розпису «дольньої» частини храму підкреслює надмірний, надчасовий та наднаціональний характер церкви.

Отже, враховуючи всі вищевикладені факти, терміну «програма розпису» храму можна дати таке визначення з позицій культурологічного

підходу. Програма розпису православного храму – це комплекс взаємопов'язаних іконографічних сюжетів, які відображають духовні та культурні цінності православ'я, а також історико-культурні традиції конкретного регіону, і будується за принципами, властивими організації культурного простору (наприклад, архітектонічність, ієрархічність).

Відповідно до цього визначення, програми розписів храмів однакові за своєю структурою, оскільки підпорядковуються загальним законам (канонам) побудови, але можуть бути досить своєрідними за змістом усередині складових частин цієї структури. Унікальність кожної конкретної програми розпису храму визначається не стільки унікальними особливостями архітектури цього храму, скільки вибором особливо шанованих святих і сюжетів Священної історії упорядниками програми розпису.

Програма розпису православного храму відбиває картину світу в її православному розумінні, тобто відображає внутрішній простір цього храму як окремий образ світу, але водночас цей світ є лише частиною всієї «церкви тріумфуючої» (небесної, земна церква називається «войовничою»), оскільки не може включити абсолютно всі існуючі іконографічні сюжети (Старого і Нового Завітів, історії церкви), образи всіх уславлених і непрославлених святих, небесних сил.

Церква «войовнича» називається так тому, що люди (члени цієї земної церкви) воюють зі своїми пристрастями, піддаються спокусам, щодня роблять духовний вибір у бік чесноти чи гріха. Церква «тріумфуюча» – це церква, де тріумфує влада Ісуса Христа, Його перемога над смертю і над гріхом. Православний храм з'єднує у собі церкву «войовничу» й «тріумфуючу». Програма розпису православного храму покликана відображати церкву «тріумфуючу». Священнослужителі та парафіяни храму являють собою церкву «войовничу».

Оскільки храм є місцем комунікації між небесним і земним світом, місцем комунікації між войовничою церквою та урочистою, його можна розглядати як семіотичний простір, тобто семіосферу.

2.2. Програма розпису православного храму як особливий вид тексту

2.2.1. Прихована семантика сакральних символів у монументальному церковному живописі та їх класифікація. Монументальний церковний живопис можна порівняти з особливою книгою, для прочитання якої потрібно володіти мовою символів. Сучасна людина як релігійна, так і не релігійна, на жаль, втратила розуміння мови символів [49]. Згідно з преподобним Максимом Сповідником, «...символічне споглядання зрозумілого для розуму за допомогою видимого є духовною наукою та розуміння зримого за допомогою незримого» [126].

Із погляду семіотики, мистецтво, в тому числі монументальний церковний живопис, є унікальним типом тексту, а розпис православного храму, як один із видів церковного мистецтва, будучи невід'ємною частиною християнської культури і маючи свою мову, може бути вивчений як знакова система.

Розуміння картини світу в культурології можливо з двох позицій, які обидві належать до діалектичної традиції та, у певному сенсі заперечуючи одна одну, тим не менш, доповнюють одна одну. Перша, співвідносна із аксіологічним підходом до визначення культури, встановлює систему протилежностей, що організують світ з погляду простору, цінності тощо. Інша, співвідносна із антропологічним підходом, спрямована на примирення протилежностей та встановлення універсального ізоморфізму між усіма проявами життя [113].

Оскільки культура як така і кожна локальна культура/субкультура – це символічна мова, знакова система, що кодує результати творчості, то вона надає можливість не лише для розуміння своєї культури, а й створює умови для відносного розуміння, розшифровки чужої культури та спілкування з нею.

Культура постійно породжує нові символи, її природа значною мірою символічна. [49]. Аналіз символічних знаків включає в себе не тільки визначення референта, який стоїть за тим чи іншим знаком, але сприяє прочитанню одного й того ж символу в різних контекстах, чим підкреслюється важливість культурної пам'яті та знання мови християнської культури.

Вивчаючи символіку баштових циклів собору Софії Київської з точки зору культурології, Р. Демчук підкреслює: «За одностайним свідченням Отців церкви, найвищий рівень знання відкривається людині не в концептах, а в образах та символах. Важливе місце посідають тут образи мистецтва. Святоотецька теорія образу VIII–X ст. відіграла важливу роль у розвитку художньої культури країн східнохристиянського регіону. В її основі закладено принципи «відображення» («уподібнення»), тобто складну систему віддзеркалення першообразу явлення його «в загадці», якщо йдеться про символічні та алегоричні зображення» [18].

Все християнське мистецтво, особливо іконопис, з перших століть існування християнства було глибоко символічним. Ця символіка невіддільна від церковного мистецтва тому, що духовна дійсність, яку воно виражає, не може бути передана інакше, ніж символами.

В історії церкви були періоди захоплення символізмом, коли зростала символічність образів в іконописі (як і в інших церковних мистецтвах). Наприклад, період середньовіччя, коли багатозначність стала фундаментальним семіотичним принципом. Наша сучасна семіотична система – це мова слів, але не так було в середні віки. Аврелій Августин (Блаженний) ставив питання про те, якою мовою говорить Бог: якщо не мовою слів, то мовою речей. Усе виражено речами, у тому числі образами. А значення речей багатозначніше, ніж значення слів [28]. У цей період у філософії зростає значущість антитези, що створюється з протилежностей позитивного та негативного (доброго та злого). Відповідно до принципа

багатозначності кожен символ і кожна риса тлумачилися і «до добра і до зла».

Порівнюючи епоху античності та середньовіччя, Р. Демчук зазначає: «Якщо античний світ – непередбачуваний, де богами, героями та людьми грає сліпий фатум, то світ середньовіччя – усвідомлений світ. Кожний предмет і явище втілюють обумовлений зміст та є багатозначущими. Головне – це вміння орієнтуватися в їхній символіці. Найбільша небезпека тут – це абстракція. Тварина, позбавлена значення, протистоїть злагодженому світопорядку, будучи його антиподом (як Апокаліптичний звір). Через те не тільки зооморфні, а й орнаментальні мотиви сповнені тут конкретного змісту, аби відвести середньовічну людину від абстракції, порожнечі» [18]. Далі авторка підкреслює, що особливе значення, на думку середньовічних богословів, мають «несхожі образи» («неподібні подоби»), передані в зооморфній формі. Таку естетичну концепцію, вкорінену в ранньохристиянський символізм, відбивають середньовічні «Фізіолог» та «бестіарії» [18].

Тобто можна вважати доведеним, що в основі пов'язаного з релігією мистецтва різних епох лежить та чи інша світоглядна (філософська, богословська) концепція, що охоплює розуміння світу загалом.

Розглядаючи семіотичні знаки в розписі православного храму, в цьому дослідженні буде використовуватися класифікація знаків, що сягає ідей американського філософа і логіка Чарльза Сандерса Пірса (1839–1914) про відношення знакової ситуації та таких властивостей знаків, як ступінь ймовірності їх використання та характер зв'язку з об'єктом, на який ці знаки вказують.

У розписі православного храму, якщо поставитися до нього як до особливого виду тексту, є всі три види знаків, що входять до класифікації Ч. Пірса: іконічні, індексальні та символічні.

На відміну від символічних знаків та символів-індексів значення іконічного знака «лежать на поверхні». Іконічний знак – це знак, у якому

значення має, звичайно, властиве йому вираження. Те, що означається, і те, що означає, рівні [137]. Малюнок означає те, що він зображує.

Згідно з Ч. Пірсом, символічний знак, як і будь-який інший, вказує на щось поза собою самим (при цьому об'єкт вказівки завжди відсутній у безпосередньому досвіді комунікації), немислимий поза вживанням і розумінням, завжди має матеріальну вираженість [140].

Найчастіше символи – це знаки абстрактних референтів: ідей, уявлень, понять. На відміну від індексу чи ікони, референт символу не сприймається органами чуттів. У визначенні та розумінні символічних знаків (symbols) семіотики одностайні в одному: це знаки щодо «угоди та встановлення», нічим не схожі на те, що вони замінюють [139]. Семантика символу виникає як наслідок «угоди» і передбачає знання конвенції. Відповідаючи на питання про те, як показати абстракцію, семіотики вважають, що «все, що не зодягнене у “подобу тілесності”, тобто не зображено в образах, залишається не зрозумілим» [118]. Саме тому символи завжди включають до структури носія обов'язковий іконічний компонент.

Відповідно до твердження Псевдо-Діонісія Ареопагіта, символ виступає як найбільш загальна філософсько-богословська категорія, що включає в себе образ, знак, зображення та ряд інших понять. Символи, на його думку, виникли із чітко визначеною, хоча й суперечливою метою, зазначеною в намірі водночас виявити й приховати істину [18, с. 107].

Аналізуючи існуючі символи в монументальному церковному живописі, неважко помітити, що в семантичному відношенні їх можна об'єднати у кілька груп. Загальної класифікації символічних знаків монументального церковного живопису немає, але вона необхідна для кращого розуміння і систематизації наявних зображень. Тому авторка пропонує власну класифікацію.

1. Персоніфікуючі зображення – це символи, до яких належать так звані таємні знаки, що з'явилися в розписах катакомб у перші століття християнства (наприклад: риба, ягня, пастир, виноградна лоза, голуб, хризма,

хрест, павич, що символізують Христа), а також символи євангелістів, Пресвятої Богородиці та ін. Використання символів цього виду у сучасному храмовому розписі не є тотожним їх використанню у стародавній церкві, коли зміст цих знаків був прихований від непосвячених, від усіх, хто не входив до християнської громади.

Як приклад із сучасного монументального церковного живопису можна навести зображення Агнця у розписі вівтарної апсиди храму Преподобних Зосими та Савватія Соловецьких у с. Зелений гай Донецької області (Дод. А. 31).

Образ Агнця є символічним зображенням Ісуса Христа та є старозавітним прообразом Його хресної жертви. У Новому Завіті Іоанн Хреститель називає Ісуса Христа агнцем – «Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере» (Ин. 1:29). У цьому іконографічному сюжеті це підкреслено хрестчастим німбом Агнця, зображенням хреста, грецьких літер «альфа та омега» у розкритій книзі на престолі. Агнець є одним із євхаристичних образів, що також пояснює Його написання на вівтарній апсиді.

Слід зазначити, що 82-е правило Трулльського Собору (680 р.) забороняє зображати Спасителя у символічному образі Агнця, пояснюючи це тим, що з утвердженням християнства відпала необхідність у символічному зображенні Христа через цей старозавітний образ [1].

Використання «заборонених символів» у сучасному храмовому розписі можна пояснити прагненням до збереження культурної пам'яті. Наголошується на значущості знання мови християнської культури (тобто знання конвенції символів).

Ю. М. Лотман підкреслює, що «абстрактна модель комунікації має на увазі не тільки користування одним і тим же кодом, а й однаковий обсяг пам'яті у передавального та приймаючого» [118].

Нерідко в православних храмах зустрічається іконографічна композиція «Христос Лоза Істинна» або «Христос Виноградна Лоза» (одне із символічних імен Христа, засноване на словах Євангелія: «Я правдива

Виноградина, а Отець Мій Виноградар» (Іоан.15:1). Христос в образі Пантократора оточений лозою, у гілках якої зображуються апостоли, що нагадує і про наступні євангельські слова: «Я Виноградина, ви галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви» (Ін. 15:5).

Виноград у християнській іконографії є символом вина життя і безсмертя, символом Царства Небесного, але він символізує і жертвопринесення, оскільки вино асоціюється з кров'ю.

До символів цього виду можна віднести символи чотирьох євангелістів (орел, лев, тілець та ангел). Найчастіше їх зображують у парусах/вітрилах храму, як ми бачимо на прикладі храму Різдва Пресвятої Богородиці селища Новоекономічне Донецької області (Дод. А, іл. 24.3), але зустрічається і сумісне зображення цих чотирьох символів (тетраморф), як, наприклад, у розписі склепіння собору Святого Олександра Невського у місті Слов'янську Донецької області (Дод. А, іл. 22.71).

2. Літургічні символи – знаки, походження яких пов'язані з будь-якими фразами з богослужбових текстів; до таких належать і євхаристичні символи, які мають безпосереднє відношення до богослужіння.

Наприклад, зображення сонця та місяця (які, наприклад, зустрічаються у розписі хрестчастого склепіння у притворі собору Святого Благовірного князя Олександра Невського у м. Слов'янську Донецької області (Дод. А, іл. 22.66)) відсилають до слів Псалмоспівця: «Хваліть Його, сонце й місяцю, хваліть Його, усі зорі ясні!» (Пс. 148: 3), а також нагадують євангельські слова: «...сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі попадають з неба, і сили небесні порушаться» (Мт. 24:29). Але в останньому випадку ці символи можна розглядати і як апокаліптичні.

До літургічних символів належать і зображення, що походять від поетичних епітетів, які використовуються в акафістах. Вивчаючи монументальний церковний живопис, не можна залишити без уваги той факт, що основою для появи цілого ряду іконографічних сюжетів послужили

літургійні тексти, складені у свою чергу на основі сюжетів Священної історії. Причому гімнографи (упорядники літургійних текстів) використовують низку літературних прийомів, які у своє чергу знаходять своє відображення в іконографічних сюжетах.

Поетична мова акафіста не могла не вплинути на іконографію, що розвивалася в тісній взаємодії з гімнографією (складанням літургійних текстів). І в історії церковного мистецтва неодноразово образи та теми акафіста (Пресвятої Богородиці) ставали сюжетами ікон та розписів храмів.

У сучасному українському монументальному церковному живописі тема Акафіста присутня, наприклад, у другому та третьому ярусах розпису південної та північної стіни Успенського собору у с. Микільському Донецької області (Дод. А, 19), який було розписано у 2012 році. На жаль, 2022-го року собор був зруйнований російськими військами.

У зображенні Акафіста Пресвятої Богородиці відображено посвяту храму. Сюжети розташовані в такому порядку (розпис читається за годинниковою стрілкою: починаючи зі східної частини південної стіни і закінчуючи східною частиною північної стіни): явлення ангела Пресвятій Богородиці («Благовіщення біля криниці»), Благовіщення Пресвятої Богородиці («Благовіщення у світлиці»), зустріч Божої Матері зі святою праведною Єлизаветою («Цілування Єлизавети»), хода трьох волхвів за зіркою Різдва («Волхви, що скачуть за зіркою»), «Поклоніння волхвів», «Втеча до Єгипту» святого сімейства тощо.

Біля кожного сюжету написано першу фразу кондака або ікоса акафіста, що відповідає зображеному сюжету.

Специфіку акафістських образів складає точна прив'язка до богослужбових текстів. Наприклад, ікос 11 великого Акафіста (Пресвятої Богородиці): «Светоприемную свечу, сущим во тьме явльшуюся, зрим Святую Деву» ілюструється зображенням Богородиці зі свічкою, що стоїть на підніжжі як на свічнику. Не знаючи цієї прив'язки складно здогадатися, який саме сюжет ілюструє розпис.

Окремі поетичні епітети («Лествиця», «Скрижаль», «Покров», «Кіот», «Гора», «Міст», «Чаша»), що прославляють Богоматір, дозволили художникам наповнити іконописний образ символами, покликаними підкреслити особливу роль Божої Матері в історії спасіння.

Акафіст Пресвятої Богородиці – єдиний із усіх акафістів, що увійшов у службу (Пісної Тріоди). Він читається на ранковій суботи п'ятого тижня Великого посту (свята Похвали Пресвятої Богородиці). Тема Акафіста вперше у монументальному живописі була використана в Сербії у XIV столітті. Це цикли фресок монастирів Дечани, Маркова, Матеїча. Найімовірніше, трохи згодом з Афона ця традиція прийшла на Русь. Подібно до церковного гімнографа-поета, який склав акафіст, іконописець, що зобразив сюжети акафіста, також прагне дотримуватися духу і краси гімну, як словесної ікони, прославляючи у фарбах Пресвяту Богородицю.

Оскільки іконографія розвивалася в тісному взаємозв'язку з гімнографією (упорядкуванням літургійних текстів), не можна не згадати слів Леонардо да Вінчі про взаємозв'язок цих двох видів мистецтв: «Живопис – це поезія, яку бачать, але нечують, а поезія – це живопис, якийчують, та не бачать. Ці два мистецтва, ви можете називати їх або поезією, або живописом, тут поміняли місцями почуття, за допомогою яких вони потрапляють до інтелекту» [26].

Аналізуючи поетику літургійної поезії, Ольга Седакова зазначає, що літургійні гімни та псалми самі піснеспіви називають «словесними іконами»: «Давид иногда вообрази, списав яко на иконе песнь» – «колись Давид зобразив, написавши пісню, як на іконі» (Вел. канон, песнь 7) [11].

Порівняння співу з іконою говорить, крім іншого, і про те, як його сприймати. Молитва-звернення має, як каже псалмоспівець, підніматися в небо, як запашний дим священного воскуріння. Але гімн-спів не тільки йде в небо: він ще й залишається тут, з тими, хто молиться. Ми споглядаємо його на кшталт писаних на дошці чи стіні образів – і маємо дати цим словам і наспіву, як іконам, дивитися на нас. Поділ на «молитву-прохання» та «гімн-

хвалу» досить умовний; зазвичай той самий текст включає і прохання-звернення, і «уяву» (образи) того, що відбувається. Прохання проростає образами, а образна пісня перетворюється на пряме звернення.

У «словесної ікони» є своя перевага перед писаною фарбами: слово здатне дати образ невидимого, нематеріального, неймовірного. Іконописцеві в такому разі доведеться вдатися до використання знаків і символів [11].

Тут можна згадати також сюжет «Не ридай Мене, Мати», що зображує покладання в труну Спасителя. Такий розпис зустрічається, наприклад, на західній стіні храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська Донецької області) серед інших сюжетів Страсного циклу (Дод. А, 29.20). Назва цього сюжету походить від першої фрази тропаря з богослужіння Великої Суботи «Не ридай Мене, Мати, зрячи в труні».

Лик Божої Матері напрочуд спокійний і умиротворений. Вона схиляється над Спасителем так, що Її німб і німб Ісуса Христа утворюють цифру 8 – символ вічності. У цьому контексті це непряма вказівка на те, що Богоматір знає про прийдешнє Воскресіння Христове. Ми бачимо, що цифрова символіка також знайшла свій відбиток у православної іконографії. Як зазначає Мар'яна Нікітенко, нумерологічні уявлення ще ранньохристиянських апологетів, філософів, богословів багато в чому визначали специфіку середньовічного розуміння чисел як на Заході, так і на Сході, чим пояснюється причетність нумерології до християнської догматики, літургії, мистецтва, календарно-уставних форм церковного життя, морального богослов'я, космології, історіософії й ін. [47].

3. Апокаліптичні символи – це знаки, що вказують на Друге Пришестя Христове (наприклад, ікона світла, Етимасія, бачення пророка Данила). Книга Откровення Іоанна Богослова (або Апокаліпсис) не використовується за богослужінням, тому символічні знаки, пов'язані з нею, не можна повною мірою віднести до літургійних.

Престол приготований (Етимасія, від грец. ετοιμασία – готовність) – богословське поняття престолу, приготованого для другого пришестя Ісуса

Христа, що прийде судити живих і мертвих. Поняття ґрунтується на таких віршах Псалтирі: «Бо суд мій і справу мою розсудив Ти, Ти на троні суддевім сидів, Судде праведний!» (Пс. 9:4), «Та буде Господь пробувати навіки, Він для суду поставив престола Свого, і вселенну Він буде судити по правді, справедливістю буде судити народи» (Пс. 9:7–8).

Символіка престолу приготованого насамперед пов'язана з темою царственності Ісуса Христа. Зображення Престола приготованого найчастіше складається з таких елементів: церковний престол, закрите Євангеліє (як символ книги з Откровення Іоанна Богослова: «І я бачив в правиці Того, Хто сидить на престолі, книгу, написану всередині й назовні, і запечатану сімома печатками» (Откр. 5:1); знаряддя Страстей, що лежать на престолі чи стоять поруч (у цьому випадку – терновий вінець); голуб (символ Святого Духа) або корона, які увінчують Євангеліє.

У цьому іконографічному сюжеті зображення сонця та місяця, а також двох серафимів відсилають до слів Ісуса Христа з Євангелія: «Але за тих днів, по скорботі отій, сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі спадатимуть з неба, і сили небесні порушаться... І побачать тоді Сина Людського, що йтиме на хмарах із великою потугою й славою» (Мк. 13: 24–26).

У сучасному українському монументальному церковному живописі зображення Престола приготованого зустрічаються як самостійні (як, наприклад, у розписі склепіння храму Воскресіння Христового в місті Слов'янську Донецькій області (Дод. А, 5.15), у розписі вівтаря храму Покрови Пресвятої Богородиці в с. Бойове Донецької області), так і у складі композицій (наприклад, в іконографії «Страшного Суду» на західній стіні Успенського собору с. Микільського Донецької області (Дод. А, 19.28)).

Подія Другого Пришестя Христового символізується й іконою світла (один із ранніх прикладів подібних символічних зображень зустрічається в мозаїках середини V століття в Баптистерії Альбенга, у Лігурії) [127], ікона являє собою диск із концентричних кіл темно-синього, блакитного та білого

кольорів, а в центрі диска – зображення хризми (одного із символів Ісуса Христа), праворуч і ліворуч від якої розташовані грецькі літери «альфа» та «омега», які прямо відсилають до слів Великого Судді з Апокаліпсису: «Я Альфа й Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець» (Отк. 22:13). Диск оточують 12 білих птахів – очевидних символів 12-ти апостолів, які поширили світло євангельського вчення по всьому світу. Із чотирьох сторін від диска зображені шестикрилі серафими.

Таке зображення, наприклад, є у розписі трапезного храму на честь Усіх Святих на Землі Руській Просіявших у с. Микільському Донецької області (Дод. А, 18.25).

До апокаліптичних символів можна віднести іконографічний сюжет «Перше видіння пророка Данила» або «Видіння чотирьох апокаліптичних тварин», включений до іконографії Страшного Суду, як, наприклад, у розписі західної частини Успенського собору в с. Микільському Донецької області (Дод. А, 19.12). Тварини цього сюжету (лев з орлиними крилами, ведмідь з іклами в роті, барс з пташиними крилами та кількома головами, і якийсь звір із залізними зубами) зображуються в іконографічній традиції без точної прив'язки до тексту, тому багато деталей, описаних пророком, втрачені. Ті, хто дивляться, впізнають сюжет, і цього достатньо. Іконописець не має на меті «втілити в життя» суб'єктивне бачення пророка, яке у своїй повноті залишиться нерозгаданою таємницею для читачів.

Згідно з святоотецьким тлумаченням, бачення чотирьох тварин пророком Данилом вказує на чотири царства в їхній часовій послідовності: вавилонське, мідо-перське, македонське (грецьке) і римське. Пророк Даниїл у своїй книзі розкриває вчення про всесвітнє Царство Боже й Сина Людського в їхньому торжестві над язичництвом [135]. «Ці великі звірі, що їх чотири, це чотири царі встануть з землі» (Дан. 7:17).

4. Містичні символи – символи, походження яких не стільки пов'язане зі Святим Письмом, скільки з «народними уявленнями» про потойбічне життя. Містика (від грец. *μυστικός* – «прихований», «таємний») –

надприродні явища і наслідки духовної практики, як зв'язок із потойбічним світом і надприродними силами [42].

Сюди можна віднести символи, пов'язані з потойбічною долею душі, які найчастіше зустрічаються в іконографії Страшного суду (наприклад: людина біля колони, змії поневірянь, зображені на західній стіні Успенського собору в с. Микільському Донецької області (Дод. А, 19.13)), символ «Всевидяче Око» (як, наприклад, у храмі Різдва Пресвятої Богородиці м. Краматорська Донецької області (Дод. А, 29.6)). Слід зазначити, що іконографія Страшного суду набула особливого розвитку у XVII столітті, коли захоплення містицизмом стало популярним і розповсюдженим.

Змії поневірянь – художній образ, що поєднує у собі ідею змія-спокусника і шлях сплати податків «поневірянь» за скоєні гріхи душею. Кожен гріх чи пристрасть позначені відповідним написом на змії. Коли і де вперше з'явилося подібне зображення, достеменно невідомо. Джерелом цього сюжету послужили деякі візантійські і давньоруські тексти, серед яких найзначніший – візантійський твір X ст. «Житіє преподобного Василя Нового» (у частині, де описані видіння блаженної Феодори).

Поява подібного образу, ймовірно, є наслідком впливу юридичної теорії спокути (викуплення), (що отримала розвиток у середньовіччі у західнохристиянському богослов'ї), та розгляду гріха і чесноти у юридичних поняттях. Тобто за кожен скоєний гріх душа має «заплатити» добрими справами.

«Змії поневірянь» є уособленням особистого гріха. Він виходить із паші величезного змія, звиваючись, заповнює центральний простір ікони і його голова знаходиться близько п'яти Адама, який схиляється перед Божим престолом. В основі цього зображення лежить старозавітне прокляття змія: «і ворожнечу покладу... між насінням твоїм та насінням її [дружини]; воно буде вражати тебе в голову, а ти жалітимеш його в п'яту» (Бут. 3: 15).

Образ людини, прив'язаної до колони, пов'язують із історією про милостивого блудника. У цьому контексті його зображення можна

розглядати як іконічний знак. Як знак-символ він позначає в іконі Страшного суду деякий простір між раєм та пекельними муками. «Слово про одного блудника, що милостиню творив, а блуда не залишив» вміщено у книзі «Пролог» під 12 серпня (період Успенського посту). За часів Леона Ісавра один дуже милостивий, але блудний чоловік жив у Константинополі. Після його смерті його загробна доля була відкрита у видінні благочестивому старцеві: заради своєї милості він був позбавлений мук, а заради розпусти не удостоївся увійти в Небесне Царство [1]. Іноді в іконографії Страшного суду зображення цієї людини супроводжується наступним написом: «Що стоїш, чоловіче, і дивишся на рай і на муку? Блуда бо заради позбавлений блаженного раю, а милостині заради позбавлений вічної муки» [55]. У богословському ключі «людина біля колони» інтерпретується як східнохристиянський аналог західного вчення про чистилище. Поява цього образу пояснюється впливом західнохристиянської культури.

До містичних символів можна віднести зображення пекла (у людському образі) на іконах Воскресіння Христового. Такий сюжет зустрічається в розписі південно-західного склепіння Успенського собору однойменного монастиря у с. Микільському, в розписі підкупольної скуфії каплиці-усипальниці схіархімандрита Аліпія (Бондаренка), розташованої на території цього ж монастиря (Дод. А, 35.9). Розписували каплицю Павло Ніфонтов, Ігор Морозов у 2016–2017 роках. Подібний образ далеко не завжди зустрічається в іконографії Воскресіння.

5. Абстрактно-спіритуалістичні символи – це знаки, що мають абстрактну форму (наприклад, геометричні фігури). До них можна віднести геометричні фігури на іконі Спас у Силах. Таке зображення Ісуса Христа зустрічається як на іконостасі (центральна ікона ярусу «Деїсіс»), так і в розписі храму, наприклад, у храмі Воскресіння Христового міста Слов'янська Донецької області (Дод. А, 5.8, 5.11).

Характерною особливістю ікони «Спас у Силах» є те, що Спаситель, що сидить на престолі, зображується на тлі трьох особливих геометричних

фігур: червоного ромба (квадрата), вписаного в синій (або зелений) овал (коло, еліпс), який, у свою чергу, «накладений» на червоний чотирикутник, у кутах якого, що виступають через контур овалу, можуть бути розташовані символи чотирьох євангелістів, по одному в кожному кутку. Червоний ромб, що обрамляє фігуру Спасителя, знаменує вогонь Божества і вказує на Божественну гідність Месії; синій овал (або зелене коло) символізує Небо, світ безтілесних сил чи ангельських чинів, небесної ієрархії, а зовнішній і найбільший чотирикутник, що включає символи євангелістів, вказує на проповідь Євангелія по всьому світу.

Христос благословляє правою рукою, лівою тримає Книгу (символ благовістя та Книги життя). Іконографія цього сюжету відображає есхатологічний мотив (есхатологія – вчення про кінець часів), виявляючи Месію у величі Небесної слави, такою, якою Він з'явиться і наприкінці століть, щоб судити світ. Частково сюжет взято з видіння пророка Єзекиїля, який споглядав Господа, що носить ангельськими силами, представленими в образі таємничих тварин (Єз.1: 4–28).

До абстрактно-спіритуалістичних символів належить і Мандорла. Мандорла (від італ. *Mandorla* «мигдалина») – у християнському мистецтві особлива форма німба, сяйво овальної форми, витягнуте у вертикальному напрямку, всередині якого міститься зображення Спасителя.

Більшість вчених бачать витoki мандорли у мистецтві Стародавнього Риму та Палестини. Найдавніші зображення мандорли у базиліці Санта-Марія-Маджоре датується V століттям н. е. Зображення Христа в мандорлі особливо властиве іконографії Преображення Господнього, Вознесіння Господнього та Другого Пришестя, присутні майже в кожному храмі. Мандорла передає тут сяйво Його Слави та символізує «Фаворське світло». Мандорла має це значення прославлення і в іконографії Успіння Божої Матері (Дод. А, 12.1). Починаючи з кінця XII століття Мандорла стала використовуватися в іконографії Воскресіння Христового. Детальне богословське тлумачення «Фаворське світло» отримало у колі ісихастів.

Мандорла може мати як витягнуту, овальну форму, так і форму кола. Колір мандорли, оскільки символізує сяйво, складається з кілець, розташованих у порядку освітлення – або до центру, або по краям. Темний колір усередині мандорли символізує так звану «божественну темряву». Колір мандорли зазвичай синьо-блакитний чи червоний, іноді золотий. Сама мандорла часто буває зображена пронизаними тонкими золотими променями, або промені також можуть бути написані білою фарбою. Ці промені в іконографії називають асистом.

Асистом також називаються штрихи із сусального золота або срібла в різних іконографічних композиціях (наприклад, на складках одягу, крилах ангелів, на лавах, столах, престолах, куполах і т.д.). Асист символізує присутність Божественного світла. Традиційно асистом розписується насамперед одяг Христа, коли він зображується у Славі: наприклад, на іконах Воскресіння, Вознесіння, Преображення, Успіння Пресвятої Богородиці, іноді в деісусному чині (як у Царя Слави).

Архангела Гавриїла чи Михаїла можна побачити на іконах із глобусом чи дзеркалом, що позначають небесну сферу, що символізує світобудову. Глобус у більшості випадків зображується світлим і прозорим, як скляна куля або сфера [65].

У західній та східній християнській традиції розрізняється, наприклад, написання німба, який є умовним позначенням сяйва навколо голови зображень Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, ангелів і святих та символізує їхню святість. Якщо в східнохристиянській традиції німби описують навколо голови коло, свічення, сяйво у вигляді кола і є чимось нерозривно пов'язаним з фігурою, то в західнохристиянській традиції німб є зображеним у перспективі круглим плоским предметом у вигляді «обруча», немов би висить над головою.

Різниця у написанні німбів двох християнських традиціях полягає в тому, що німб «католицький» – це вінець святості, даний святому як нагороду, як би прикладений, а німб «православний» – вінець святості,

народжений зсередини. Іншими словами, «католицький» німб – це корона, дана праведнику за його труди, «православний» німб – світло Божественної Слави, яке народилося всередині святого, і це Божественне світло становить єдине ціле з преображеною плоттю святого» [1].

Витоки такого західнохристиянського вчення про святість як надналежні заслуги лежать у правових уявленнях античного Риму, які були засвоєні західним християнством. Згідно з уявленнями блаженного Августина та Ансельма Кентерберійського, райська досконалість людської природи не була її природним станом (як прийнято вважати у православ'ї), а підтримувалась особливим надприродним впливом «первозданної» благодаті [79, с. 75].

На православних іконах можна також зустріти зображення Пресвятої Богородиці в короні, що свідчить про західнохристиянське походження цього образу [38]. Серед іконографічних сюжетів, включених до розпису православного храму, образ Пресвятої Богородиці в короні є у сюжеті «Явлення Пресвятої Богородиці на горі Почаївській». Цей сюжет зустрічається, наприклад, у програмі розпису храму Усіх Святих (сел. Георгіївка Мар'їнського району Донецької області) на західній стіні (Дод. А, 15.10) та у розписі Свято-Троїцького собору м. Краматорська на південній стіні (Дод. А, 14.3).

6. Пейзажні символи – символи, що становлять пейзаж у тому чи іншому іконографічному сюжеті. До символів цього виду можна віднести, наприклад, «гірки», які стали незмінним «іконним пейзажем» як в іконографії свят, так і в іконографії інших подій Священної історії, оскільки канонічний іконопис не прагне точно передати пейзаж, властивий тій чи іншій події. «Гірки» з нечисленними деревами та скупим травним орнаментом надають зображенню особливої аскетичності, причому незалежно від історичної достовірності, де саме відбувалися зображені події. Зображення будинку в іконографії може символізувати місто.

7. Декоративні символи, присутні практично у розписі кожного храму, наприклад: убрus, символ чистоти, що зображується під іконографічними сюжетами; квіти, плоди, що символізують незримі плоди та квіти райських обителів. У деяких випадках до символів цього виду можна віднести виноградну лозу, павичів.

Серед квітів, які найчастіше зустрічаються в розписах православних храмів, можна розрізнити лілію, ірис, аквілегію, троянду та інші, які вважаються в іконографії символами чеснот Пресвятої Богородиці. Лілія символізує чистоту, ірис – покірливе перенесення скорбот, аквілегія – смиренність, троянда символізує молитву.

До декоративних символів належить і морська раковина. Цей символ прийшов у християнство з античності, набувши цілого ряду нових смислів: раковина символізує печеру (Різдва та Воскресіння Христового), Хрещення, дві її стулки означають зв'язок Старого та Нового Завітів, символіка раковини пов'язана із символами Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці. Її образ відсилає нас і до євангельської притчі про купця, який шукає гарних перлин, де перлина означає Царство Небесне: «Подібне ще Царство Небесне до того купця, що пошукує перел добрих, а як знайде одну дорогоцінну перлину, то йде, і все продає, що має, і купує її» (Мф. 13: 45–46). У західній церкві морська раковина стала символом апостола Якова (просвітителя Іспанії) та паломництва до заморських святинь.

8. Символічні елементи – це несамотійні символічні знаки, які доповнюють іконічні зображення. Так, на деяких іконах апостол Петро зображується з ключами в руках, а апостол Павло з оголеним мечем. Ключі – це знак влади прощати та відпускати гріхи, тобто символічно відчиняти двері до Царства Небесного (Мт.16:19). Ключі в руці апостола Петра є перш за все символом відпущення гріхів, право на яке дав Господь своїм учням, а через них усім священникам. Апостол Павло зображується з оголеним мечем у руках. Меч – це Слово Боже (Еф 6:17), яке проникає в саму глибину людського серця. Це проповідь апостолів.

В іконографії Воскресіння Христового Спасителя нерідко зображують із прапором у руці, що символізує перемогу над смертю. Цей символ з'явився у західнохристиянському мистецтві.

Жезл у руках ангела – це символ влади та гідності. Архангелів можна побачити на іконах з глобусом (прозорою кулею) або дзеркалом, що позначають небесну сферу, та символізують світобудову. Глобус у більшості випадків зображується світлим і прозорим, як скляна куля або сфера. Іноді в руках ангелів можна побачити труби – символи звуку та вітру. Під час Страшного суду ангели, у тому числі й архангел Михаїл, сурмлять у труби. Іноді ангели зображуються із знаряддями Страстей Христа. Найчастіше хрест, спис, чашу та тростину з губкою тримають архангели Михаїл та Гавриїл.

Аналізуючи символічні знаки у розписі православного храму, не можна не відзначити, що іконічний компонент, включений до структури символічного знака, спрямований на актуалізацію ідеї, яка без візуалізації не може стати частиною фізичного світу. Сприйняття візуального тексту відбувається як перемикання іконічного коду на символічний. При первинній формі рефлексії (сприйнятті знаконосія) відбувається власне впізнавання референта, що стоїть за візуальним зображенням.

Розпізнавання символічних знаків особливо важливе, оскільки символи, як стійкий елемент культури, здатні зберігати й транслювати семіотичний текст [18, с. 110].

Те, що символи мають безліч рівнів значення на декількох планах реальності, підтверджується багатьма дослідженнями, тому що всі феномени є паралельними та взаємозалежними. Питання полягає лише у виборі одного рівня як пріоритетного [18, с. 127].

Семантика того чи іншого символу змінюється залежно від контексту, куди він включений. При включенні того чи іншого символу в новий контекст ми можемо говорити про те, що в семіотиці називається «текстом у тексті». Згідно з характеристикою «тексту в тексті», яку дав Ю.М. Лотман, у

новому сенсовому просторі цей текст «... може виконати цілу низку функцій: відігравати роль смислового каталізатора, змінювати характер основного сенсу, залишитися непоміченим тощо» [40].

Як «текст у тексті» можна, наприклад, розглядати включений в іконографію Страшного Суду сюжет «Перше видіння пророка Данила», або «Видіння чотирьох апокаліптичних тварин».

Згідно з релігієзнавчими дослідженнями, присвяченими феномену сакрального, «ієрархія сакральних образів має на увазі існування субстанціальних сакральних образів, що виступають джерелом і основою святості, і несубстанціальних сакральних образів, які лише виявляють буття священного (сакральні графічні зображення). Несубстанціальні сакральні образи можуть бути укорінені в релігійних культурах як сакральні символи» [130].

Усі розглянуті нами вище символи є сакральними символами і належать до несубстанціальних сакральних образів (в ієрархії сакральних образів [79]), оскільки вони лише виявляють буття священного, але не є джерелом і підставою святості (на відміну від субстанціальних сакральних образів).

2.2.2. Значення індексальних знаків у розписі православного храму та їх класифікація. Особливе місце у семіотичному аналізі монументального церковного живопису займають індексальні (індексні) знаки.

Індексальні (вказівні) знаки або знаки-ознаки (лат. *index* – вказівний палець) – це знаки, в яких те, що вони означають, безпосередньо пов'язане (фізично чи причинно) певним чином з означуваним [140]. Форма цих знаків не є випадковою для референта (на відміну від символів), але не є прямим повторенням форми референта (як іконічні знаки). Між формою індексних знаків і референтом обов'язково є певний зв'язок (відношення), наприклад, причинно-наслідковий. Горан Сонесон у своїй роботі «Семіотика малюнків» зазначає, що індексальність може бути двох типів. Перший заснований на

впізнаванні інтерпретатором в знакові частини реального об'єкта або явища і реконструкції тих його частин, які не були включені в знак (наприклад, зображення голови людини передбачає наявність всього тіла). Другий тип індексальності заснований на підсвідомому бажанні людини завершити незавершене: довести до кінця незамкнене коло, продумати незакінчений сюжет, завершити перерване висловлювання [141].

У монументальному церковному живописі можна знайти як перший, так і другий тип індексних знаків. У порівнянні із символічними знаками, розуміння індексальних знаків не передбачає знання конвенції і є простішим, тому вони більш пізнавані. В іконографії можна виділити наступні знаки-індекси.

Перш за все, це знаки, що індексують зображення Ісуса Христа: хрещатий німб з грецькими літерами Ω (омега), Ν (ню) і Ο (омікрон) праворуч, ліворуч і у верхній частині німбу. Хрещатий німб вказує на Хресну жертву Спасителя. У слов'янських і грецьких іконах розташування букв Ω (омега), Ν (ню) і Ο (омікрон) відрізняється, але разом вони складають давньогрецьке слово «Суций» – одне з біблійних імен Бога. За цими літерами і хрещатим німбом завжди безпомилково можна впізнати на іконах Господа Ісуса Христа.

Одяг святих на іконах не залежить від часу або від національного колориту: вони стали так званою формою, що позначає рід (вид) святості угодника Божого, який міг би жити і в першому столітті, і в п'ятому столітті, і в двадцятому столітті. Таким чином, вбрання святого – це знак, що індексує вид його святості (преподобний, святий, воїн, пророк, апостол, цар та ін.).

Як окремий тип знаків-індексів в іконографії слід виділити **жести**. Жест має особливе значення в іконописі: як в житті можна здогадатися по жестах людини про її думки і почуття, так і канонічна ікона яскраво передає нам думки і почуття святого, якщо ми можемо їх прочитати.

Жести рук часто індексують дію: мовлення, молитву, благословення. Одна відкрита долоня вказує на відсутність лукавства і праведність святого. Так зображують, наприклад, святих благовірних князів Бориса і Гліба.

Дві долоні, відкриті на грудях, є жестом прийняття благодаті, іноді інтерпретується як молитовне звернення до Бога. Із двома відкритими долонями зображений праотець Аврам, свята праведна Анна, свята мучениця Анастасія Римська тощо.

Рука, прикладена до серця, – вказівка на те, що святий досяг успіху в сердечній молитві (наприклад, преподобний Серафим Саровський). Руки, схрещені на грудях (на подібі складених рук перед Причастям) означають засвоєння собі жертви Спасителя на хресті, утвердження прийняття Христа. Так пишуть, наприклад, преподобну Марію Єгипетську.

Наступний жест означає пряму мову, момент мови. Цей жест в стародавньому світі означав пряму мову оратора: вказівний і середній палець підняті вгору, а мізинець і безіменний палець зігнуті або притиснуті до долоні; великий палець або піднятий вгору, або притиснутий до долоні. Цей жест можна знайти на іконі «Благовіщення Пресвятої Богородиці» у Архангела Гавриїла.

У знаках-жестах форма знака і денотат (те, що означає) перебувають у відносинах просторової і тимчасової суміжності й знаходяться у діалектичній єдності: форма є наслідком значення, а значення є причиною форми. Семантичне правило для такого індексального знака, як вказівка жестом, формулюється просто: в кожен момент знак означає (має своїм десигнатом (де десигнат – те, що означається)) те, на що вказується. Індексальний знак завжди означає те, на що він звертає увагу. У індексальних знаків (як і в іконічних) форма дозволяє здогадатися про зміст знака навіть незнайомому з ним адресату [140].

Вираз обличчя служить індексом (показником) внутрішнього стану: в розписах візантійського стилю це спокій, заглибленість у молитву,

концентрація на внутрішньому, відчуженість; у розписах стилю академічного живопису і бароко можуть бути різноманітні емоції.

Колірний вміст ікони не спонтанний, включаючи фон. Колір в іконографії є одночасно і індексом, і символом. В іконі Святої Трійці, завдяки кольору одягу, можна припустити про іпостась (Отця або Сина, або Святого Духа) [135].

Золотий блиск мозаїк та ікон дозволяє відчутти сяйво Бога та пишність Небесного Царства, де ніколи не буває ночі. Золотий колір в іконографії позначає самого Бога.

Пурпурний, або багрянний, колір був завжди дуже важливим в іконописі. Це колір царя, владики – Бога на небі, імператора на землі. У Візантії тільки імператор міг підписувати укази пурпуровим чорнилом і сидіти на пурпуровому троні, тільки він носив пурпурний одяг і чоботи. Цей колір був присутній в іконах на одязі Божої Матері – Цариці Небесної.

Червоний – один із самих помітних кольорів на іконі, він є індексом тепла, любові, життя, життєдайної енергії. Саме тому червоний колір став символом Воскресіння – перемоги життя над смертю. Але в той же час це колір крові й мук, колір жертви Христа. У червоному одязі зображають на іконах мучеників. Червоним небесним вогнем сяють крила наближених до престолу Божого архангелів-серафимів. Іноді іконописці пишуть червоні фони як знак торжества вічного життя.

Білий колір є індексом чистоти, святості й простоти, тому він є і символом Божественного світла. На іконах і фресках святі й праведники зазвичай зображувалися в білому. Праведні – це люди, добрі та чесні, що живуть «по правді». Таким же білим кольором світилися завіси немовлят, душі померлих людей і ангелів. Але білим кольором були зображені лише праведні душі.

Відповідаючи на запитання, в чому ж різниця між символікою золотого та білого кольорів, слід звернути увагу на те, що золотим кольором

позначалося Божественне світло в Царстві Небесному, а білим – його прояви у цьому земному світі.

Синій і блакитний кольори означають нескінченність неба, символізують інший, вічний світ. Синій колір вважається кольором Божої Матері, яка поєднує у собі земне і небесне. Розписи в багатьох храмах, присвячених Богоматері, наповнені небесної синяви.

Предмет в руці святого – це індексальний знак, що вказує на те, яке служіння святий здійснював під час свого земного життя, і за який подвиг він був прославлений. Наприклад, хрест в руці святого часто вказує на його мученицький подвиг як наслідування хресним стражданням Ісуса Христа. Стиль (стилос) (загострена паличка для письма) – приналежність святих євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоанна, а також пророка Давида, який написав Псалтир.

Часто святі на іконах тримають в руках книгу або сувій. Так можуть зображуватися і пророки, і апостоли, і святителі, і преподобні, і праведники, і мученики. Книга символізує Слово Боже, проповідниками якого вони були у своєму земному житті. На сувоях написані або вислови самих святих, або вислови зі Святого Письма – на науку чи розради тим, що моляться. Наприклад, на сувої святого праведного Симеона Верхотурського написані слова: «Молю вас, браття! Пильнуйте собі! Майте страх Божий і чистоту душевну».

По предмету, який тримає в руках святий, часто можна дізнатися, чим він займався у земному житті. Зображуються ті заняття, якими святий особливо догодив Богу. Наприклад, святий великомученик і цілитель Пантелеймон тримає в руках скриньку з ліками і лжицю (довгу вузьку ложку) – він був майстерним лікарем.

Свята Рівноапостольна Марія Магдалина зображується із сосудом в руках як одна з Жінок-Мироносиць, які прийшли до Гробу, щоб помазати тіло Ісуса Христа миром. Святі іконописці зображуються з іконами в руках (наприклад, преподобні Аліпій Печерський, Андрій Рубльов). Святий

праведний Іоанн Кронштадтський тримає в руках потир (євхаристичну чашу) – знак-індекс, що вказує на літургійне служіння: відомо, що отець Іоанн був полум'яним служителем Божественної Літургії. Преподобний Серафим Саровський тримає в руках чотки – знак-індекс, що вказує на молитовний подвиг. Засновники монастирів тримають в руках храм: з храмом у руці зображують, наприклад, святих преподобних Димітру та Анастисію Київських як засновниць двох київських обителів.

Незвичайний предмет можна зустріти у деяких зображеннях святого праведного Симеона Верхотурського: він тримає в руках вудку, так як саме під час риболовлі святий Симеон на самоті палко молився Богу.

Своєрідним індексальним знаком є і **різномасштабність фігур**, тобто в одному просторі іконографічного сюжету персонажі можуть бути різних розмірів в залежності від їх аксіологічного значення і положення в християнській ієрархії [115].

Як індексальний і в той же час символічний знак можна розглядати велум. Велум (лат. *velum* – вітрило) – в іконописі тканина (зазвичай червоного кольору), перекинута у вигляді полога між двома архітектурними спорудами. У деяких іконографічних сюжетах (наприклад, «Різдво Богородиці», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Благовіщення Пресвятої Богородиці», «Сретення» і т.д.) символізує собою трансформаційний зв'язок між Старим і Новим Завітами, а також те, що дія відбувається далеко від очей, таємно або в приміщенні. Іконографія велуму сходить до античності, та є відлунням театральних декорацій. Часто велум означає, що дія відбувається всередині зображеної будівлі [131].

Як зазначає Р. Демчук, візантійська християнська культура, переосмисливши, успадкувала античну. А традиція античної літератури містить у собі естетику загадки (поетику загадки) [18, с. 128]. Ця тенденція спостерігається й у візуальному церковному мистецтві.

Індексальним, іконічним, і водночас символічним знаком монументального церковного живопису є зображення киворія. Як в античній,

так і в християнській традиції киворієм покривався об'єкт поклоніння. Крім традиційного покриття вівтаря, в киворії, що покриває престол, висловлювалася ідея прославлення і тріумфу, яка пов'язувалася з престолом як тронем Христа [41]. Тобто як знак-індекс киворій вказує на об'єкт поклоніння. В античності киворій споруджувався не лише над престолом чи вівтарем, а й над похованням чи гробницею, над джерелом, над баптистерієм. Як знак-символ киворій означає вхід/вихід (з труни), межу світу життя і смерті, у християнському світорозумінні – як місце воскресіння Христа та Його перемоги над смертю [41]. Як приклад можна навести зображення киворію в іконографічному сюжеті «Літургія святих» у центрі вівтарної апсиди Свято-Покровського храму у с. Бойове Донецької області (Дод. А, 11.10).

2.2.3. Ірраціональність і раціональність храмового розпису.

Оскільки монументальний церковний живопис східнохристиянського храму є мистецтвом релігійним, тобто заснованим на вірі, яка є «природною» опозицією розуму, то співвідношення раціонального та ірраціонального у храмовому розписі багато в чому пов'язане з розумінням співвідношення віри та розуму, яке філософами та богословами у різні історичні періоди пояснювалося по-різному.

Співвідношення раціонального та ірраціонального в монументальному церковному живописі багато в чому пов'язане з розумінням співвідношення віри та розуму, яке філософами та богословами у різні історичні періоди пояснювалося по-різному.

Раціональність пов'язана із розвитком пізнавальної діяльності людини, її здібності до цілепокладання, а також із «еволюцією» соціальних інститутів. Тому раціональність властива різним сторонам людської активності, зокрема й мистецтву, де є логіка, свідомість, відданість законам форми. Ядро культури (як такої і будь-якої) обов'язково містить раціоналістичний компонент, який, як правило, є стрижневим.

Раціональність пояснюється як певна структура, що має внутрішні особливості та закони. Йдеться про специфічну впорядкованість, властиву різним формам духовної діяльності, у тому числі й ненауковій. Це особлива організованість, логічність, яка протистоїть безструктурності, хаотичності, принципівій «невизначності» [82, с. 180].

Оскільки церковне мистецтво є мистецтвом релігійним, йому часто відмовляють у наявності раціональності, тому що релігія базується на вірі. Разом з тим, традиційному монументальному церковному живопису характерна незвичайна впорядкованість. Преподобний Симеон Новий Богослов зазначав, що у Царстві Святого Духа немає безладу. Бог є Богом порядку і світу, а безлад – це атрибут людини занепакої [63].

Храмовий розпис, як один із найдавніших видів образотворчого церковного мистецтва, із самого початку був візуальною формою відтворення і передачі змісту Священного Передання. Якщо говорити про програму розпису православного храму, вона суворо регламентована канонами православної церкви.

Церковне образотворче мистецтво антропоморфічне, тобто людиноподібне, оскільки особливе значення в ньому має догмат про Боговтілення: Бог Слово, Ісус Христос, народився від Діви Марії, прийнявши людську подобу. Його бачили, тому Його можна було і зображати. Не існує окремих ікон-пейзажів або ікон-натюрмортів. Церковному мистецтву взагалі не властиві будь-які абстрактні форми.

Раціональність іконопису протистоїть пристрастям та емоціям людини. Драматизм у класичній іконографії можна зустріти дуже рідко. Відсутність інтенсивних жестів у монументальному церковному живописі також вносить упорядкованість, оскільки у ритмі східнохристиянського образотворчого мистецтва важливим є момент зупиненості. Монументальному живопису властиві плавні лінії, відсутні численні подробиці. Одяг святих на іконах став так званою «формою», характерною для того чи іншого виду святості чи служіння.

Раціональність розпису храму проявляється в її літургійності. Фреска за своїм призначенням є літургійною, оскільки вона є невід'ємною частиною літургійного простору – храму – і неодмінною учасницею богослужіння [38]. Іконографічні сюжети, як було зазначено вище, часто ґрунтуються на літургійних текстах.

У той же час храмовий розпис ірраціональний, тому що Сам предмет віри ірраціональний, духовний, невидимий. В культурології та філософії до ірраціональності може бути віднесено весь той духовний досвід, який не підлягає впорядкуванню та розумінню [96]. Оскільки спектр культури невичерпний, то він не обмежується раціональністю, розумністю. Її виток – не тільки свідомість. Культура всеосяжна. Багато її форм народжені несвідомим пластом людської психіки, натхненням, грою уяви, емоційною чуйністю [82].

У східнохристиянському іконописі ікона не стільки зображує, скільки являє, акцент образотворчого церковного мистецтва зосереджений на внутрішньому, а не зовнішньому. У той самий час відчуженість від зовнішнього світу несе в собі заклик до важкого внутрішнього подвигу під час земного життя. Згідно із Візантійським іконописним канонам, прийнятим на Сьомому Вселенському Соборі в 787 році, образи повинні уособлювати собою неземну суть, одухотвореність і божественність [135]. Тому найчастіше вони зображуються в статичному становищі, в анфас, дещо витягнутими, як би спрямовуються до небес, з поглядом, спрямованим на того, хто дивиться. Основна мета такого мистецтва – споглядання. Воно вимагає зосередженості розуму, звільнення від зовнішніх вражень, які перешкоджають, за словами святих отців, споглядання Бога «розумними очима».

Ірраціональність характерна і для сприйняття часу в розписі православного храму. Іконографічним сюжетам далеко не завжди властива хронологічна послідовність: вони існують і переживаються одночасно («паралельно»), оскільки їх значимість дорівнює вічності. Так, наприклад,

поруч можуть бути написані Різдво Іоанна Предтечі, Усічення голови Іоанна Предтечі та Іоанн Предтеча на Йордані (у склепіннях південного нефа храму на честь Усіх Святих, який є нижнім храмом Успенського собору у с. Микільському Донецької області (Дод. А, 38.8, 38.9, 38.10)).

Аналізуючи особливості сприйняття минулого та культурної пам'яті в ортодоксальній християнській традиції, О.О. Смоліна зазначає, що поняття «минуле» тут є не хронологічним, але якісним. У цій традиції не можна простежити етапи безповоротно минулі, пройдені та подолані, «...події, закріплені в культурній колективній пам'яті, належать не минулому, а теперішньому. На кожному етапі існування сьогодення. Цьому сприяє частка містичних уявлень цієї культури – про вічне потойбічне життя святих у Царстві Небесному» [58, с. 101 – 102].

Подібно до того, як у літургійному житті богослужбовий цикл (добовий, седмічний, річний) створює відчуття вічності, програма розпису храму, яка часто читається по колу, за годинниковою стрілкою, покликана відобразити вічність, «століття майбутнє», у богословському ключі.

Ірраціональність певною мірою властива зображенням святих: їхні обличчя передаються життєподібно, індивідуально, портретно, чітко, а тіла – площинно та схематично. Слід зазначити, що у східнохристиянському образотворчому мистецтві немає тіней, оскільки їх немає у Божому Царстві. В образах святих відображається Божественна присутність.

Західна традиція монументального церковного живопису переважно орієнтована на картини художників епохи Відродження. Вона є різновидом релігійного живопису та мало що спільного має з іконописним каноном. Тут використовується гра світла і тіні, пряма перспектива, як у картині, а не зворотня, як у східній іконографічній традиції, оскільки головне завдання цього мистецтва – ілюструвати біблійний сюжет, тобто оповідання. Зображенням людей властиві реалізм, рух, натуралізм, детальність, сентименталізм [13]. У цьому виявляється раціональність західного церковного живопису.

Водночас їй також притаманна ірраціональність, що насамперед обумовлено відсутністю канонічних рамок, які могли б обмежити фантазію та уяву художника. Якщо у східнохристиянській традиції ім'я іконописця найчастіше залишалося невідомим, то в західній – ім'я автора твору не ховалося, високо цінувався рівень його художньої майстерності. У той самий час сама ікона (святий) може підписуватися.

Якщо говорити про розуміння раціональності-ірраціональності у християнстві, то це питання тісно пов'язане з проблемою розуміння співвідношення віри і розуму, яка у західній та східній богословсько-філософській традиції вирішувалася по-різному. Це питання приймає в західній думці характер філософської проблеми ще в перші століття християнства у Климента Олександрійського та Тертуліана. Так, Климент Олександрійський утверджував гармонію віри та розуму: «Віри не може бути без знання, як і знання без віри» (Строматы, V, 1, 3). У той же час Тертуліан вказував на повну їхню протилежність: «Вірую, бо абсурдно» [28].

У східній Православній Церкві зустрічалися різні способи розуміння проблеми співвідношення віри та розуму. Філософія на православному сході була тією самою релігією, як про це сказав преп. Іоанн Дамаскін: «...філософія є любов до мудрості; Бог же є справжньою мудрістю. Тому справжня філософія є любов до Бога» [15].

Віра часто порівнюється східними отцями Церкви з тілесним зором: як природньо для людини бачити зовнішній світ, а сліпота – це хвороба, так і віра в Бога так само природня для людини, а невіра – це спотворення, результат дії першородного гріха [94].

Розглядаючи численні християнські зображення, які належать найрізноманітнішим епохам, різним народам, різним школам, східнохристиянське мистецтво, що втілювало містичні інтуїції православної релігії, впізнається за певними ознаками, стилем. Цей стиль у різні історичні періоди або вдосконалювався, або спотворювався, тобто піддавався світськості.

Подібні тенденції пояснюються прагненням Церкви говорити мовою, зрозумілою суспільству. Розвиток світської культури шляхом підвищення значення розуму перед вірою сприяв зміні духовно-символічного викладу догматів віри в церковному монументальному живописі на розумово-аналітичний, ілюстративний підхід [62, с. 10].

2.3. Взаємозв'язок храмового розпису та ієрархії православних етичних цінностей

Етичними цінностями називаються цінності переконання та спрямованої моральної поведінки. У християнському світогляді такими виступають чесноти, що передбачають постійну спрямованість волі на моральне благо, причому самі етичні цінності виступають моральним благом. Згідно з преподобним Симеоном Новим Богословом, «Чеснота є не що інше як виконання волі Божої» [72].

Ще Платон визначав чесноту як здатність душі до відповідних їй справ; він розрізняв чотири кардинальні чесноти: розсудливість (помірність), мужність, мудрість і справедливість [51]. Згідно з Арістотелем, кожна чеснота є чимось середнім між двома крайнощами: стриманість – між неприборканістю і бездушністю; хоробрість – між безрозсудною сміливістю і боягузливістю; справедливість – між неправедними справами та несправедливими стражданнями; щедрість – між скупістю і марнотратством; сумирність – між запальністю і нездатністю до справедливого гніву. Подібним чином він визначає і честолюбство, шляхетність, співчутливість і сором'язливість [5].

Згідно з Кантом, «чеснота є моральна твердість у дотриманні свого обов'язку, яка, однак, ніколи не стає звичкою, а завжди має виникати з акту мислення» [32].

Теорія етики передбачає, що будь-яка етична цінність, пізнана як така, спрямовує етичну енергію людини на себе та вимагає від людини свого здійснення. Вимоги людського існування призводять до того, що поріг ціннісної свідомості постійно переступають нові цінності, інші випадають із нього. У результаті ми стикаємося з тим, що те, що в далеку історичну епоху вважалося високоморальним, сьогодні може вважатися аморальним. Кожна людина має власну «піраміду» або ієрархію цінностей. Основу такої

«піраміди» цінностей становлять приналежність до будь-якої культури, народу (як мовної, так і розумової спільноти).

Здійснення цінностей полягає в тому, щоб дотримуватись вимоги, що виходить від цінності, і підкоряти цій вимозі повсякденне життя; наприклад, чесність не лише визнавати як чесноту, а й послідовно практикувати її. У ситуаціях повсякденного життя людина зазвичай обирає між багатьма цінностями. З точки зору етики як філософської теорії моралі, людина чинить правильно (етично), коли вона сповідає і впроваджує ту цінність, здійснення якої вимагає вищої міри етичної енергії (наприклад, самовідданість). Добровільна витрата необхідної енергії свідчить про те, що для даного індивіда ця цінність є більш високою за рангом, ніж інші цінності, з яких він може обирати.

Розглянемо тепер, які саме етичні цінності притаманні християнському світогляду та яким чином ієрархія чеснот – християнських етичних цінностей узгоджується з програмою розпису православного храму.

Православний храм за своєю структурою також є антропоморфним: як людина, за вченням святих отців, складається з духу, душі й тіла, так і внутрішній простір будівлі церкви включає три складові: «горню», тобто горній світ (небо), Святу землю (або область рая) і земну землю, яка називається «дольнею», що знаходить свій відбиток як у його архітектурі, так і в розписі [106]. Оскільки людина, згідно з християнським віровченням, трискладова, то і її чесноти відповідають трьом рівням: духовному, душевному та тілесному.

Згідно із вченням преподобного Іоанна Кассіана Римлянина, до тілесних (фундаментальних) чеснот належать помірність, нестягання та чистота; до душевних – мужність, радість і лагідність, до духовних – смирення та любов.

Преподобний Єфрем Сирін також поділяє чесноти на тілесні, душевні та духовні. У його ієрархії тілесні чесноти – це: утримання (піст), молитовне пильнування (молитовне правило та богослужіння), фізична праця для

самозабезпечення та послуху; інші аскетичні подвиги на благо ближніх, що вимагають фізичних (тілесних) зусиль над собою. Душевні – доброта, простота, шанобливість, справедливість, великодушність, милосердя, щедрість, шляхетність, мужність. Духовні – розважливність, цнотливність, від яких народжуються віра, надія, любов, смирення, сумирність, терпіння, правдолюбство, свобода, співчутливість, богобоязливність, вдячність, розчулення, благоговіння [52].

У внутрішньому просторі православного храму рівню фундаментальних (тілесних) чеснот відповідає «дольня» храму, що включає в себе реєстр стін і колон храму. У «дольній» часто зображують святих (преподобних, святих, праведних, мучеників, рівноапостольних, князів та інших), а також їх житійні цикли. Подвигом святих була постійна боротьба зі своїми пристрастями, сповідання віри, терпіння страждань і мучеництво.

У храмах із дво-трирівневим розписом нижній рівень найчастіше займають зображення святих, як рівноапостольних, так і мучеників та преподобних. Наприклад, таке рішення можна побачити у Храмі на честь Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська Донецької області (Дод. А, 29)).

У церквах з багаторівневим розписом, наприклад, у яких понад п'яти рівнів розпису, зображення святих на колонах можуть займати кілька рівнів. Така практика була й у стародавніх соборах. Серед сучасних храмів подібне рішення можна спостерігати у Свято-Успенському соборі однойменного монастиря с. Микільського Донецької області (Дод. А, 19). Нижній рівень розпису колон займають зображення святих мучеників і воїнів, які втілюють чесноти мужності та віри. На другому рівні представлені преподобні (люди, які досягли святості у чернецтві), фундаментом життя яких були якраз чесноти, описані преподобним Іоанном Кассіаном Римлянином: поміркованість, нестяжання та чистота. Саме чесноту помірності Платон називав розсудливістю. Третій рівень займають рівноапостольні – святі, які принесли світло євангельського вчення різним народам. Крім згаданих

раніше чеснот, саме вони втілюють мудрість. Чеснота справедливості й правосуддя, яка на думку Платона охоплювала і три інші чесноти, можна побачити у зображенні святителів – людей, які досягли святості в єпископському сані, оскільки вони не лише вирішують адміністративні церковні питання, а й звершують церковний суд. Святителі зображені на четвертому рівні розпису, у верхній частині колон перед капітеллю.

Рівню душевних чеснот (радості та лагідності) відповідає область Раю чи Святої землі. У заповіді «Блаженні лагідні, бо землю впадкують вони» (Мф.5: 5) – під «землею» розуміється саме Царство Небесне, Рай. Це те місце, де радіють сумирні. У цьому регістрі, якому відповідають верхні частини стін, область парусів або підкупольної скуфії, іноді – пояс барабана, найчастіше зображуються сюжети з Пресвятою Богородицею, ангельський світ, євангельські сюжети або Страсний цикл.

Чесноти духовного рівня, такі як смиренність і любов, зіставляються із зображеннями Святої Трійці та Пантократора в «горній» храму. Так, за словами візантійського патріарха Фотія, Пантократор (у куполі) ніби оглядає землю, обмірковуючи її будову та керування нею, – саме таким чином художник у формах і фарбах втілив піклування Творця про нас» [128].

У вертикалі храму, у багаторівневості його розпису проглядається ідея духовного сходження та вдосконалення у християнських чеснотах. Проте, які ж основні етапи цього сходження, що має робити людина для боротьби зі своїми пристрастями та своєї перемоги? Якою, врешті-решт, стає сама душа людини, яка поступово з'єднується з Богом, і які основні зміни відбуваються в ній?

Іоанн Кассіан Римлянин відповідає на ці запитання порівнюючи шлях удосконалення душі з будівництвом: «Якщо хочемо будівлю нашу довести до верху, так щоб вона була досконалою і завгодна Богу, то поспішимо покласти основу її не з волі нашої пристрасті, а з точного євангельського вчення; ця основа не може бути іншою, як страх Божий і смиренність, яка походить від сумирності та простоти серця» [104]. Смирнення ж неможливо досягти без

повної некорисливості, безкорисливості та відкидання світу або, як каже преподобний Кассіан, «наготи» (тобто євангельської «бідності духом»). Із повного відкидання світу народжується і відкидання людиною самої, чи самозаперечення: готовність до покори наставникам, терпіння, спокій і сумирність і, зрештою, досконалість любові – все те, що в людині є житлом Святого Духа. Цей духовний процес преподобний Кассіан поділяє як би на три стадії, називаючи їх «трьома зреченнями». Під першим зреченням він має на увазі залишення всіх багатств, набутків і спадщин світу, під другим – остаточне залишення людиною колишніх поганих (гріховних) звичок і пристрастей (як тілесних, так і душевних). Третє ж зречення мислиться ним як повне відволікання від усього минулого й тлінного у спогляданні майбутнього і бажанні невидимого [32].

Поступовість духовного «сходження» пов'язана з такою самою поступовістю змін у душі людини. Вслід за апостолом Павлом преподобний Кассіан вказує три стани внутрішньої влаштованості людини: плотське, душевне і духовне. Виходячи з цього поділу, Преподобний Іоанн попереджає, що кожен, хто прагне до досконалості, повинен ще на самому початку зречення (від гріхів плоті й духу), припиняючи бути плотським, поспішати і всіма силами прагнути досягнення стану духовного – якщо не хоче, «зупиняючись у середині між тілом і духом» (в стані душевному), «виявитися таким, що не досяг ступеня досконалості духовної» і «бути виблюваним із уст Господа» [32].

Християнськими чеснотами є також віра, надія, любов: «Набувається же стан духовний через три великі чесноти: віру, надію, любов. Вірою та надією перемагається тілесний стан людини, бо «віра страхом майбутнього суду відхиляє нас від бридких пороків (вад), а надія очікуванням небесних відплат, відкидаючи розум наш від сьогодення, змушує зневажати всі тілесні насолоди» [32]. Саме любов до Христа дарує перемогу. Шлях досконалих веде їх від страху до любові, від рабства до усиновлення [32].

2.4. Сучасні тенденції в розписах православних храмів Сходу України та їх культурологічний вимір

Програма розпису православного храму може відбивати як історико-культурну ситуацію, що склалася у тому чи іншому географічному регіоні, так і духовні потреби суспільства на цьому часовому етапі. У цьому контексті цікаві висновки, отримані румунською дослідницею Д. Д. Філіп, яка вивчала, яким чином через мистецтво ікони зберігалося і передавалося православне віровчення в період гонінь у Румунії, в районі Марамуреш (з 1740 по 1873), розглядаючи іконографію як головний інструмент збереження та передачі традицій та вчення церкви, а також збереження румунської релігійної та культурної ідентичності в цьому регіоні [109, с. 8]. На думку вченої, іконографічна програма стала візуальним маніфестом, що відображає історичний, політичний, конфесійний та соціальний контекст і пропонує вирішення проблем, з якими доводилося стикатися суспільству. Іконографічна програма була пристосована до духовних потреб віруючих. З одного боку, розпис закликав людей залишатися вірними і прихильними до східно-православної віри, а з іншого боку, закликав їх захищати і зберігати свою етнорелігійну ідентичність, незважаючи на переслідувану політичну програму асиміляції румун угорською або імперською владою. У роботі наголошується, що збереженню православ'я в регіоні сприяли три чинники: священники, сільські громади та монастирі [114].

Періоди духовного відродження та активного храмобудування, безпосередньо пов'язані з покращенням економіки держави, відзначені зростанням інтересу до давніх християнських традицій у храмових розписах, збагаченням іконографічних сюжетів символікою, зображенням подій церковної історії, тоді як періоди занепаду духовного життя характеризуються деякою формальністю та шаблонністю у монументальному церковному живописі. Цей феномен особливо розкривається під час

вивчення відображення присвяти православного храму в програмі його розпису.

Згідно з православною традицією, храми можуть бути освячені на честь Господніх або Богородичних свят, чудотворних ікон, святих угодників. Назви стародавніх Софіївських соборів мають грецьке походження (наприклад, Софія Константинопольська, Софія Київська, храм св. Софії в однойменній столиці Болгарії), ці храми присвячені святій Софії Премудрості Божій та прославляють Ісуса Христа.

Авторка монографії «Храм Софії у символічному просторі Русі-України» Руслана Демчук зазначає, що «ані хрестоносці, які у 1204 році захопили Константинополь і пограбували Агіа-Софію (Aggiosophia), ані латинські священники, що брали в цьому участь, так і не зрозуміли її присвяти. Зокрема Роберт Кларійський, описуючи цей храм, зазначає: “Св. Софія грецькою те саме, що Св. Трійця французькою”» [18, с. 74]. Далі дослідниця уточнює, що «помилково безумовно ототожнювати Премудрість і Христа, бо Премудрість є тварною, а Христос не може бути сотвореним за визначенням, бо народжений від сутності Отця і є Другою іпостассю Трійці» [18, с. 78]. Та інше зауваження щодо вівтарної програми розпису: «Софія-Марія-Церква, – цю теологему відтворено у вівтарній програмі Софійського собору, позбавленого персоніфікованого образу премудрості, бо її образом був увесь храм. Храм Софії був «ликом» Софії» [17].

Цікаво відзначити, що храм Святої Ірини в Туреччині (тур. Ayıřini, грец. Αγία Ειρήνη, Агіа-Ірині) – одна з ранніх церков Константинополя, що збереглися, присвячена «Святому миру», а не святій Ірині. Перша християнська базиліка на цьому місці була зведена на початку IV століття на місці руїн стародавнього храму Афродіти за правління римського імператора Костянтина і була головним храмом міста до спорудження Святої Софії. Обидва храми отримали назву на честь обожнюваних абстрактних понять – Миру та Мудрості відповідно.

Основною темою у програмах розпису перших східнохристиянських храмів було Боговтілення. Зокрема, відомо, що мозаїчне оздоблення Софії Константинопольської за правління Юстиніана II (565–578 рр.) складалося з сюжетного циклу, який розкриває тему Небесної Слави Ісуса Христа, що підкреслює Його Божественну гідність, у зв'язку з перемогою над еретиками Арієм і Несторієм на Першому Вселенському соборі [106].

Деякі дослідники припускають, що в давнину присвята храму впливала не тільки на програму його розпису, але й насамперед на його архітектуру, пояснюючи це тим, що при роботі над однією і тією ж темою в різних видах мистецтва відкриваються одні й ті самі закономірності, оскільки уявлення про сюжет і у разі живопису, і у разі архітектури спочатку береться художником і архітектором з тих самих джерел – із текстів [89].

У програмі розпису храму, присвяченого святому, може зображуватись житійний цикл, іноді – учні святого, сюжети з церковної історії, пов'язані з цим святим.

Є припущення, що боковий вівтар святого Климента в Десятинній церкві в Києві був розписаний сценами його життя, іконографія якого сформувалася після прославлення святого Кирилом і Мефодієм і відома за низкою пам'яток IX–XI ст. [24]. З історії відомо, що останки святого Климента були покладені в Десятинній церкві, а сам Климент став шануватися як просвітитель та небесний покровитель Київської Русі. Його шанування було настільки велике, що у німецьких Хроніках Тітмара, єпископа Мерзебурзького (близько 1018 р.), Десятинну церкву названо храмом папи Климента [88]. Цікаво зауважити, що у дванадцятому столітті в Київській Русі навіть існував храм, присвячений святому Кирилу Олександрійському, святому отцеві п'ятого століття, який жив у Єгипті, причому у Візантії не було храму на честь цього святого [136].

Протягом наступних століть церква прославляла нових святих, яким присвячувалися храми, розвивалося храмобудування, приносячи до архітектури храму нові елементи як у внутрішньому просторі, так і у

зовнішньому вигляді. У результаті присвята храму, його архітектура та розпис стали абсолютно незалежними один від одного. У ХХ столітті програма розпису храму набула формального характеру: багато храмів розписувалися за однією програмою незалежно від його посвяти.

Програми розпису храмів періоду ХХ століття характеризуються переважанням євангельських сюжетів (переважно Страсного циклу) та зображень святих. Почасти це можна пояснити збіднінням духовних потреб суспільства, згасанням інтересу до церковного мистецтва, зокрема монументального церковного живопису, чому сприяв період гонінь у роки тоталітарного режиму. Можливо, що через брак майстрів і засобів перевагу в монументальному живописі надавали найвидатнішим темам, які розкривають православне віровчення.

У Східних областях України серед храмів, розписаних у ХХ столітті, можна спостерігати відсутність домінування теми присвяти храму в програмі його розпису, наприклад, у Свято-Успенському соборі Святогірської Лаври (собор розписувався частково на початку ХХ століття, реставрацію розпису було проведено у наприкінці 80-х рр. ХХ століття), у храмі на честь Озерянської ікони Божої Матері (розписаний у 1920-х рр.) м. Харкова, у Свято-Успенському соборі м. Харкова, у Свято-Георгіївському храмі (1990-і рр.) с. Георгіївка Мар'їнського району Донецької області, у розписаних у кінці 1990-х – на початку 2000-х храмах на честь святих Василія Великого та Миколи Чудотворця с. Микільського Донецької області, у храмі святого великомученика та цілителя Пантелеймона м. Харкова.

На початку ХХІ століття у зв'язку зі зміною культурно-політичної ситуації в Україні, здобуттям державної незалежності, покращенням економіки країни, змінилися і духовні запити суспільства: зріс інтерес до богословських питань, духовного життя, церковного мистецтва, візантійських традицій.

Тема присвяти храму стала однією з домінуючих у програмі його розпису. Особливо це виражено в храмах, освячених на честь святих

угодників. Окрім зображення самого святого можна побачити сюжети з його життя, так званий «житійний цикл».

Наприклад, на Сході України «житійний цикл» включено до програми розпису храму на честь святих князів Бориса та Гліба у м. Часів Яр Донецької області (на західній стіні, розпис 2012 р.) (Дод. А, 23), собору на честь святого благовірного князя Олександра Невського у м. Слов'янську Донецької області (розпис початку 2000-х рр.) (Дод. А, 22), храму на честь преподобного Сергія Радонезького жіночого скиту Святогірської Лаври в сел. Богородичному (розпис 2006 р.) (Дод. А, 9).

Тема присвяти яскраво відображена в програмах розпису інших храмів: храму святого мученика Віктора Сергієвського жіночого монастиря селища Сергіївка, який розписував видатний майстер іконопису Віктор Павлов. Програма розпису «дольньої» представлена зображеннями святого та сценами його мук (Дод. А, 1).

Тема присвяти домінує у програмі розпису Свято-Володимирського храму міста Покровська, (де зображені сюжети Хрещення Русі, образи святого рівноапостольного князя (Дод. А, 4.3, 4.7)), Свято-Троїцького собору міста Краматорська, (де в підкупольній скуфії храму зображено вісім Господніх свят, з яких зображення Святої Трійці займає центральне місце зі східного боку (Дод. А, 14.1)), Свято-Успенського храму міста Краматорська, собору на честь Усіх Святих селища Георгіївка Мар'їнського району Донецької області, храму на честь Різдва Пресвятої Богородиці селища Новоекономічне, Свято-Духова храму селища Карлівка Волноваського району Донецької області, храму на честь Казанської ікони Пресвятої Богородиці м. Харкова, Свято-Вознесеного кафедрального собора м. Изюма, Свято-Воздвиженського храму м. Северодонецька, Свято-Покровського храму Святогірської Лаври (2012 р.), храму Воскресіння Христового м. Слов'янська (2006–2010), храму на честь Різдва Пресвятої Богородиці (2009–2017) м. Краматорська, храму на честь Усіх Святих м. Бахмута, храму Покрови Пресвятої Богородиці у с. Бойове Донецької області.

Серед храмів Свято-Успенської обителі у с. Микільському тема присвяти храму відображена у програмі розпису Свято-Успенського собору (2010 – 2012), трапезного храму на честь Усіх Святих на Землі Руській Просіявших (2004 – 2007), храму на честь Іверської ікони Божої Матері (2005 – 2013).

Як приклад програми розпису православного храму, в якій домінує тема його присвяти, можна розглянути храм на честь Преподобного Сергія Радонезького жіночого скиту Святогірської Лаври, який розташований у селищі Богородичному Донецької області. Цей храм є «нижнім» храмом, тому за своєю внутрішньою архітектурою він досить простий, його «горня» представлена плоскою стелею із зображенням Небесних Сил (Херувимів), у вівтарній апсиді написаний образ Господа «Цар Слави», «дольня» храму представлена житійним циклом Преподобного Сергія Радонезького (6-ма сюжетами з його життя) та образами святих – учнів та послідовників преподобного, зображених у медальйонах і які займають один рівень розпису (Дод. А, 9). Храм був розписаний іконописцем Олександром Чашкіним у період з 2002 по 2006 рік.

Наведений вище опис програми розпису цього храму свідчить, що її головною темою є присвята храму, причому це єдина тема, представлена в «дольній». Розписи займають лише один рівень, тут відсутні зображення свят, Пресвятої Богородиці, сюжетів Священної історії, Страсного чи Великоднього циклів. Розпис у вівтарі також займає один рівень, «горня» храму позначена зображенням Херувимів.

Як ще один приклад програми розпису храму з подібною внутрішньою архітектурою розглянемо програму Свято-Іверського надбрамного храму Свято-Успенської обителі с. Микільського Донецької області (Дод. А, 7). Це храм-дзвіниця за своєю архітектурою, оскільки єдиний купол храму – це купол над дзвіницею. У внутрішній архітектурі Свято-Іверського храму купол відсутній, як і в розглянутому раніше храмі на честь Преподобного Сергія Радонезького. У вівтарі також зображений Господь Цар Слави, з обох

боків якого зображені Пресвята Богородиця і Святий Іоанн Предтеча, далі – два ангели. На північній та південній вівтарних стінах – зображення святих у медальйонах. У центральній частині храму розписи займають два рівні: у верхній частині зображено 4 двонадесяті Богородичні свята відповідно по чотирьох сторонах: Різдво Пресвятої Богородиці на північній стіні, Благовіщення Пресвятої Богородиці зі східного боку перед вівтарем, Введення в храм Пресвятої Богородиці на південній стіні, Успіння Пресвятої Богородиці на західній стіні. Нижній ряд представлений зображеннями святих, переважно преподобних іверських – як у медальйонах, так і на повний зріст. У верхніх кутах центральної частини храму є архітектурні деталі, що нагадують паруса, проте порівняно маленькі за розміром; в них зображені 4 євангелісти (Матвій, Марк, Лука та Іоанн). У вівтарній частині – зображення ікони світла, у центральній частині храму на плоскій стелі – декоративний орнамент та зоряне небо, що відсилає до подій ночі Різдва Христового та ночі Страшного Суду.

Храм розписувався в період з 2004 по 2013 рр. іконописцями Владиславом Юшковим та Павлом Ніфонтовим у візантійському стилі, орієнтованому на розписі монастиря Грачаниця у Сербії (XIV століття) та характерному для палеологівського періоду. Розпис займає 2 рівні. Центральною темою даного храму також є його присвята – він присвячений Пресвятій Богородиці, що особливо наголошено у програмі його розпису.

При розгляді живописного оформлення одного з храмів Святогірської Лаври на честь Усіх преподобних отців у подвизі просіявших, слід зазначити, що програма його розпису досить проста і логічна, з вираженою темою посвячення: у зведенні храму зображений Страсний цикл, а також Дванадесяті Господні свята; у центральній частині храму, на південній і північній стінах зображені преподобні отці шановані повсюдно, у притворі – місцевошановані святі. Розпис орієнтований на візантійські фрески XII–XIII століть (наприклад, храм Успіння в Дафні), грузинські (церква м. Кінцвіхи) та сербські зразки.

Не лише в Україні, а й в інших православних країнах у розглянутій історичний період тема присвяти також стає домінуючою в програмах розпису нових храмів. Наприклад, у храмі святителя Нектарія Егінського на острові Егіна в консі апсиди, тобто у «горній» написано подання святителя Нектарія (2020 р.). З одного боку, це суперечить канонам побудови програми розпису храму (зазвичай святі зображуються в «дольній»), з іншого, пояснюється бажанням наголосити на значущості особистості святого, на честь якого освячено храм.

Аналогічна тенденція спостерігається і в сучасних храмах Грузії. Наприклад, у храмі святої рівноапостольної Ніни однойменного монастиря, вівтар якого розписувався у 2021-му році, у консі апсиди праворуч і ліворуч від тронного образу Пресвятої Богородиці, замість традиційних образів Архангелів Михаїла та Гавриїла написані свята рівноапостольна Ніна та святий Апостол Андрій Первозваний.

Як характерну рису релігійної культури нашого часу можна розглядати шанування святих нарівні з безтілесними силами, якщо навіть не більше. У молитовному житті віруючих читання акафістів святим стає більш поширеним і більш значущим, ніж читання Святого Письма, Псалтирі та Канонника.

Впродовж розглянутого періоду було складено величезну кількість нових акафістів святим, включаючи святих стародавньої церкви, яким раніше акафіст не був складений. Поряд із гімнографією розвивалася й агіографія – написання «житій» новославних святих, а також життєписів подвижників благочестя (які, можливо, будуть уславлені церквою в майбутньому). Серед цих культурних процесів не можна залишити поза увагою тенденцію в шануванні святих – наділення їх своєрідною «спеціалізацією», тобто прагнення виділяти те, в яких саме потребах та обставинах бажано молитися тому чи іншому святому, що є наслідком магічного сприйняття світу. Порівняно з попередніми двома століттями у XXI столітті у програмах

розписів православних храмів зустрічається на порядок більше образів святих, їхніх житійних та мученицьких сцен.

Написання святих у «горній» частині храму ставить їх на рівень вище у сприйнятті парафіян, тобто їхня святість сприймається як щось недоступне для звичайних людей. Тоді їхнє життя та подвиги стають чимось неймовірним, практично неможливим для досягнення іншими людьми. Це формує сприйняття святого як надлюдини.

Посвята храму особливо підкреслена і в програмах розпису сучасних храмів Естонії, наприклад, у храмі Нарвської ікони Божої Матері міста Нарви: у розпис цього храму включені сюжети великого Акафіста Пресвятої Богородиці, образи старозавітних пророків, які пророкували народження Спасителя; пророк Давид написаний у «горній», чим підкреслюється його аксіологічна значимість, можливо тому, що Божа Матір була «родом Давидовим». Присвята також відзначена синім фоном, який прийнято вважати кольором Пресвятої Богородиці.

Включення теми присвяти храму до програми його розпису – це завжди творчий процес, у якому беруть участь і замовник, і художник. Уславлення церквою нових святих та освячення на їхню честь нових храмів вимагає створення іконописцями нових іконографічних сюжетів, що становлять «житійний цикл» святого. Сюжетно-композиційна наповненість програми розпису храму залежить також від духовних потреб суспільства у той чи інший історичний період.

Загальною характерною рисою програм розписів православних храмів, розписаних у ХХІ столітті як в Україні, так і в інших країнах, також можна вважати їхню принципову відкритість до нового, коли вітається пошук нових художніх рішень та, ширше, творчий підхід до створення нових програм розписів. На Сході України це має значне історико-культурне підґрунтя. Наведемо висновки, отримані Ольгою Смоліною щодо церковного мистецтва кількох минулих століть у монастирях Слобідської України: «Дослідження дозволило документально підтвердити, що монастирі

Слобідської України (як і обителі інших регіонів) на всіх етапах свого розвитку були місцем творчої діяльності у сфері іконопису та декоративно-ужиткового мистецтва... Іконописна справа в кінці XIX – початку XX століть розвивалася, переважно, при жіночих монастирях регіону, що саме по собі нетрадиційно. Разом з тим, незважаючи на поступове збільшення числа монастирських іконописців, помітне зниження їх ролі в оформленні церковних інтер'єрів: якщо у XVIII столітті монахи ще брали участь у таких роботах, то в XIX – початку XX століть перевага надавалася професійним художникам. Монастирі, як найбільші замовники, приваблювали на Слобожанщину майстрів з інших міст, у тому числі із столиці, чим примножували здобутки художньої культури краю» [62, с. 10].

Питання про допустимість внесення змін до іконографічних програм православних храмів залишається актуальним у XXI столітті. З одного боку, необхідно зберегти традицію храмового розпису, не відступивши від її головного призначення, з іншого – церковне мистецтво не повинно перетворюватися на ремесло та шаблонне копіювання стародавніх зразків.

Компроміси у вирішенні питання щодо іконографічної програми найчастіше можна знайти у монастирських храмах. Як зазначає О. Смоліна, монастирське мистецтво завжди актуальне для історичного періоду його створення, сюжетно, композиційно, колористично пов'язане з вирішенням соціально та/або державно значущих проблем, відповідає смакам та художнім стилям епохи, виконує функції ілюстрації, виховання, прикраси [59].

Розглянемо, наскільки це відображається у програмі розпису храму Усіх Святих на Землі Руській Просіявших, який є трапезним храмом у Свято-Успенському монастирі, розташованому на території села Микільського у Донецькій області (Дод. А, 18). За програмним розписом цей храм є унікальним, тут особливо проглядається творчий підхід до його складання. Храм був побудований до дати двох тисячоліть Різдва Христового у 2000–2001 роках. Розписувався він протягом кількох років до 2007 року. За

зовнішньою архітектурною формою це однефна базиліка, фасад якої доповнює невелика вежа-дзвіниця.

Посвята храму яскраво відображена у програмі його розпису. Внутрішня архітектура храму сприяє простоті та цілісності композиції іконописних сюжетів. Автором іконографічної програми трапезного храму, присвяченого Усім Святим на Землі Руській Просіявшим, є один із настоятелів Свято-Успенської обителі іконописець схіархімандрит Аліпій (Бондаренко) (1947–2013 рр.).

Програма розпису храму не має аналогів серед стародавніх та сучасних храмів. Перше, що впадає в очі при вході у храм – це іконографічна композиція, що зображує Собор Святих Преподобних Києво-Печерських – «Київське Моління» із зображенням образу Пресвятої Богородиці «Києво-Печерська» у центральній верхній частині розпису. Преподобні Антоній та Феодосій Печерські схиляються в земному поклоні праворуч та ліворуч перед образом Божої Матері. Сюжет написаний на східній передвівтарній стіні, в арку якої органічно вписано чотириарусний іконостас. Композиція об'єднує «горню» та «дольню» храму.

Автор цього іконографічного сюжету – засновник обителі, схіархімандрит Зосима (Сокур) (1944 – 2002 рр.). Зображення Собору Святих Преподобних Києво-Печерських дещо відрізняється від звичного (від традиційної ікони): змінено розташування Преподобних Печерських, до Собору включені святі, прославлені в пізніший час, наприклад, у нижній частині розпису привертає увагу образ Священномученика Володимира Київського, який постраждав за віру у ХХ столітті. Виконав розпис цього іконографічного сюжету іконописець Владислав Юрійович Юшков.

Оскільки центром будь-якої програми розпису храму виступає догмат про Боговтілення, про Боголюдство Ісуса Христа, у трапезному храмі він представлений зображенням Старозавітної Трійці та сценою Вознесіння Господнього в консі вівтарної апсиди. У центральній частині вівтарної апсиди традиційно представлено сцену причастя святих апостолів.

Оскільки в храмі відсутній купол, то його «горня» відповідає верхньому регістру склепіння, в якому зображені сюжети Страсного циклу. Події Господніх страждань розташовані в такому порядку, що читаються з південно-східної частини храму (за годинниковою стрілкою) і закінчуються на північному сході. Саме так прийнято розписувати храм. Сюжети Страстей Господніх починаються з Моління про Чашу Ісуса Христа в Гефсиманському саду і завершуються Його Розп'яттям. Сюди входять сцени взяття Христа під варту, зречення апостола Петра, суду у Пілата, бичування, одяг багряниці та тернового вінця, несення хреста та інші.

Що стосується «дольної» частини храму, то на північній стіні, нижче Страсного циклу, розташована іконографічна композиція «Собор Всіх Святих на Землі Руській Просіявших». Над цим сюжетом церковно-слов'янською в'яззю написано тропар святим. На південній стіні храму зображено Собор Новомучеників та сповідників, які постраждали у ХХ столітті. Над цим іконографічним сюжетом також церковнослов'янською написано кондак цим святим. Слід зазначити, що іконографія Собору Новомучеників і Сповідників, які постраждали у ХХ столітті, є відносно новою і вона притаманна програмам розпису храмів, розписаним наприкінці ХХ століття та у ХХІ столітті.

Часто основою іконографічних програм та зображень окремих сюжетів є літургійні тексти. У богослужбових текстах може розкриватися взаємозв'язок між подіями, змальованими в монументальному живописі. Так, наприклад, взаємозв'язок між Страсним циклом і Собором Новомучеників, а також Собором усіх Руських святих прямо підкреслено в ікосі канону всім святим, які одвічно Богу благоугодили, де святі мученики прямо названі як ті, що «страсті Христові наслідували». Тобто святі мученики та подвижники своїми стражданнями наслідують хресні страждання Ісуса Христа. В ідеалі у програмі розпису будь-якого храму має відобразитися наслідування «дольного» світу «горньому» та прагнення «дольного» світу до досконалості.

На західній стіні трапезного храму зображено Хрещення Русі. Оскільки західна стіна храму вважається найменш сакральним простором, на ній можна зображувати сюжети, не пов'язані зі священною історією Старого або Нового Завітів. Під іконографією Хрещення Русі церковно-слов'янською мовою написана перша частина молитви святого князя Володимира, яку він промовив у священні хвилини здійснення таїнства хрещення: «Боже великий, що створив небо й землю, поглянь на нових людей цих, і дай їм, Господи, пізнати Тебе, Істинного Бога, як пізнали країни християнські, і утверди в них віру праву й несовратну». У цій молитві були покладені головні завіти князя Володимира: заповіт пізнання Бога та заповіт непорушного зберігання віри [24].

Згідно з одним із правил побудови програми розпису храму, сюжети, написані один навпроти одного, мають бути взаємопов'язаними. Інтерпретувати взаємозв'язок між зображеннями «Хрещення Русі» та «Київського моління» можна так: хрестившись наприкінці X століття, Київська Русь вже в XI столітті приносить духовні плоди – Собор Преподобних Києво-Печерських, серед яких посники, молитовники, мовчальники, самітники, «працьовиті та слухняні», цілителі та чудотворці. Практично всі відомі «види святості» відображені у Соборі Києво-Печерських Святих та представлені у «Київському молінні». Це також відображено у словах тропаря святим.

Традиційне зображення Страшного Суду на західній стіні відсутнє, але про події апокаліпсису нагадує ікона світла, розташована над центральним входом до храму, під хорами. Вона являє собою диск із кіл темно-синього, блакитного та білого кольорів, а в центрі диска – зображення хризми, праворуч і ліворуч від якої розташовані грецькі літери «альфа» та «омега». Дванадцять білих птахів, які, очевидно, символізують апостолів, оточують диск. Із чотирьох сторін від диска зображені шестикрилі серафими.

Інший варіант ікони світла можна побачити у росписі кліроса. Диск, що «світиться», інтерпретується як найважливіший богословськи

артикульований символ Божественного космосу, в основі якого лежить еманация триєдиного світла [127]. Баченням Божественного світла наділені всі святі угодники Божі. Про це свідчать літургійні тексти. Наприклад, в одному з тропарів канону всім святым, який від віку Богіві догодили, у молитовному зверненні до Божої Матері, є слова: «...и жїзни вѣчныя, и свѣта сподобити, егѡже зрят вси дѡбре угодївшии» (песнь 4).

При вході до храму зображені святі преподобні чоловіки та жінки: праворуч – преподобний Антоній Великий, преподобний Арсеній Великий та преподобний Іоан Ліствичник із сувоями в руках, ліворуч – свята мучениця Фотїня, свята мучениця Текла та преподобна Синклітикія. Суворе аскетичне життя, боротьба з пристрастями, пошук Бога і бажання догодити Йому – це головне, що їх поєднує. Нижче образів преподобних традиційно зображено убрус як символ чистоти. Частково це пояснюється тим, що розписи повинні знаходитися на певній висоті й не торкатися підлоги. Зображення цих святих з двох сторін при вході до храму може означати, що без попередньої боротьби з пристрастями неможливо наблизитись до Бога, а рух у храмі із заходу на схід – це символ руху від пекла до раю. Вівтар храму завжди звернений на схід: «І насадив Господь Бог рай ув Едені на сході» (Бут. 2: 8).

Ліворуч у західній частині храму – одне з унікальних зображень Пресвятої Богородиці «Ігуменя обителі сія», створена за подобою ікони «Ігуменя Святої гори Афон». Даний образ служить нагадуванням про незриму управління Матері Божої обителлю. Це місце для молитви ігумені монастиря за богослужінням.

Також у західній частині храму в бічних нішах-притворах під хорами в медальйонах написані святі мужі – праворуч, з південного боку, і святі Мироносиці – ліворуч, з північного боку. У розписі цих притворів є символіка просфор (або просфорного хліба): зображення хрестів у колі та квітів (мальви) у колі, що може бути пов'язане з призначенням храму (як трапезного). Над входом на сходи, що ведуть до хору, написаний Нерукотворний Образ Ісуса Христа.

Своєрідно розписаний клірос: на південній стіні – іконографічна композиція «Христос Лоза Істинна», або «Христос Виноградна Лоза»: Христос в образі Пантократора оточений лозою, у гілках якої зображуються апостоли. Розпис цієї частини храму виконувала й одна з насельниць жіночого монастиря – схимонахія Євфросинія (Бондаренко).

На північній стіні – Блаженний Андрій, Симеон Стовпник та Данило Стовпник. Також серед розписів на кліросі – зображення святих піснотворців преподобних Романа Сладкопевця, Іоанна Дамаскіна, Косми Маюмського та ін. Традиційно ці святі вважаються небесними покровителями церковних співців та читців.

Іконостас представлений чотирма ярусами ікон: це намісний ряд, праздниковий ряд, Деїсіс та пророчий ряд. Праотецький ряд в іконостасі відсутній, але предки зображені в медальйонах у зводі над солеєю. Іконостас складає композиційну єдність із програмою розпису храму. Про духовне значення іконостасу в православному храмі священник Павло Флоренський писав: «...речовий іконостас не замінює собою іконостасних свідків і стає не замість них, а лише як вказівка на них, щоб зосередити увагу тих, хто молиться з увагою на них. Спрямованість уваги є необхідна умова для розвитку духовного зору» [110]. Така сама функція властива і розпису православного храму.

Нові архітектурні рішення та присвята храмів новославним святим вимагають створення нових програм розписів, не відходячи від церковних канонів. Однак працюючи над розписом храму, іконописець не ставить за мету створити шедевр або підкорити своєю майстерністю прихожан, які моляться в храмі. Аналізуючи особливості монастирського мистецтва та культури, О. Смоліна підкреслює, що «мистецтво тут має відігравати службову роль, воно виступає провідником християнських релігійних ідей та цінностей, воно суворо, стримано, аскетично, «небагатослівно». Досягнення високого художнього рівня в іконописі, архітектурі може не лише не ставитися як ціль, а й не вітається» [59].

У сучасних умовах реставрації храмів, що збереглися, і відкриття нових виникла необхідність глибокого вивчення та аналізу стилів розпису храмів, програм розпису, іконографічних канонів для створення нових ансамблів та реконструкцій монументального живопису стародавніх храмів. Труднощі в цій сфері пов'язані, насамперед, із втратою наступності в передачі практичного досвіду та традиційного підходу до монументального церковного живопису, а також із втратою первісного сенсу в трактуванні образів.

У храмовому розписі кожного періоду відображається культурно-історична ситуація того часу. Так, на рубежі XIX – XX ст. живопис у храмах мав висловити не вчення Церкви, а вищі ідеали суспільства. Демократизація мистецтва, панування реалістичних тенденцій, класицистичні традиції академічної школи, захоплення художників живописом італійського ренесансу наклали відбиток на церковне мистецтво та розвиток стилю академічного живопису [24]. Саме цей стиль домінував у розписах православних храмів практично до кінця XX століття.

Згідно до висновків А.В. Сімонової, у церковних розписах України домінують три напрями: стиль бароко з властивими йому національними рисами, стиль академічного живопису та візантійсько-балканський стиль. Розвиток цих стилів насамперед був пов'язаний із художніми орієнтирами в освіті та відродженням місцевих іконописних традицій [57].

Вивчаючи монументальний живопис, В. Шуліка в роботі «Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століть: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості» ввів в науковий обіг поняття «компілятивної іконографії», тобто такої, що перестала рівнятися на класичні іконографічні сюжети [98]. Як зазначає Д. Степовик: «лики Ісуса Христа, Богородиці та святих створювалися за принципами подібності до облич місцевого населення, а не за принципами іконографії, прийнятої у греків і народів Східного Середземномор'я» [65].

Більшість храмів, розписаних у період із початку 90-х до середини 2000-х років на території Східної України, були розписані у стилі академічного живопису, іконописному стилі, що набув поширення в ХІХ–ХХ століттях. На території Східної України, на Донеччині, наприклад, у цьому стилі в зазначений період були розписані Свято-Володимирівський храм міста Покровська, Свято-Троїцький собор міста Краматорська та храм Св. мученика Іоанна воїна, Свято-Успенський храм міста Краматорська, храми селища Георгіївка Мар'їнського району Донецької області: храм святого великомученика Георгія та собор на честь Усіх Святих, храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці селища Новоекономічне, Свято-Духів храм селища Карлівка Волноваського району, храми святителя Миколая Чудотворця та святителя Василя Великого с. Микільського Волноваського району Донецької області. У Харкові, наприклад, у стилі академічного живопису розписано: Свято-Успенський собор, храм на честь Озерянської ікони Пресвятої Богородиці, храм на честь Казанської ікони Пресвятої Богородиці, храм святого великомученика та цілителя Пантелеймона у Харківській області – Свято-Вознесенський кафедральний собор м. Ізюма. У Луганській області в цьому стилі розписані: храм на честь ікони Божої Матері Усіх Скорботних Радість Свято-Скорбященського жіночого монастиря м. Старобільська, Свято-Воздвиженський храм м. Северодонецька, Свято-Катерининський храм м. Щастя, Свято-Миколаївський храм селища міського типу Червоний кут та ін.

Однак у середині 2000-х років у монументальному церковному живописі Східної України починає переважати візантійський стиль, чому сприяла низка причин. На Донеччині у візантійському стилі, наприклад, розписані Свято-Покровський храм Святогірської Лаври (2012 р.), Храм Усіх преподобних отців у подвизі просіявших та церква Різдва Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври, каплиці преподобних Арсенія і Германа, каплиця преподобних отців Києво-Печерських та каплиця у лаврському музеї; храми скиту Святогірської Лаври в сел. Богородичному на честь ікони

Божої Матері Усіх Скорботних Радість та преподобного Сергія Радонезького (2006–2010 рр.), а також каплиця Благ. Кн. Олександра Невського. Головний собор міста Слов'янська, присвячений Благ. Кн. Олександру Невському (2000–2002) розписано у візантійському стилі та храм Воскресіння Христового (2006–2010) (на Слав-курорті). У місті Краматорську у візантійському стилі розписано храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці (2009–2017). У цей же період було розписано храм святого мученика Віктора с. Сергіївка Краматорського району. У місті Часів Яр – храм на честь святих страсотерпців Бориса та Гліба (початок 2000-х). Серед храмів Свято-Успенської обителі у с. Микільському у візантійському стилі розписано Свято-Успенський собор (2010–2012), трапезний храм на честь Усіх Святих на Землі Руській Просіявших (2004–2007), храм на честь Іверської ікони Божої Матері (2005–2013). У візантійському стилі розписується храм на честь преподобних Зосими та Саватія Соловецьких у селищі Зелений Гай (2020–2021). Візантійський стиль розпису та мозаїки притаманний храму Покрови Пресвятої Богородиці у с. Бойовому, каплиці на честь святої праведної Єлизавети. У місті Харкові, наприклад, у візантійському стилі розписано храм на честь Святої Софії Премудрості Божої, у м. Северодонецьку Луганської області – кафедральний собор на честь Різдва Христова.

Повернення до візантійських традицій у монументальному церковному живописі в середині 2000-х в Україні зумовлене відновленим інтересом до давніх іконописних традицій та канонічного візантійського іконопису. Віктор Цвіліховський у газеті «Сьогодні» від 18.08.2004 у своїй статті під назвою «Таємниці Лаврського іконопису» пише про відродження стародавніх візантійських іконописних традицій в Україні: «...іконописна майстерня відроджує давні традиції «роздільного» письма візантійсько-київської школи та святих іконописців киево-печерських Аліпія та Григорія» [31, с. 11]. «Роздільним» письмом тут називається техніка написання канонічної ікони, при якій ікона пишеться ячною темперою на сусальному золоті, яким

повністю покривається лицьова частина дошки; окремо наноситься тіньова частина лику (санкір), а світлова одразу накладається на золото.

Із інтерв'ю з майстром Леонідом Дмитровичем Ляпічем стало відомо, що на той час він уже протягом десяти років разом із учнями відроджує давній традиційний спосіб писання ікон. На думку іконописця, «роздільне» письмо ікон загубилося за часів середньовіччя тому, що межі держави змінювалися, дедалі більше людей приходило до православ'я, і зріс попит на ікони – виробництво образів поставили на потік. Процес написання ікони спростився, роботи прискорилися, у результаті письмо стало більш рельєфним і менш світлоносним. Із XVII століття канонічні ікони почали витіснятися іконами академічного чи реалістичного письма, картинами на релігійні теми, котрим характерні підкреслення тілесної краси, декоративність і пишність обробки дошки. Цей стиль прийшов з католицького Заходу і набув широкого розвитку в післяпетровський період [31].

«Професіоналізація» розпису під впливом ренесансного реалізму і, відповідно, уникненням класики зворотної перспективи обернулася втратою чимало тих сакральних-піднесених смислів, які «візантійський стиль» зумів зберегти.

Можна провести паралель із останніми роками XX століття, коли в Україні було збудовано велику кількість нових храмів, які необхідно було розписати: основну частину роботи тоді виконали митці, не іконописці. Майже всі храми, розписані в той період, були розписані в стилі академічного живопису.

А.В. Сімонова зауважує, що традиції іконопису, що просуваються у всіх академічних закладах України, включаючи мистецькі академії, іконописні школи та майстерні, узгоджені з візантійськими канонами. Зростаючий інтерес до цього стилю пояснюється успіхами у сфері реставрації та відкриттям нових пам'яток. Виникнення візантології на початку XXI століття значно розширило наші знання про історію та культуру

цієї тисячолітньої традиції. Основною рисою сучасних іконописів, що відносяться до візантійсько-балканського кола, є відтворення канонічної середньовізантійської системи розпису з її строго визначеною ієрархічністю, іконографічними схемами при створенні окремих композицій, а також орієнтація на твори візантійського мистецтва та культурні впливи країн візантійського кола з IV до XV століття. Зазначається, що незважаючи на різноманітність напрямків всередині візантійського мистецтва, він ґрунтується на загальних мистецьких принципах [57].

Досліджуючи теорію ікони Христоса Яннараса, Тіна Мосякіна зазначає, що ще одна особливість ікони полягає в такому парадоксі: вона одночасно і показує, і приховує істину. Оскільки Прообраз є трансцендентним та непізнаваним, його особистісна унікальність може бути пізнана як подія особистісної зустрічі, у якій більш важливішою є благодать, а не людські зусилля [44].

Дослідник Богдан Зятюк, розглядаючи тематику іконографії поліхромій храмів Львова 1990–2015 рр. і порівнюючи її з іконографією у мистецтві княжого періоду, робить такі висновки: «Українська іконографія княжої доби, що випливає з візантійської традиції, знаходить своє відображення в храмових поліхроміях Львова 1990–2015 років. Серед причин появи такої іконографії в храмових поліхроміях Львова 1990–2015 рр. найперше варто виділити спільне прагнення духовенства, вірян та іконописців до продовження традицій українського іконопису та звернення до найдавніших збережених зразків української іконографії як до першоджерел національної духовної свідомості. Оскільки княжа доба характеризується найбільшим розквітом української державності, то не дивно, що саме зараз, на зорі відновлення Незалежності України, іконописці, розписуючи храми Львова, звертаються саме до цього періоду в історії українського сакрального мистецтва, зокрема до таких іконописних зразків як мозаїки та фрески в Софії Київській...» [29]. На думку цього автора, присутність таких іконографічних зразків як Євхаристія (Причастя

Апостолів), Зішестя в ад та Успіння Богородиці в храмі вірних та Христос-Пантократор у центральному куполі у храмових поліхроміях Львова 1990–2015 рр. є «свідченням єдності іконописних традицій від княжих часів до сьогодення» [29].

Варто звернути увагу на статтю Х. Береговської «Михайло Бойчук та Святослав Гординський: до проблеми художнього впливу», в якій автор каже, що «художники неовізантисти поставили собі за мету зберегти незайманими традиції релігійного мистецтва України». «...У візантизмі митець бачив національне коріння українського мистецтва», а також через заборону Української Церкви на батьківщині відчували себе зобов'язаними відтворювати іконопис, «національну іконографію» як один із чинників української ідентичності [10]. Тобто період незалежності України відзначений пошуком національної та культурної ідентичності українського народу, що відображається і в релігійному мистецтві, підтверджуючи ідею «взаємної обумовленості» між релігією та нацією як соціальною системою інтерпретації [105].

Слід зазначити, що серед храмів, що увійшли до емпіричної бази цього дослідження, візантійський стиль властивий переважно монастирським і скитським храмам, що можна пояснити бажанням настоятелів (замовників розпису) дотримуватися статутів давніх візантійських традицій як у зовнішньому, так і внутрішньому монастирському житті.

Поверненню до візантійського стилю в монументальному церковному живописі України в середині 2000-х також сприяв стрімкий розвиток релігійного туризму. І в давнину паломництво до святинь Візантії, Палестини, Греції відіграло важливу роль у розвитку церковного мистецтва.

В Україні здавна приймали паломників у святих місцях, і українські прочани відвідували святі місця у далеких від її земель країнах. У 2004 році Свято-Успенський Святогірський монастир отримав статус Лаври, що сприяло залученню до Донецької області паломників з усього світу.

Розвиток інтернету та соціальних мереж, інтенсивність процесів взаємодії між різними культурами [43], пошук культурної ідентичності сприяли доступності інформації, обміну досвідом між майстрами та можливості для іконописців дотримуватися будь-яких художніх зразків, як древніх, так і сучасних.

Візантійський стиль розпису був близький і зрозумілий віруючим у розглянутий нами історичний період (початку ХХІ століття), значнішою мірою відповідаючи духовним запитам суспільства, ніж інші іконописні стилі.

Незважаючи на те, що більшість православних храмів України наприкінці ХХ – напочатку ХХІ століття розписувалися по сухій штукатурці, у цей період спостерігається відродження інтересу до справжньої фрески, яка передбачає виконання живопису з сирої штукатурки. Після випаровування вологи, що міститься в штукатурці, вапно утворює тонку прозору кальцитну плівку, що робить фреску довговічною. Пошкодити фреску можна лише зруйнувавши стіну. У техніці фрески, наприклад, розписано храм Покрови Пресвятої Богородиці у Святогірській Лаврі. На Донеччині розписом у техніці фрески займався ієромонах Агапіт (Кошелупа).

Однак слід зазначити, що якість сучасної штукатурки суттєво відрізняється від тієї, яку застосовували візантійські майстри в ХІ столітті. Так, наприклад, українська дослідниця Надія Нікітенко у своїй монографії зазначає, що це була «дуже міцна штукатурка з подрібненою цем'яркою та зі шлаком від виробництва мозаїчної смальти як наповнювачем» [48].

Іконописець Владислав Юшков розповів про те, що в період кінця ХХ – початку ХХІ століття особливого поширення фреска набула у балканських країнах (Сербії, Боснії). На території України він зустрів сільський храм у Запорізькій області, розписаний у техніці фрески.

На появу нових тенденцій у сучасному монументальному церковному живописі вплинув розвиток візуальної культури.

Культура початку XXI століття переважно описується як візуальна. Сучасні візуальні дослідження є новим полем для вивчення культурного конструювання візуального в мистецтві, медіа та повсякденному житті. У сучасному світі візуальність стає формотворчою основою в культурі. Наслідком візуального повороту стала переорієнтація вивчення різного роду явищ, пов'язаних з візуальним у культурі.

Феномен візуального повороту став одним із головних предметів наукових дискусій про трансформацію візуальної культури, що пов'язано зі зростом візуального матеріалу у сферах комунікації та появою нових способів роботи з інформацією – з її отриманням, обробкою та розповсюдженням.

Незважаючи на те, що культура завжди мала візуальний компонент, зміщення акценту в бік зростаючої важливості «візуального» обумовлено гіперрозвитком та інтенсифікацією візуальних технологій, поширенням фотографії та телебачення, а на межі XX–XXI століть появою нових digital-технологій та інтернету. Взаємопроникнення різних видів образотворчих мистецтв і нових цифрових технологій надали нові можливості для вираження в культурі.

Візуальний поворот позначився на сучасному монументальному церковному живописі: в XXI столітті стали з'являтися розписи православних храмів у стилі 3D, у тому числі й на території України (наприклад, у такому стилі розписаний храм у селищі Новоолександрівці Дніпропетровської області). Іконографічним сюжетам надається об'єм, тому люди і світ представлені в тривимірному просторі.

Часто ефект 3D використовується для візуального збільшення простору, але святі зображуються не об'ємно, а в канонічному візантійському стилі. Таким чином, розпис залишається канонічним, сучасні нововведення в монументальному мистецтві стосуються форми, але не зачіпають суті.

Аналізуючи феномени візуальної культури, Вільям Мітчелл інтерпретує наплив зображень, властивий сучасності, як «пiкторальний

поворот» і зазначає, що ухил у бік зорового є деяке повернення до міфології технологічно розвинених культур [133]. Ролан Барт, у свою чергу, вважає, що міфологія створюється людиною для того, щоб надати навколишньому світу значення [84].

Пікторальний (або іконічний) поворот означає зрушення в соціально-культурній ситуації, при якому онтологічна проблематика переводиться в план аналізу візуальних образів [105]. Він слідує за онтологічними, лінгвістичними поворотами та фіксує відхід у засобах комунікації від вербального способу до візуального [84].

Через війну, панування нових засобів комунікації змінює сутність сприйняття, що зрештою веде до зміни поглядів на реальність. Іншими словами, сутнісні ефекти техніки не зводяться до безпосередніх чуттєвих впливів, але торкаються всього нашого сприйняття світу. Про це досить проникливо сказав Плотін: «Будь-яка душа є і стає тим, що вона споглядає» [119].

Про значущість іконічного повороту для сприйняття реальності Валерій Савчук пише, що, оточуючи себе образами, «Ми оніміли перед образом, ми повідомляємо образи, ми, нарешті, думаємо образами, «забуваючи» про лінгвістичний характер реальності» [119].

Згідно з результатами дослідження візуального повороту, проведеного В.В. Савчуком, «іконічний поворот зміщує фокус уваги з того, що образ представляє крім себе, або, вірніше, через себе, на те, що він є. Іншими словами, образ має структуру, конструкцію, у нього є культурні механізми становлення та умови існування». У дослідженні А.С. Реутова акцентується увага на тому що значення візуального повороту полягає в «основній ролі візуального образу в конструюванні реальності та підвищеній теоретичній зацікавленості останнім» [119].

Таким чином, у сучасному світі візуальність стає формотворчою основою в культурі. Візуальний поворот відбився і на монументальному церковному живописі. На підставі висновків, зроблених Роланом Бартом та

В.В. Савчуком, можна припустити, що причиною появи монументального церковного живопису в стилі 3D є прагнення надати особливого (більшого) значення швидше самим зоровим іконографічним образам, аніж тим ідеям, до яких ці образи відсилають. Іконографічні сюжети, що використовуються в розписі православного храму, ґрунтуються не лише на текстах Святого Письма, а й на гімнографії (богослужбових текстах). Оскільки людина концентрується на самому образі, то тут можна говорити про перехід від лінгвістичного повороту до іконічного.

Перехід від двовимірного простору до тривимірного в храмовому розписі можна інтерпретувати як підкреслення значущості внутрішнього простору православного храму і більшою сакралізацією цього простору. Тобто відбувається деякий перехід від сприйняття храму як символу «неба на землі» до утвердження його сакралізації, певною мірою має місце і «перенесення» об'єкта віри з невидимого світу до видимого. Використання в храмових розписах 3D техніки, з одного боку, зумовлене прагненням надати більшого смислового значення іконографічним образам і сюжетам, з іншого боку, прив'язує увагу того, хто дивиться, до цих образів, переводячи її від умоглядного до зорового.

Висновки за другим розділом

Розпис є своєрідною «книгою», з якої людина отримує живлення для розуму та серця. Вона виконує функції не тільки декоративну або навіть повчальну, але, перш за все, рятівну (спасительну), оскільки людина, яка прийшла до храму, сама ніби стає співучасником тих чи інших подій священної історії.

Храмовий розпис є образом світу в його східнохристиянському розумінні, який може включати Священну історію, історію Церкви і країни, може символічно передавати устрій та ієрархію світу, нести благовісті, відображати історію спасіння Словом.

Програма розпису православного храму з погляду культурології є комплексом взаємопов'язаних іконографічних сюжетів, які відображають духовні та культурні цінності православ'я, а також історико-культурні традиції конкретного регіону, і будується за принципами, властивими організації культурного простору (наприклад, архітектонічність, ієрархічність).

Програма розпису православного храму формується на основі кількох чинників, таких як архітектура, призначення храму, богословський зміст призначення храму, побажання замовника та вплив раніше створених зразків. Крім того, важливо враховувати структуру іконостасу, який має гармонізуватися з розписом храму, створюючи єдиний композиційний образ. Окрім цього, слід враховувати духовно-мистецьку атмосферу, індивідуальні/особисті чинники, місцеві традиції та культурно-історичний контекст.

Різноманітність факторів призводить до різних варіантів іконографічних та мистецьких рішень. Історично програма храмового розпису, з'явившись у Візантії, стала основою для подальшого розвитку монументального мистецтва східнохристиянських храмів.

Люди, які відвідують богослужіння в храмі, разом із священнослужителями являють собою церкву «войовничу», оскільки вони ведуть внутрішню боротьбу зі своїми пристрастями та пороками. Розпис храму покликаний відображати церкву «тріумфуючу»: Славу Господа Ісуса Христа і торжество праведників у Царстві Небесному. Тріумфуюча церква не схильна до глобальних змін, на відміну від церкви войовничої, де будь-якої миті багато перших можуть стати останніми і останні першими (Мф.19: 30). У цьому контексті храм також виступає як місце з'єднання та комунікації двох складових церкви, тому є семіотичним простором та семіосферою.

Розпис православного храму можна розглядати як текст, що містить всі три види знаків за класифікацією Чарльза Пірса: іконічні, індексальні та символічні. Аналізуючи ці семіотичні знаки, можна отримати більш глибоке

розуміння розпису, виявити приховану семантику іконографічних сюжетів і проникнутися східнохристиянським світоглядом.

Іконографічні символи, як визначено, є знаками, які мають приховану мотивацію і займають особливе місце серед класу конвенційних знаків. Таким чином, один і той самий знак можна сприймати як індекс, і символ. Пропонується класифікувати символічні знаки сучасного українського монументального церковного живопису на такі категорії: персоніфікуючі, літургійні, апокаліптичні, містичні, абстрактно-спіритуалістичні, декоративні, пейзажні та символічні елементи. Незважаючи на те, що персоніфікуючі знаки часто використовують зооморфні образи, включаючи символізацію Христа, їхнє використання не обмежується лише зображенням тварин. В окрему категорію не виділено євхаристійні символи, оскільки вони є частиною персоніфікованих символів.

Декоративні та пейзажні символи мають менш сакральне значення порівняно з літургійними чи апокаліптичними символами. Включення цих символів у новий контекст може змінювати семантику іконографічного сюжету. В залежності від контексту, один і той самий символ може тлумачитися по-різному, наприклад, як персоніфікуючий, літургійний або декоративний (наприклад, зображення виноградної лози).

Аналізуючи декоративні символи, використовувані в сучасному оздобленні храмів, такі як орнаменти, варто зазначити перевагу ранньохристиянської символіки, яка виникла ще в катакомбний період і продовжує існувати в наступних століттях. Серед таких символів можна виокремити виноградну лозу, павичів, морську раковину, хрест у колі та інші.

До основних видів знаків-ознак, які зустрічаються в розписі православного храму, належать: знаки, що індексують зображення Ісуса Христа, одяг святого, жести рук, вираз обличчя, колір, предмет у руці святого, масштаб фігури святого.

Поезія та живопис (візуальне мистецтво) мають багато спільного, у тому числі, джерела натхнення: одні й ті ж сюжети можуть втілюватися як у творчості художника, так і у творчості поета. Розвиток гімнографії значно збагачує іконографічні сюжети символікою та є передумовою для монументального церковного живопису: образи спочатку знаходять своє вираження у слові, а потім – у фарбах.

Раціоналізм розпису східнохристиянського храму виявляється у його організованості, логіці, відповідності церковним канонам, антропоморфності та відсутності абстрактних зображень, а також у літургійності, що базується на богослужбових текстах. Тим не менш, монументальний церковний живопис у православній традиції є ірраціональним, оскільки предмет віри – духовний, невидимий. У цьому мистецтві акцент зроблений на внутрішньому, а саме на спогляданні та молитві. Його символіка глибока та містична. Ірраціональність у розписі православного храму проявляється в сприйнятті часу та простору, а також у зображеннях святих.

У християнському світогляді у якості етичних цінностей виступають чесноти. Згідно зі церковним вченням, ці чесноти не рівноцінні між собою й утворюють певну ієрархію, що була розроблена у працях багатьох отців церкви, зокрема преподобним Іоанном Кассіаном Римлянином. Наслідування вищої етичної цінності – чесноти – потребує більшої витрати етичної енергії, без чого неможливе духовне зростання християнина. Ієрархічність храмового розпису співвідноситься з ієрархією християнських чеснот. Ідея духовного вдосконалення та сходження від однієї чесноти до іншої підкреслюється у багаторівневості розпису храму та змістові кожного рівня. Тричасткова структура храмового розпису наочно ілюструє вчення про чесноти трьох рівнів: фундаментального, душевного та духовного.

Однією із виражених тенденцій у сучасному розписі православних храмів Східної України є використання візантійського стилю. Насамперед така тенденція пов'язана з тим, що період незалежності України відзначений

особливим відродженням духовної самосвідомості народу, важливим складником якого стало звернення до релігійних джерел.

Серед сучасних тенденцій у монументальному живописі храмів Сходу України, які були виконані в кінці XX та на початку XXI століття, спостерігаються загальні риси, характерні для розпису православних храмів цього історичного періоду, будь-то на території України чи в інших країнах (велике значення присвячення храму, інтерес до візантійського іконописного стилю та фрески, вплив візуального повороту на церковне мистецтво), а також індивідуальні особливості, що характеризують храми цього регіону, перш за все пов'язані з творчими рішеннями іконописців та замовників у формуванні програм розписів. Оскільки церква періодично вшановує нових святих, це відображається у розписі храмів, що може призводити до модифікації іконографічних сюжетів.

На прикладі розглянутих програм розписів храмів ми бачимо, що саме «дольня» має широкий спектр варіацій виборів сюжетів. Вибір сюжетів для «горньої» у різних храмах досить схожий. Тому саме «дольня» храму привертає увагу при культурологічному аналізі сюжетів її розпису. Сюжети «дольньої» храму відображають певною мірою культурні та духовні орієнтири людей конкретного регіону в даний історичний період.

Національна ідентичність народу формується і за допомогою церкви. Тема посвячення храму, особливо в тих випадках, коли йдеться про посвяту храму на честь святого, може впливати на самовизначення та національну самосвідомість. У розписі храму «дольня» може використовуватись як інструмент політичного впливу за допомогою використання зображень відповідних святих.

Унікальна архітектура храмів, що визначає їхній внутрішній простір, може бути джерелом творчого підходу до планування їхнього розпису. Мистецтво іконопису не лише має художню цінність, але й спрямоване на піднесення духовного стану людини через молитву й покаяння, враховуючи, що храм є місцем з'єднання земного з небесним.

Серед основних причин зміни стилістики розпису православних храмів на Сході України у перехідний період з XX до XXI століття можна визнати: пошук національної ідентичності, визнання візантології як самостійної науки, поширення іконописних шкіл та зростання інтересу до канонічного (візантійського) іконопису, дотримання старовинного візантійського статуту в монастирському житті, розвиток релігійного туризму та обмін досвідом в інтернеті та соцмережах.

Використання певного стилю в розписі православного храму може впливати не лише на сприйняття зображень, але й на формування світогляду відвідувачів храму. Дослідження показали, що в деяких сучасних розписах храмів є практика використання 3D стилю. Його поява відображає прагнення надати іконам більш глибокий смисл і залучити увагу глядача, переносячи його у сферу візуального сприйняття. Однак це може також знизити рівень символічного сприйняття, що в кінцевому підсумку може вплинути на сприйняття храму.

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТРАДИЦІЙНОСТІ І ВАРІАТИВНОСТІ У ПРОГРАМАХ РОЗПИСІВ СХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ХРАМІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

3.1. Сакральність підкупольного та вівтарного простору та її відображення у програмі розписів православних храмів

Під терміном «сакральне» (від англ. *sacral* і лат. *Sacrum* – священне, присвячене Богу) мають на увазі у широкому сенсі все, що стосується божественного, релігійного, небесного, потойбічного, ірраціонального, містичного та відрізняється від звичайних (профанних) понять і явищ.

Поняття сакрального вперше виникло не в релігійній, а у науковій лексичі. Воно використовується при описі всіх релігій, а також первісних вірувань і міфології. Розглядаючи поняття сакрального, Руслана Демчук звертає увагу на те, що «категорія *sacrum* – одна з універсалій, що містить у собі найхарактерніші ключові поняття і концепти різних релігій загалом» [19].

Сакральне та профанне – це два «взаємодоповнювальні середовища». Ці два світи – світ сакрального та світ профанного – можуть бути визначені лише один через другий. Вони взаємно виключають і взаємно припускають один одного. Що стосується сакрального простору, то це завжди космічний центр, так зване місце зустрічі й спілкування Неба і Землі. Це передусім храми, церкви, каплиці, святилища, але є й інші приклади сакральних просторів [96]. Едемський сад вважають першим сакральним простором на землі [70]. Формування сакрального простору православного храму є своєрідним видом мистецтва, у якому значну роль відіграє монументальний живопис. Кожна частина православного храму виконує свої функції. Аналіз програм розписів вівтаря та підкупольного простору православного храму як найбільш сакральних його частин дає змогу побачити, що їхня сакральність

не тотожна. Насамперед це пов'язано з призначенням вівтаря та куполу храму, а також із їх символікою.

У значенні, близькому до латинської *sanctus*, сакральне (священне) визначав у своїх роботах М. Еліаде, який пов'язував із поняттям святого приналежність до космосу, упорядкованість навколо абсолютного центру, все те, що виражає ідеальні підстави універсуму [107]. Роже Каюа вважає, що «сакральне постає як категорія чутливості. Насправді це категорія, на якій ґрунтується релігійна поведінка, що надає специфічний характер і вселяє людині, яка вірить, особливе почуття шанобливості, оберігає її віру від критичного розгляду, робить її чимось, що не підлягає обговоренню, ставить її поза і по той бік розуму» [103].

У науковому дискурсі не так давно було сформульовано поняття ієротопії. За своєю суттю ієротопія (грец. *ἱερός* – священний і грец. *τόπος* – місце, простір) – це створення сакральних просторів, що постає як особливий вид творчості (і мистецтва), а також як спеціальна галузь історичних досліджень, у якій виявляють та аналізують конкретні приклади цього мистецтва [123]. Як розділ гуманітарного знання ієротопія перебуває на стиках традиційних дисциплін: історії мистецтва, археології, культурної антропології, етнології, релігієзнавства. Завдання ієротопії на сучасному етапі полягає в усвідомленні існування особливого великого явища, що потребує визначення-уточнення меж його дослідного поля і розробки спеціальних методів вивчення [101].

Одну з найбільших проблем в ієротопії становить категорія сакрального, що передбачає, з одного боку, реальну «присутність Божу», яка ніяк не пов'язана з діянням рук людських, з іншого боку, сакральний простір створюють люди в конкретних обставинах, під впливом певної епохи, замовників та інших факторів. І тому воно може бути досліджене. Сакральний простір не матеріальний і водночас він абсолютно реальний. Творчість зі створення сакрального простору цілком об'єктивна. Засоби

архітектури та монументального церковного живопису виступають одними з найголовніших при створенні сакрального простору православного храму.

Як було зазначено раніше, розподіл простору на гірній і дольній світ присутній як у вертикалі храму, так і в його горизонталі. Отже, сам сакральний простір храму – це насамперед вітвар та підкупольний простір.

Про сакральність купола та вітваря храму та їх семантичний взаємозв'язок пише Мар'яна Нікітенко: «Купол і вітвар храму нерозривно взаємопов'язані між собою духовно та ідейно. Вітвар храму, де здійснюється головне Таїнство Церкви – перетворення Святих Дарів, є горизонтальною проєкцією символу духовного Неба – куполу. Тож і вітвар, і купол – це найсакральніші, найсвятіші частини християнського храму, де Таїнство і Небо сходяться в одній точці» [46].

Можна говорити про декілька ступенів сакральності православного храму і, відповідно, ця неоднорідність відбивається в розписі храму.

Вітвар завжди звернений на схід не випадково: «І насадив Господь Бог рай ув Едені на сході» (Буття 2: 8). Тут є царина «сакральної географії». За словами Ю.М. Лотмана, «географія винятково легко перетворюється на символіку» [40]. Напрями сторін світла є особливо змістовними в символічному розумінні та мають стійкий семіотичний статус: вони становлять т. зв. солярні орієнтації – один із рівнів напрямів у системі символічних орієнтацій сакрального простору [50].

Більшість релігієзнавців, які вивчають «сакральне», роблять висновок про те, що в картині світу «сакральне» виконує роль структуротворчого початку: відповідно до уявлень про «сакральне» вибудовуються інші фрагменти картини світу та складається їхня ієрархія. В аксіології «сакральне» задає вертикаль ціннісних орієнтацій [101].

У внутрішньому просторі православного храму умовною лінією, що слугує кордоном між світом горнім і дольним (між світом сакральним та профанним), виступає іконостас. За зауваженням протопресвітера Олександра Шмемана, «виник іконостас із буквально протилежних причин:

не як відділення, а як з'єднання» святилища (вівтаря) та мирян [138]. Проте аналіз розписів вівтаря та підкупольного простору дає змогу побачити, що їхня сакральність не тотожна.

Згідно з традицією, що склалася протягом століть, в алтарній апсиді найчастіше зображують такі іконографічні сюжети, як Цар Слави, Євхаристія святих апостолів, Літургія святителів, Великий вхід, сюжети Страсного циклу; у консі апсиди – тронне зображення Пресвятої Богородиці в оточенні архангелів або святих. У пресбітерії (пізньолат. *presbyterium* – місце для обраних, у європейській та східнохристиянській церковній архітектурі – простір між солеєю та престолом) часто зображують святителів. У вимі (у зводі над пресбітерієм; іноді слова «вима» та «пресбітерій» використовують як синоніми) – Зішестя Святого Духа, Етимасія («Престол уготований» – трон Христа, уготований для Страшного Суду), херувими, Вознесіння Господнє, апостоли. У куполі православного храму найчастіше можна побачити такі зображення та іконографічні сюжети: образи Ісуса Христа (Пантократор, Старий Днями, Спас Еммануїл, Спас Нерукотворний), Святої Трійці, Вознесіння Господнього, Зішестя Святого Духа, Пресвятої Богородиці (Знамення, Оранта). Канон основних зображень куполу та вівтаря, встановившись в XI ст., практично не зазнав значних змін у ході історії [106]. На думку деяких дослідників, тематика розпису апсиди та куполу іноді перегукується [45].

Стосовно організації внутрішнього простору храм в основі своєї структури має хрест, вписаний в коло. Хрест – це символ спасіння в християнстві, а коло – символ вічності. Хрест та коло умовно присутні як в горизонталі храму, так і в його вертикалі. Тому і символіку Розп'яття можна порівняти з символікою простору храму. Крім цього, Руслана Демчук проводить паралель із християнським розумінням часу: «Спостерігаючи канонічну іконографію Розп'яття (де гора із черепом першолюдини Адама – в основі, на горі – хрест, на хресті – Бог, над Ним – відкриті небеса), можна зримо провести вертикаль від сакрального минулого через профанне сучасне

(яке на цей момент хресної жертви окреслено концентричним простором гори, згодом храмом із хрестом, що ізоморфно нагадує гору) до есхатологічного майбутнього – Царства Небесного. Отже, існує шлях, що поєднує земне із небесним, та сфера перетину онтологічної межі буття й інобуття та сфера дотичності в часі, яка сполучає минуле з майбутнім спасінням» [18, с. 78].

Дане порівняння застосовне й до розуміння часу в програмі розпису храму: вічність або майбутнє століття, які за межами цього світу, і у видимому храмовому просторі явлені над вершиною хреста, тобто кулі та вівтарної апсиди.

У цьому контексті всі іконографічні сюжети, написані «вздовж хреста, що переглядаються» (на стінах і колонах храму, на різних рівнях) актуальні для часу цього земного життя, незважаючи на те, що самі вони відбулися в далекому минулому, будь то сюжети Священної історії, свята або зображення святих, оскільки закликають до виконання заповідей і дотримання Євангелія в духовному житті.

Відмінність між сакральністю вівтарного та підкупольного простору можна зрозуміти, якщо уточнити семантику понять «сакральне» і «священне», яким відповідають слова *Sanctus* і *Sacer*. Римляни не припускали думки про семантичну тотожність *sanctus* та *sacer*. Якщо слово *sanctus* сприймали як ознаку «недоторканності, непорушності, захищеності вищою санкцією», як те, що «посвячене божеству», тобто орієнтоване на центр, то *sacer* мало більш складне й невизначене тлумачення, що веде «вглиб релігійної свідомості» [143]. Німецький теолог, релігієзнавець і феноменолог релігії Рудольф Отто одним із перших розглядає поняття «священне» у своїй відомій книзі «Священне». Він наголошує на складності концептуалізації первинного значення цього поняття, вважаючи, що воно відноситься до ірраціонального та таємного. Усе ж він робить спробу раціоналізувати «сакральне», вважаючи, що священне (сакральне) є вихідним поняттям релігії, яке спочатку було поза мораллю та ірраціональним [134].

Згідно з Оксфордським словником релігій світу, святилище (англ. *sanctuary*) – це «священне місце, у християнстві насамперед – це частина церкви, де знаходиться вівтар. Через свою вищу святість воно доступне тільки для духовенства й осіб, які йому прислуговують» [142].

У 16-томній Енциклопедії релігій під редакцією Еліаде – Джонса святилище охарактеризовано так: «Святилище, як припускає етимологія слова, є місце, виділене із простору повсякденного існування (лат. *sanctuarium* із *sanctus* – «священне», аналогічно *sa* «храм, гробниця» від *sacer*)» [134].

Відповідно до словника індоєвропейських соціальних термінів Е. Бенвеніста, «відмінність між *sacer* і *sanctus* проявляється в багатьох обставинах. Стіна може бути *sanctus*, але не зона, яку вона охоплює і про яку говорять *sacer*» [99].

Наведені вище цитати доводять, що існує традиція розрізнення понять «*sanctus*» і «*sacer*», але при цьому якщо перше з них має усталене значення – «святе, священне», то значення другого поняття характеризується невизначеністю, деякою розпливчастістю: «вихідне поняття релігії», «поза мораллю», «ірраціонально», «відводить углиб релігійної свідомості» та ін [130]. Поняття *sanctus* застосоване як до вівтаря, так і до підкупольного простору храму, тоді як *sacer* – лише до вівтарного простору, де звершується літургія – головне церковне богослужіння, що є сакральним і містичним.

Розглядаючи проблему сакрального простору в богослов'ї протопресвітера Олександра Шмемана, не можна обійти увагою його тезу про те, що основа іконічного сприйняття сакрального простору знаходиться не стільки в християнській літургійній та світоглядній традиції, скільки в елліністичній містеріальній релігійності язичницького світу [97]. У результаті синтезу ранньохристиянської та містеріальної традиції Церква частково засвоювала містеріальне розуміння культу. Богослужіння (насамперед святкове) стали сприймати як «прорив» в інобуття, як причастя до реальності, нічим не пов'язаного зі «світом цим» [132]. Якщо в

ранньохристиянській Церкві храм як будівля, у якій звершується богослужіння, виконував інструментальну функцію – слугував місцем зборів, то з часів імператора Костянтина Великого в сприйнятті храму відбуваються істотні зміни: «... храм поступово ніби звільняється від підпорядкування екклезіологічному смислу, набуває самостійного значення, і центр уваги переноситься із Церкви, зібраної та здійснюваної в ньому, на нього самого як на найсвятішу будівлю або святилище» [20].

Розглядаючи організацію сакральних просторів (ієротопію) як особливий вид творчості, слід зазначити, що Візантія створювала для всього східнохристиянського світу базові моделі організації сакральних просторів, які в різних країнах адаптувалися та трансформувалися з урахуванням національних особливостей та просто кліматичних умов [102]. Це зауваження стосується як особливостей архітектури, так і монументального церковного живопису та внутрішнього оздоблення храму.

У зв'язку з викладеним вище цікаво простежити, як ці особливості розпису вітарного та купольного просторів виявляються в сучасних храмових спорудах. Розглянемо трохи незвичайний вітар Свято-Покровського храму с. Бойового Донецької області (Дод. А, 11), який був розписаний у 2010–2012 роках у візантійському стилі під керівництвом Владислава Юшкова.

В апсиді Свято-Покровського храму зображено іконографічний сюжет «Літургія святих» або «Великий вхід». Це ілюструє центральний момент Літургії, під час якого під співи Херувимської Святі Дари з благоговінням переносяться із жертovníка на престол. У центральній частині апсиди між вікнами – іконографічний сюжет, що рідко трапляється: на престолі – зняте з Хреста тіло Спасителя, за Ним – херувим з двома рипідами (опахалами) в руках, праворуч і ліворуч від херувиму – підсвічники зі свічкою, за ним – ківорій.

Тематика сюжету перегукується з богослужбовим піснеспівом «Дамовчить всяка плоть», що виконують у Велику суботу на літургії замість

Херувимської пісні. Наявність ківорія вказує на велику значущість зображеного сюжету.

Потрібно відзначити, що антична традиція покривати й виділяти об'єкт шанування і поклоніння, споруджуючи над ним покрив у вигляді ківорія, була прийнята ніби за умовчанням у християнський храм для того, щоб покрити й виділити ківорієм головну святиню – Божий престол. Для сучасного храму присутність самого ківорія – це велика рідкість, оскільки ківорій згодом перестав бути спорудою, а став символом іконографії. Найчастіше він використовується в розписі вітваря, значно рідше можна зустріти в розписі «дольньої» храму.

У православній іконографії вітварний ківорій увібрав у свою символіку якості всіх тих предметів, над якими його традиційно ставили в античній культурі: над імператорським престолом, над похованням чи труною, над джерелом чи колодязем та над античним язичницьким вітварем [86]. Ківорій ставили над особливо шанованими місцями. У цьому іконографічному сюжеті ківорій символізує і дарохоронницю.

Аналізуючи ківорій як іконографічний символ, Ю. Матвеева доходить висновку, що «ідея прославлення і тріумфу переходить на образ ківорія – труни. В античності надгробок у будь-якому його вигляді (стела, нашук, мавзолей, склеп, саркофаг тощо) був символічною межею входу в потойбічний світ і виходу з нього. Часто зображали у вигляді храму – сакрального місця таємничого, потойбічного переходу. Таке розуміння гробниці було притаманне різним культурам Середземномор'я. Ківорій як вхід або вихід з труни, межа світу життя і смерті у християнському світорозумінні стає святим і прославленим уже як місце воскресіння Христа та Його перемоги над смертю» [41].

Такий іконографічний сюжет надає велику сакральність дійству, що відбувається у вітварі (у значенні *sacer*): якщо до здійснення літургії у вітварі допускають тільки священнослужителів, то таємниця Жертви Христа та Його Воскресіння прихована й від ангелів.

Поняттю *sacer* як «ірраціональному», «поза мораллю», «що веде вглиб релігійної свідомості», відповідають і слова Спасителя, що увійшли в Євхаристичний канон: «Прийміть, споживайте, це тіло Моє» (Мт. 26:26). На північній і південній сторонах апсиди Свято-Покровського храму зображені святителі: Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Ніський, Іоанн Златоуст, Афанасій Великий, Микола Мирлікійський, Спиридон Триміфунтський та ін. Наявність зображень святителів у вівтарі пояснюється і тим, що візантійський обряд Літургії систематично розвивався у бік дедалі більшого відокремлення «мирян» від «духовенства», тих, хто молиться, від тих, хто служить [124]. У консі апсиди – тронне зображення Богоматері з немовлям в оточенні двох ангелів, у вимі – Етимасія та образи святих пророків у медальйонах.

Отже, розписи всіх трьох частин вівтаря (апсиди, конхи апсиди та вими) зумовлені їх літургічним, символічним та функціональним значенням. Завдяки прагненню до зримого втілення церковних догматів, до програми розпису вівтаря включені теми християнської літургійної жертви, Боговтілення та Воскресіння Христового, Євхаристії, есхатологічна тема. Реальне церковне дійство, яке регулярно здійснюють у вівтарі, проілюстроване на стінах зримо представленими коментарями та тлумаченнями.

Підкупольний простір представлений куполом, вузьким барабаном і підкупольною скуфією; у ньому зображено Зішестя Святого Духа. Ця композиція дуже вдало підходить для архітектурних особливостей храму, оскільки має природний центр (у куполі – зображення хреста та херувимів), навколо якого в підкупольній скуфії зображені апостоли, а нижче – ангели. Оскільки латинське слово *sanctus* співвідносне з поняттям благодаті в православної традиції, його можна застосувати до сюжету Зішестя Святого Духа: «одягнувшись» у Святого Духа, апостоли отримали Його дари, «надлюдські чесноти», ставши *sanctus*. Тобто основною темою, що об'єднує програму розпису купола та вівтаря Свято-Покровського храму як найбільш

сакральних його просторів, є встановлення Новозавітної Церкви, затвердженої Таїнством Євхаристії, та поширення християнського віровчення апостолами.

У світлі всього вищесказаного не можна залишити без уваги наступне висловлювання отця Павла Флоренського: «Храм є шлях горнього сходження. Храм є сходами Якова, і від видимого вони зводять до невидимого; але весь вітвар, як ціле, є вже місцем невидимого, область, відірвана від світу, простір невимірний. Весь вітвар є небо: розумне, зрозуміле місце з «пренебесним і уявним жертовником». Згідно з різними символічними знаменуваннями храму, вітвар означає і є різне, але таке, що стоїть відносно недоступності, трансцендентності до самого храму. Коли храм, за Симеоном Солунським, у христологічному тлумаченні знаменує Христа Боголюдини, то вітвар має значення невидимого Божества, Божого іства Його, а сам храм – видимого, людського. Якщо загальне тлумачення антропологічне, то з того ж тлумачення вітвар означає людську душу, а храм – тіло. При богословському тлумаченні храму, як вказує Солунський Святитель, у вітварі потрібне таїнство незбагненої сутнісно Трійці, а храмі – Її пізнаваний у світі промисл і сили. Нарешті космологічне пояснення того ж Симеона за вітварем визнає символ неба, а за самим храмом – землі» [110].

Слова Павла Флоренського з його богословським і навіть поетичним порівнянням ідейно доповнюють все, що не було ще сказано нами у цьому розділі.

3.2. Взаємозв'язок між програмою розпису православного храму та його іконостасом

Можна зустріти православний храм без розпису, але не без іконостасу, що говорить про його високу значущість у порівнянні з рештою храмового оздоблення: православний іконостас, як і храм, покликаний розкрити східнохристиянську картину світу. За стилем іконостаси дуже різні: суворі та

аскетичні або пишно прикрашені, які складаються з одного ряду ікон, чи або багатоярусні, що сягають самого купола храму. Положення та наповнення іконних рядів іконостасу не суворо регламентовані, хоча регулюються певними традиціями. Найчастіше при формуванні іконостасу намагаються враховувати загальну архітектурну подобу конкретного храму, щоб іконостас органічно вписувався в храмовий інтер'єр і створював композиційну єдність з усім внутрішнім храмовим оздобленням.

Значенню іконостасу у структурі православного храму присвячено роботи протопресвітера Олександра Шмемана, отця Павла Флоренського, Л. Успенського. Про особливості взаємозв'язку іконостасу з архітектурою храму та з його внутрішнім оздобленням писали й сучасні українські вчені, які вивчають монументальний церковний живопис: І. Дундяк [22], А. Тарасенко, Г.Акрідіна [68] та ін.

Аналізуючи богословське значення іконостасу, Л. Успенський зазначав: «Іконостас, як і храм, є образом Церкви, але в іншому її аспекті. Якщо храм є літургійним простором, що містить збори віруючих і символічно включає всю світобудову, то іконостас показує становлення Церкви в часі та її життя аж до увінчання парусією. Викладаючи послідовно історію Церкви від Адама до Страшного суду, іконостас розкриває осмислення тимчасового процесу залучення його до позачасового акту Євхаристії» [135]. Саме тому багатоярусні іконостаси «читаються» зверху донизу: праотецький ряд, пророчий ряд, деїсис (моління), праздниковий ряд, намісний ряд.

Оскільки іконостас, маючи самостійну та цільну структуру, завжди вписується в загальну композицію мальовничого оздоблення храму, тематичним продовженням іконостасу є фрески на стінах храму. Кожен ряд фресок, подібно до ярусів іконостасу, має свою тематику. Найяскравіше взаємозв'язок іконостасу та програми розпису храму можна простежити у храмах із багатоярусним іконостасом та багаторівневим розписом. Тоді

можна визначити: продовженням розкриття теми якого з ярусів іконостасу є кожен із рівнів храмового розпису.

Як приклад такого храму розглянемо п'ятикупольний (і по внутрішній, і по зовнішній архітектурі) Свято-Успенський собор однойменного монастиря в селі Микільському Волноваського району Донецької області (Дод. А, 19).

Програму розпису Свято-Успенського собору склали схіархімандрит Аліпій (Бондаренко), архімандрит Сава (Андросов), Олена (Добровольська). Вибрана програма розпису включає велику кількість святих, уславлених як у давнину, так і в ХХ–ХХІ століттях.

Храм має три нефи, три межі: центральний – присвячений Успінню Пресвятої Богородиці, південний – святим преподобним Антонію, Феодосію та усім преподобним Києво-Печерським, (особливо шанованим святим у монастирі), північний – присвячений святим преподобним Зосимі та Саватію Соловецьким, (небесним покровителям засновника монастиря схіархімандрита Зосими (Сокура)).

Іконостас храму п'ятиярусний, що традиційно включає намісний ряд, деісіс (або апостольський ряд), праздниковий ряд, пророчий і праотецький яруси.

Слід зазначити, що і цьому іконостасі ярус «деісіс» розташовується нижче за праздниковий ряд, що надає цій композиції есхатологічне значення. Центральним чином цього ряду є Господь у всій Своїй Силі та Славі. Він сидить у золотому одязі на царському престолі на тлі червоного ромбу (світ невидимий), зеленого овалу (світ духовний) і червоного чотирикутника (світ земний), які разом символізують усю повноту світобудови. Образ «Спас у Силах» безпосередньо пов'язаний із образом Ісуса Христа Вседержителя (Пантократора) у центральному куполі собору. Написання «Вседержителя» у куполі храму відповідає правилу з Єрмінії [23].

Із цим образом пов'язані різні зображення чотирьох євангелістів або їх символи, написані у парусах храму, що також відповідає настановам з Єрмінії.

Згідно з православною традицією, що склалася, «деісіс» включає в себе не тільки образ Ісуса Христа «Спас у силах», Пресвяту Богородицю (ліворуч) та Іоанна Хрестителя (праворуч), зображених у півоберта і молитовно звернених до Спасителя, а й апостолів, якщо іконний ряд займає повністю весь простір від північної до південної стіни. Вони також зображені наполовину до тих, хто молиться, щоб показати, що вони під час богослужіння предстоять з нами перед Богом, і є перед Ним сомолитовниками в наших потребах. У даному випадку в цей ярус ще включені архангели, святителі та преподобні, тому тематичним продовженням ряду «деісіс» цілком можна вважати образи святих, зображених на колонах у повний зріст і в медальйонах в арочних отворах, а також образи архангелів у верхніх ярусах розпису барабанів.

Колони у храмі несуть функцію опор, символіка колон – це символіка втілених в архітектурі людей. Слід зазначити, що верхню частину колони – капітель – названо від латинського слова «caput» – голова, а її опора – база – від грецького «basis» – нога. Таким чином колони символізують людей, які були стовпами Церкви. Саме тому з чотирьох сторін кожної колониви кілька ярусів зображені святі (преподобні, праведні, мученики, рівноапостольні).

У своєму дослідженні Ольга Смоліна порівнює праведників із горою та скелею: «...як і гора, праведник виділяється своєю духовною висотою, як скеля (тобто природна опора) він сильний своєю постійністю та міцністю» [60, с. 10 – 11].

В центрі головної апсиди (у її нижньому ярусі) написаний образ Господа «Цар Слави», з двох сторін від якого зображені Мати Божа, Іоанн Предтеча та безліч святителів, що фактично збігається зі змістом ярусу «деісіс». Образ святого Іоанна Предтечі з ангельськими крилами (названий

Ангел пустелі) присутній у консі південної апсиди, нижче за який розташовуються сюжети з його життя.

В есхатологічному ключі з рядом «деісіс» пов'язана іконографічна композиція «Страшний Суд», розташована на західній стіні собору.

Тематичним продовженням святкового ряду іконостасу (третього зверху в даному випадку), що включає великі дванадцять свята, а також зображення найважливіших євангельських подій, є зображення свят у хрестчастих склепіннях храму. Так, наприклад, у склепіннях центрального нефа зображені Господні свята: Вознесіння Господнє і Преображення Господнє.

Зображення на південній та північній стінах храму, як у вітварі, так і в його центральній частині, розташовуються у п'ять ярусів. Два верхні яруси розписів південної та північної стін є сюжетами Священної історії Нового Завіту, які також є продовженням розкриття теми празникового ряду. Причому другий зверху ярус розпису – це переважно Страсний цикл.

Акафіст Пресвятої Богородиці, представлений у другому та третьому ярусах розпису північної стіни собору, так само можна вважати тематичним продовженням празникового ряду.

У четвертому (другому зверху) ряді іконостасу зображені старозавітні пророки, які передвіщали пришествя у світ Спасителя. Саме тому в центрі ряду поміщають образ Богоматері, від якої народиться Христос. Найчастіше це ікона «Знамення», як і в даному прикладі. Продовженням розкриття теми пророчого ряду є образи пророків у нижньому ярусі розписів барабанів, а також другий та третій яруси розпису південної стіни собору, що ілюструють події земного життя Пресвятої Богородиці та Її батьків Іоакима та Анни. Образ Пресвятої Богородиці «Знамення» написаний у південно-східному куполі храму (над вітварем південної частини храму). Сюди слід віднести і тронне зображення Пресвятої Богородиці з Немовлям у консі центральної апсиди.

Із пророчим рядом безпосередньо пов'язаний образ Спаса Еммануїла у північно-східному вівтарному куполі. Образ Спаса Еммануїла (івр. עִמָּנוּאֵל «з нами Бог») – це іконографічний тип Спасителя, який представляє Христа в підлітковому віці. Цей образ пов'язаний із пророцтвом Ісаї і тим самим стверджує, що Ісус Христос – Той самий Месія, про пришествя якого Бог повідомляв протягом усього Старозавітного періоду. Ікона Спаса Еммануїла підкреслює реальність з'єднання у Христі двох природ: Божественної та людської, ясно передаючи, що Христос жив і ріс як людина [1].

З догматом про боголюдську природу Ісуса Христа пов'язаний і догмат про іконопочитання, про яке нагадує Нерукотворний образ Ісуса Христа у північно-західному куполі собору (Дод. А, 19.20). У християнській культурі про походження цієї першої у світі ікони оповідають два предання. Східне предання про нерукотворний образ, більш давнє, простежується з першої половини IV століття. Історія пов'язана з хворим царем Едеси Авгарем V і відвідуванням його Фаддеєм після того, як посланий ним художник не зміг зобразити Христа: Христос умив обличчя, витер його хусткою (убрусом), на якій залишився відбиток Його обличчя, та вручив його художнику. Згідно з західним переказом, благочестива єврейка Вероніка, яка супроводжувала Христа в Його хресній дорозі на Голгофу, подала Йому лляну хустку, щоб Христос міг витерти з лица кров та піт. Обличчя Ісуса зафіксувалося на хустці.

У п'ятому, верхньому ряду іконостасу, який називається праотецьким, розташовують ікони найдавніших праведників, праотців, від самого Адама, які знали Єдиного Бога й мали обітницю про спасіння. Центральною іконою ряду традиційно є ікона Святої Трійці. Тематично пов'язаним із цим іконним рядом у богословському змісті є образ Спасителя «Давній Днями», написаний у південно-західному куполі. Це зображення Господа Ісуса Христа з білим сивим волоссям та сивою бородою, які в іконографії символізують мудрість. В образі «Давній Днями» біле волосся вказує на такі властивості Божі як Всезнання та Вічність. Мається і вказівка на те, що як

Бог Ісус Христос не має віку. Цей образ святі отці часто пов'язують також із Втіленням Сина Божого і Його Жертвою. Є тут і тема Другого Пришестя Христового.

Найнижчий ряд іконостасу, який називається «намісним» рядом, має свої особливості. Православний канон регламентує перебування на першому місці праворуч і ліворуч від Царської брами ікон Спасителя і Богоматері. У цьому прикладі це ікони Ісуса Христа Вседержителя і Пресвятої Богородиці «Федорівської». Таке розташування цих ікон не випадково: з давніх часів існувала традиція, що у храмі ліворуч стоять жінки, а праворуч – чоловіки. Відповідно, вони дивилися на образ Божої Матері як на зразок ідеальної жінки, а на образ Ісуса Христа як на зразок ідеального чоловіка. Тим самим іконостас несе виховну функцію.

Найголовнішою іконою місцевого ряду є храмова ікона – Успіння Пресвятої Богородиці, вона знаходиться на другому місці після ікони Спасителя, праворуч від Царської брами. Значимість даного сюжету підкреслена і тим, що він присутній у розписі одного з ярусів вівтарної апсиди, до якого включені ікони собору святих отців Києво-Печерських (південний боковий вівтар) і собору Соловецьких святих (північний боковий вівтар).

Зазначені теми знаходять своє продовження в розписі вівтаря, підкреслюючи посвяту бічних частин храму. У «горній» південній вівтарній частині, у склепіннях між барабаном і конхою апсиди написано Собор святих преподобних Києво-Печерських. Паралельно цим іконографічним сюжетам у північній вівтарній частині зображено Собор святих преподобних Соловецьких.

Центральні два яруси південної вівтарної стіни представлені сюжетами з Києво-Печерського патерика. Найнижчий ряд розпису ілюструє мученицьку кончину Священномученика Володимира Київського. У центральних двох ярусах північного вівтарного муру – сюжети з життя святих преподобних Зосими та Саватія Соловецьких.

Намісний ряд іконостасу доповнюють зображення місцевошановних святих у медальйонах на західній стіні під хорами, серед яких – Преподобний Ілля Макіївський, канонізація та урочисте здобуття мощів якого відбулися у 2012 році, тобто це останній прославлений православною церквою святий на час розпису храму. Продовжує тему собору київських святих образ преподобної Анастасії Київської (у медальйоні), засновниці Покровського жіночого монастиря.

Нижній ярус розпису стін храму представлений зображеннями вселенських соборів, які відповідають призначенню храму як собору, під якими церковнослов'янською мовою написана молитва Символ Віри. Ця молитва немов опоясує весь храм і вказує напрямок читання розписів храму. Нижній ряд храмового розпису цілком можна вважати продовженням місцевого ряду, як найближчого за часом і сприйняттям для християнина, що молиться в храмі.

У другому ярусі розпису центральної головної апсиди, що символізує Рай, зображена Євхаристія святих апостолів як кульмінація Літургії та основний зміст богослужіння, і яка в іконостасі храму представлена над Царськими Вратами іконою Тайної Вечері. У зв'язку з цим не можна не згадати про ще одне значення іконостасу, вказане у знаменитій роботі отця Павла Флоренського «Іконостас», де він говорить про містичну сутність православного феномена. Оскільки у вівтарі відбувається чудо перетворення хліба та вина на тіло і кров Христову, так і іконостас є в православній традиції не глухим муром, наповненим іконними дошками, а дверима, вікном або брамою, що з'єднують тварний і нетварний світи: «Іконостас є кордоном видимим і світом невидимим, і здійснюється ця вівтарна перешкода, стає доступною свідомості згуртованим рядом святих, хмарою свідків, що обступили Престол Божий, сферу небесної Слави та провіщають таємницю. Іконостас є бачення. ...Образно кажучи, храм без речового іконостасу є відокремленим від вівтаря глухою стіною; іконостас же пробиває в ній вікна,

тоді через їх скло ми бачимо, принаймні можемо бачити, що відбувається за ним, живих свідків Божих» [110].

Верхній ярус іконостасу увінчує хрест – головний символ християнства. Це підкреслює, що Христос є Відкупителем і Жертвою, завдяки якій створена Церква.

Таким чином, взаємозв'язок між програмою розпису православного храму та його іконостасом, як найважливішим елементом храмового простору, визначається, перш за все, їх христоцентричністю – однією з головних характерних рис православного іконостасу. Христос зображується і в намісному ярусі, і в празниковому ярусі, і в ярусі «деісіс», і на іконі Святої Трійці в ярусі праотців. Із Ним так чи інакше пов'язані всі інші образи: Пресвята Богородиця – це Його Мати, Небесні Сили, ангели – це Його служителі, святий Іоанн Хреститель – Його Предтеча, апостоли – Його учні, пророки передвіщали про Його народження, святі (рівноапостольні, святителі, преподобні, праведні, мученики та ін.) – це Його послідовники. Свята – це події з Його життя.

Догмат про Боговтілення Ісуса Христа є центральним як для структури іконостасу, так і для програми розпису православного храму, незалежно від його призначення та посвячення, хоча і вони в цьому прикладі досить чітко відображені як у структурі іконостасу, так і в храмовому розписі.

3.3. Мистецька спадщина В. Васнецова і програми розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Аналізуючи програми розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття, не можна не звернути уваги на таку особливість, як значне поширення в монументальному церковному живописі сюжетів з доробку художника Віктора Михайловича Васнецова. Іконографічні композиції, створені майстром ще у кінці ХІХ століття, стали

активно задіюватися у храмовому розписі: десь були включені лише окремі сюжети, а в деяких храмах програма розпису київського Свято-Володимирського собору, створена і втілена В. Васнецовим, позначилася досить повною мірою.

Одним із таких храмів є храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці, розташований у селищі Новоекономічне Покровського району Донецької області, який був розписаний у період з 1999 по 2004 роки іконописцем Анатолієм Бойком при настоятелі протоієреї Олександрі Миколаєві, який був замовником розпису (Дод. А, 24). Храм було збудовано ще на початку ХХ століття (1906 – 1911 рр.) у неовізантійському стилі, найбільш поширеному в сакральній архітектурі епохи модерну, і практично до кінця століття залишався без розпису.

За своєю архітектурою храм є класичною хрестоподібною будовою з подовженим нефом, ризницями-прибудовами по сторонах трансепту і дзвіницею над нартексом. Оскільки внутрішній інтер'єр храму є одним із найважливіших факторів, що впливають на формування програми його розпису, архітектурне рішення на користь візантійського (неовізантійського) стилю було прийнято не випадково. Подібно до Софійського собору в Константинополі, який згодом став символом візантійського зодчества, у храмі Різдва Пресвятої Богородиці основними несучими елементами всієї будівлі є чотири потужні напівкруглі піднесені арки, на які спираються барабан і купол храму, з'єднуючи коло барабану куполу з хрестоподібним в плані головним об'ємом будівлі, що забезпечує ефект збільшення простору. Оригінальності та ґрунтовності цій архітектурній системі сприяє і рівномірний розподіл усієї маси купола та барабана за рахунок «парусів» – трикутних сегментів, що утворюються при з'єднанні арок та кола барабана. Храм Різдва Пресвятої Богородиці сел. Новоекономічного є тринефним подібно до Володимирського собору, програму розпису якого він частково запозичив.

Незважаючи на те, що храм розписувався на початку ХХІ століття, обрана програма розпису цього храму є характерною для православних храмів, розписаних на початку ХХ століття, зразком для яких став Свято-Володимирський собор у Києві. Які ж елементи в програмах розпису цих двох храмів збігаються? Насамперед, це розпис куполу, поясу барабану, парусів, склепінь центральних частин храмів.

У куполі храму написано сюжет «Господь Вседержитель» або «Пантократор», виконаний за ескізом В. Васнецова. «Господь Вседержитель» благословляє правою рукою, а в лівій руці тримає розкрите Євангеліє з текстом: «Аз есмь свет миру: ходяй по Мне не имать ходити во тме, но имать свет животный» (Ін. 8:12). Спасителя зображено на тлі зоряного неба, яке відсилає до подій Різдва Христового та Другого Пришестя Христового. Лик «Пантократора» пензля В. Васнецова можна порівняти з мозаїчними образами у Софійському київському соборі (друга половина ХІІІ ст.) та у монастирі Хора (ХІV ст.) у Константинополі.

Пояс барабана розділений на чотири рівні частини зображенням хреста в медальйоні, три з них (північно-східну, південно-східну та південно-західну) займає тричасткова композиція «Радість праведних про Господа. Напередодні раю», яка є репродукцією розпису барабана Володимирського собору, у четвертій (північно-західній) частині зображена композиція з безліччю людей у супроводі ангелів, яка доповнює сюжет. Наймовірніше, включення четвертого сюжету в розпис барабана обумовлено його діаметром, що значно перевищує діаметр барабана Володимирського київського собору. Розпис барабана рясніє орнаментом і зображеннями безтілесних сил.

На парусах храму – апостоли Матвій, Марк, Лука та Іоанн, що розповсюдили євангельське вчення по всьому світу (відповідно по 4 сторонам світу) та їх апокаліптичні символи, згадані в книзі Одкровення Іоанна Богослова (янгол, лев, тілець, орел) також відтворено за зразками В.М. Васнецова.

У склепіннях центральної частини храму зображені композиції «Бог Саваоф», «Розп'ятий Ісус Христос», сюжети Страсного циклу. У програму розпису храму включено зображення свят, святих (у медальйонах та у повний зріст). Нижній ярус розпису (переважно на колонах) займають найбільш шановані образи Пресвятої Богородиці («Знамення», «Казанська», «Непорушна стіна» та ін.), що пов'язане з бажанням художника підкреслити присвяту храму.

Дана програма розпису храму схожа на стародавні зразки побудови програми розпису, згадуваних, наприклад, в одній із проповідей константинопольського патріарха Фотія, де він описав розпис нового храму в імператорському палаці, побудованого при ньому. У куполі храму був зображений Христос Пантократор у медальйоні в оточенні архангелів. Також у цьому храмі було багато зображень святих: мучеників, праотців, пророків та апостолів [121].

Слід зазначити, що запропонована програма розпису відповідає тричастинному поділу внутрішнього простору храму на «горню», що включає простір купола, барабана та конхи апсиди, «Святу Землю» (або Рай), що включає регістр парусів, іноді – верхню частину стін, і як у даному прикладі – нижню область барабана, і «дольню», що відповідає зонам центральної та нижньої частин стін та колон.

У програмі розпису храму Різдва Пресвятої Богородиці, що розглядається, сюжет «Радість праведних про Господа. Напередодні раю» займає особливе місце, оскільки він написаний у нижній частині барабана, що досить точно відповідає регістру «Напередодні раю» у внутрішньому просторі східнохристиянського храму. Композиція «Напередодні раю» (ще можна зустріти назву «Біля райської брами») є авторською інтерпретацією сюжету «душі праведників біля райської брами» (епізод з «Апокаліпсису»).

Основою для написання сюжету «Радість праведних про Господа. Напередодні раю» наймовірніше стали такі слова з книги Одкровення Іоанна Богослова: «Потому я глянув, і ось натовп великий, що його зрахувати не

може ніхто, з усякого люду, і племен, і народів, і язиків, стояв перед престолом і перед Агнцем, зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття. І взивали вони гучним голосом, кажучи: «Спасіння нашому Богові, що сидить на престолі і Агнцеві!» А всі Анголи стояли навколо престолу та старців і чотирьох тих тварин. І вони на обличчя попадали перед престолом, і вклонилися Богові, кажучи: «Амінь! Благословення, і слава, і мудрість, і хвала, і честь, і сила, і міць нашому Богу на вічні віки! Амінь!» (Одкровен. 7: 9 – 12). Ця композиція об'єднує безліч праведників, що летять небесами до золотого Небесного граду, на варті якого стоять архангели. Вони розміщені в центральній (східній) частині композиції, що отримала назву «Урочистість ангелів».

Серед персонажів даного сюжету нескладно дізнатися розсудливого розбійника, який згідно зі Святим Письмом першим увійшов до Раю за обітницею Господа «Поправді кажу тобі: ти будеш зі Мною сьогодні в раю» (Лк. 23: 43), він зображений тим, хто йде попереду й несе хрест, оскільки був розп'ятий на хресті праворуч від Спасителя. За ним ідуть праотці Адам і Єва разом зі своїм сином Авелем, що піднімає до неба руки. У цій частині композиції також зображений цар пророк і псалмоспівець Давид.

На передньому плані серед інших персонажів виділяються одна з Жінок-Мироносиць – Свята Рівноапостольна Марія Магдалина із судиною в руках і Преподобна Марія Єгипетська, яку можна впізнати по довгому сивому волоссю. Далі за ними слідує святі мучениці Віра, Надія, Любов і Софія у супроводі ангела, що летить.

На правій частині композиції центральними персонажами виступають святі великомучениці Катерина та Варвара в оточенні ангелів. Упізнані тут і святий рівноапостольний князь Володимир і свята рівноапостольна княгиня Ольга, святі благовірні князі страсотерпці Борис і Гліб, за якими слідує сонм праведників. Тобто в цей іконографічний сюжет В.М. Васнецов включив, переважно, особливо шанованих святих у Києві.

Особливе місце у цій композиції займає образ святої великомучениці Катерини. Про цей образ так відгукувався С.П. Бартенев: «Не можна відірватися від цього обличчя, – писав він. – І що більше дивишся, то сильніше входить у серце цей незбагнений спокій, передчуття такого блаженства, слів якого немає тут у нас на землі. Хто чув *adagio* Дев'ятої симфонії Бетховена і сильно відчуває музику, той зрозуміє цей стан душі, що охоплює груди невимовною знемогою невідомого блаженства. І що земні муки в порівнянні з тим, що нас чекає, з цією нескінченною духовною радістю» [135].

В образі святої великомучениці Катерини можна помітити цікавий художній прийом: вона як би не бачить ангела, що супроводжує її, погляд спрямований далі, крізь нього, до райських воріт, але жахається любові Божої.

Незважаючи на те, що композиція «У райської брами» тричастинна й досить складна, час у ній одномоментний, тобто композиція читається вся одразу в одночасності своїх смислів і не передбачає поетапного читання подій та проходження певного маршруту.

Образам Васнецова властиві рух та емоційність, що характерні для західнохристиянського монументального церковного мистецтва. Крім того, політ праведних у рай має надто природний характер фізичного руху: праведники прямують у рай як думками, так й усім тілом, що надає всьому зображенню надто реалістичний для церковного живопису характер [120].

Один із сюжетів Страсного циклу «Розп'ятий Ісус Христос», що є копією однойменного сюжету київського Володимирського собору, написаний у зводі центральної частини храму Різдва Пресвятої Богородиці. Це одна з унікальних композицій В. Васнецова, яка передає велич Хресної Жертви, а також скорбота про розп'ятого Спасителя в небесному світі.

Слід зазначити, що Віктор Васнецов створив окремий Страсний цикл в унікальному іконографічному стилі, який найповніше відповідав релігійним та естетичним ідеалам свого часу. Його роботи припали до душі цінителям

західного мистецтва [69]. Його мозаїки на тему розп'яття Ісуса Христа, несення та зняття з хреста, Зішестя в пекло, знаменита фреска «Радість праведних про Господа» є важливою частиною спадщини релігійного живопису Православної церкви.

З іншого боку, у творчості В.М. Васнецова, який намагався поєднати у своєму релігійному живописі східнохристиянську та західнохристиянську іконописну традиції, яскраво позначилося прагнення синтезу стилів.

Розпис храму Різдва Пресвятої Богородиці в селищі Новоекономічному напрочуд відповідає характеру епохи його створення, іконографічні сюжети становлять композиційну єдність у програмі розпису.

Окремі сюжети, виконані за зразками В.М. Васнецова, включені й до розпису інших православних храмів Сходу України. Наприклад, до програми розпису Свято-Володимирського храму м. Покровська Донецької області включено великі композиції «Хрещення Русі» та «Хрещення князя Володимира» (на південній стіні), а також образ Великої княгині Ольги відтворені за ескізами В.М. Васнецова (на початку 2000-х рр.), що досить яскраво відбиває присвяту храму та ілюструє найважливіші події церковної історії (Дод. А, 4.3, 4.7).

Не менш важливим фактом для аналізу васнецовських сюжетів є те, що будівництво та розпис київського Свято-Володимирського собору (у другій половині XIX століття), для розпису якого було запрошено В.М. Васнецова, було приурочено до дати 900-річчя Хрещення Русі. Собор мав стати пам'ятником духовної історії, а програма розпису, складена О. Праховим за участю В. Васнецова, мала просвітницький характер і мету розкрити духовну велич Київської Русі [69].

Перш ніж розпочати розпис стін собору художник Віктор Михайлович Васнецов відвідав Італію, де вивчив кращі зразки майстрів епохи Відродження – Мікеланджело, Рафаеля, Веронезе, Тиціана, а також мозаїк Равенни. Після цього, перебуваючи вже в Києві, у 1885 році, він вивчав мозаїки та фрески собору Святої Софії та Михайлівського Золотоверхого

монастиря, що суттєво вплинуло на формування його власного стилю письма, а згодом і особливостей усього напрямку академічного живопису в монументальному церковному мистецтві. Так, наприклад, однією з характерних рис художника є перебільшено величезні, підкреслено виразні очі у всіх без винятку персонажів [117].

Сюжети «Страшний Суд», «Розп'ятий Ісус Христос», «Бог Саваоф» за зразками В.М. Васнецова використовувалися в розписі храму святителя Василя Великого (Свято-Успенського Миколо-Васильєвського монастиря с. Микільського Волноваського району Донецької області). Храм Василя Великого було збудовано у 1912-му році, руйнувався більшовиками в радянський період, був відновлений у кінця 80-х рр. ХХ століття, розписувався у період із середини 1990-х рр. ХХ ст. по 2007 р. У розписі храму використовувалися різні іконописні стилі, тому сюжети не становлять композиційної єдності.

Композиція «Страшний Суд», написана на західній стіні Свято-Васильєвського храму, ілюструє останній, загальний Суд Божий над світом, який відбудеться при другому Приході Господа Ісуса Христа (при цьому всі мертві люди воскреснуть, а ті, що живуть, зміняться) (1 Кор. 15:51–52), і кожному буде визначено вічну долю в його справах (Мф. 25:31–46, 2 Кор. 5:10), слів (Мф. 12:36) та помислів. Цей сюжет займає всю західну стіну храму, і традиційно поєднує в собі велику і малу есхатологію (вчення про кінець часів): верхня частина композиції (велика есхатологія) зображує торжество влади Ісуса Христа, нижня (мала есхатологія) покликана розкрити посмертну долю душі (Дод. А, 3.1). Спаситель зображений тим, хто тримає в руці Євангеліє і хрест. Поруч із ним знаходиться Божа Матір та Іоанн Предтеча. У центрі композиції «Страшний Суд» знаходиться ангел, який тримає в руці терези.

Чаші терезів розташовані на одному рівні, але у глядача складається враження, що або одна, або інша чаша ось-ось переважить. З одного боку від ангела знаходяться грішники та геєна вогненна, з іншого – праведники.

Причому, і з того, і з іншого боку знаходяться люди різних станів: багаті, бідні, царі, священнослужителі. Художник прагнув показати, що перед Богом усі рівні в момент істини. Для всіх людей буде слухне рішення в останню годину. Червоне тло цієї частини композиції асоціюється не тільки з вогнем, але також символізує справедливість і суд. Час у цьому сюжеті є одномоментним – іконографічна композиція читається вся одразу в одночасності своїх смислів.

Простір художнього тексту «Страшного суду» розкривається через універсальну для таких сюжетів систему координат. Лівий нижній кут (якщо дивитися зсередини композиції) – пекло, злочин і смерть; верхній правий – рай [123]. На думку автора цієї роботи, ця система відповідає зображенню православного восьмикінцевого хреста, в якому один кінець діагональної лінії вказує на рай угорі композиції, праворуч від Спасителя, а інший – на пекло внизу, ліворуч. Вертикальна лінія хреста відповідає зображенню ангела. Умовна горизонтальна лінія хреста поділяє композицію на дві частини, що представляють велику та малу есхатологію.

Однією з особливостей даного сюжету є зображення єпископа (на що вказує паная) у нижньому кутку, що відповідає пеклу. І якщо придивитися до зображення, то в ньому цілком можна дізнатися конкретну особистість – колишнього митрополита Філарета (Денисенко). Причиною його прижиттєвого включення в цей сюжет стало створення ним у 1991 році церкви УПЦ КП, не визнаної іншими православними церквами.

Тут варто згадати про традицію, що набула поширення у старообрядців, писати на іконах Страшного Суду тих, хто не подобався з якихось причин. Наприклад, старообрядці писали патріарха Нікона на іконі Страшного Суду. Подібна практика також спостерігалася і у храмах Західної України XVII–XVIII століть.

Композиції «Розіп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф» написані в «горній», у склепінні центральної частини храму Василя Великого біля західної стіни (Дод. А, 3.3, 3.4). Сюжет «Бог Саваоф» ілюструє творця світу

як стародавнього величного старця з білим волоссям і сивою бородою серед небесних сил. Біле волосся в іконографії – символ мудрості та всезнання. Впізнаваємий він також по німбу з шестикінцевою зіркою Давида. Рожевий колір ангельських крил контрастує з темним небом. На грудях старця у вигляді білого голуба, що летить, зображений Святий Дух. Розпис згаданих сюжетів виконав схіархімандрит Аліпій (Бондаренко), іконописець та настоятель монастиря з 2004 по 2013 рік. На цей час розпис не зберігся, оскільки храм був зруйнований російськими окупантами 13 березня 2022 року.

Іконографічні композиції – сюжети В. Васнецова – «Єдинородний Син Слово Боже», «Розіп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф» також є у розписі «горньої» храму святителя Миколи Чудотворця с. Микільського Донецької області, побудованого в 1911 році (Дод. А, 32.23, 32.31, 32.40). Внутрішній простір храму є хрестом. Сюжет «Єдинородний Син Слово Боже» написаний у склепінні північної частини цього хреста і представляє Ісуса Христа в підлітковому віці з хрестом і сувоєм в руках в оточенні чотирьох істот (орла, лева, тільця та ангела) символізуючих євангелістів, сюжет «Розіп'ятий Ісус Христос» – у зводі з південного боку, «Бог Саваоф» – у зводі центральної частини храму. Розписувався храм на початку 2000-х років групою іконописців із західної України (львівської іконописної школи). Замовник розпису – схіархімандрит Аліпій (Бондаренко).

Окремий сюжет «Урочистість ангелів» із композиції «Біля райської брами. Напередодні раю» зустрічається в розписі східної частини наосу Свято-Духова храму с. Карлівки Волноваського району Донецької області (Дод. А, 2.1). Храм будувався і розписувався в період з 1999 по 2018 р. У цьому сюжеті до уваги взято лише перший план – зображення трьох ангелів, а символічне зображення Горнього Єрусалиму на задньому плані, яке є в роботі В. Васнецова, відсутнє. У розписі склепіння центральної частини храму, «в горній», зображені сюжети «Розіп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф» (Дод. А, 2.3).

Мотиви В. Васнецова зустрічаються у програмі розпису Свято-Троїцького собору м. Краматорська, який розписувався у 2004–2007 роках художником-іконописцем В'ячеславом Михайловичем Пашковським (замовник розпису – протоієрей Іоанн Устименко). Це сюжети «Господь Вседержитель» у куполі храму, композиції «Бог Саваоф», «Розіп'ятий Ісус Христос» – у склепіннях західної частини храму, образи євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоанна, розташовані по 4 сторонам наосу (середохрестя). Потрібно відзначити, що такий архітектурний елемент як паруса в цьому храмі відсутній, підкупольна скуфія храму утворює в основі не коло, а восьмигранник, в якому зображено вісім двонадесятих свят, серед яких центральне місце зі східного боку займає «Трійця».

Сюжет «Розіп'ятий Ісус Христос» присутній у розписі «горній» Хресто-Воздвиженського храму м. Сєвєродонецька (розташованого в селищі Лісова дача) – у зводі центральної частини храму (Дод. А, 33.2). Храм був побудований на початку 2000-х рр. і розписувався в наступні кілька років. Слід зауважити, що колірна гама цієї композиції відрізняється від традиційної: використовуються світліші тони, які переважають у розписі решти храму.

У деяких храмах композиція «Страшний Суд» представлена частково: наприклад, у храмі святого великомученика Пантелеймона у м. Харкові (розписаному в 2019–2021 рр.) на західній стіні над хорами представлена лише верхня частина сюжету, що відображає велику есхатологію (урочистість влади Спасителя) (Дод. А, 10.36).

Знаменитий образ «Богоматір із Немовлям» роботи В.М. Васнецова, який займає вівтарну стіну Володимирського київського собору, зустрічається у внутрішньому оздобленні центральної частини храму на честь Святого Духа в м. Слов'янську Донецької області, збудованого в 2007 р. Однак цей образ не можна цілком віднести до монументального церковного живопису, оскільки він виконаний на полотні та поміщений у дерев'яну рамку. Богоматір Васнецова стала одним із найулюбленіших

образів відразу ж після освячення київського собору, відтворення цього образу можна було зустріти у багатьох православних храмах початку ХХ століття.

3.4. Роль євангельських сюжетів при формуванні програм розписів східноукраїнських храмів рубежу ХХ–ХХІ століть

Євангельські сюжети завжди мали особливе значення у розписах православних храмів. Традиційно євангельським сюжетам у програмі розпису храму відводиться верхня частина стін, що відповідає реєстру Раю або Святої Землі (згідно з тричастинним поділом храму на небесний світ, Святу Землю та земну землю) [106]. Але іноді їх можна зустріти й в інших частинах храму.

Так, в інтер'єрі Софії Київської на стінах трансепта (головного поперечного членування храму) розташовані євангельські сцени оповідного характеру, серед яких найкраще збереглися «Розп'яття», «Зішестя Христа в пекло», «З'явлення Христа жонам-мироносицям», а також сцена «Зішестя Святого Духа». Євангельські сюжети розміщені й на хорах Софіївського собору: «Чудо в Кані Галілейській», «Чудо примноження хлібів», «Тайна Вечеря».

Євангельські сюжети, що включають сцени суду Пілата над Христом, спокуси Христа дияволом; зображення милосердного самарянина; Христа, який несе на плечах ягня, сцени Страсного циклу, символічне зображення Христа з виноградною лозою були розповсюджені у розписах київських храмів початку ХVІІ ст. [35].

В деяких православних храмах євангельські сюжети складають більшу частину програми їх розпису, а в інших вони практично повністю відсутні. Але яке значення вони мають для суспільства з точки зору культурології? Отримати відповідь на це питання можна проаналізувавши, яку саме

функцію вони несли для формування світогляду та поведінки людини, що знаходиться у храмі, зокрема, з допомогою антропологічного підходу.

Під поняттям «антропологічний підхід в культурології» мається на увазі такий підхід, коли вся культура і її історія розглядається крізь призму поведінки та психології людини. Фундаментальним положенням антропологічного підходу в культурології є положення про те, що культура є спосіб саморозвитку людини [77].

Якщо говорити про філософську антропологію як одному із напрямів філософії XX–XXI ст., то вона, спираючись на здобутки і напрацювання класичних доктрин і природничих наук, намагається дати цілісне розуміння сутності людини, визначити її смисложиттєвий стрижень – зафіксувати ту унікальність і неповторність форм буття, що вижила всупереч законам природи і ствердила свій вплив, традиції життя і мислення, наслідування та новаторства [64].

Треба зазначити, що євангельські сюжети – це не лише сюжети Страсного та Великоднього циклів, а й чудеса Ісуса Христа, Нагорна проповідь, притчі, та багато інших.

Згадані вище сюжети зустрічаються у розписах однокупольного храму на честь Святого Великомученика Пантелеймона у місті Харкові (Дод. А, 10). Для більш детального аналізу підібраних євангельських сюжетів для монументального церковного живопису розглянемо програму його розпису. Храм було збудовано ще 1907-го року, проте розпис сучасний, роботи з художнього оформлення храму було закінчено лише на початку XXI ст. Замовником розпису виступив протоієрей Микола Терновецький (настоятель храму з 26 травня 1995 р.) Художникам Валерію Семенюку, Ігорю та Сергію Клімешовим знадобилося понад чотири роки для розпису стін храму.

У храмі три вівтарі: центральний – на честь великомученика і цілителя Пантелеймона, північний – на честь ікони Божої Матері Охтирської, південний – на честь Слобожанських святих. У куполі – Пантократор серед архангелів. У барабані – архангели, апостоли, пророки. У поясі барабана зі

східного боку – Тайна вечеря, з південного боку – Моління про чашу. У консі центральної апсиди – зображення Святої Трійці, у парусах – євангелісти. У склепіннях центральних арок (наоса) зображення свят: праворуч – Вознесіння Господнього та Введення до храму Пресвятої Богородиці, ліворуч – Різдва Христового та Благовіщення Пресвятої Богородиці. Над іконостасом у медальйонах зображення святителів.

Розпис хрестчастого склепіння північної частини храму становлять події Страсного циклу: молитва в Гефсиманському саду, поцілунок Юди, суд у Пілата, одяг Христа в багряницю і терновий вінець. На північній стіні – Вхід Господній до Єрусалиму. У наступному склепінні (ближче до західної частини) – воскресіння дочки Яїра.

У консі апсиді південного вівтаря – Цар Слави. У хрестчастому склепінні також зображені події Страсного циклу (паралельно з північним нефом): пригводження до хреста Ісуса Христа, Розп'яття, несення хреста і покладання в труну. Далі в наступних хрестчастих склепіннях - притчі та чудеса Ісуса Христа: притча про сіяча, чудо в Кані Галілейській, трапеза Христа з апостолами Лукою та Клеопою, притча про милосердного самарянина. У двох частинах наступного склепіння зображені Слобожанські святі в урочистій ході, Свято Покрова Пресвятої Богородиці та Христос в оточенні ангелів на хмарі з вибраними святими.

У склепіннях центрального нефа – чудеса зцілень, бесіда з Самарянкою, бесіда Ісуса Христа з Марфою та Марією. У розписах склепінь зустрічаються й такі сюжети: Христос у пустелі, диво насичення п'яти тисяч чоловік п'ятьма хлібами та двома рибами, Нагорна проповідь. У центральній частині західної стіни над хорами – зображення Страшного Суду. На колонах розташовані зображення святих. На бічних стінах ближче до притвору – зображення притч «Про митаря і фарисея» та «Про блудного сина».

Незважаючи на те, що євангельський духовно-моральний ідеал досить високий, але він не нездійснений. Євангельські сюжети в монументальному церковному живописі є нагадуванням про новозавітні заповіді, які

підкріплюються конкретними моделями поведінки, описаними в притчах. Наприклад, притча про милосердного самарянина навчає безкорисливо допомагати людям навіть відмінним за політико-релігійними переконаннями, якщо вони потребують нашої допомоги. Так, притча про митаря і фарисея розкриває небезпеку гордині, самолюбівання та сподівання на свої уявні чесноти. Притча про блудного сина служить нагадуванням про велике милосердя Боже (образом якого в притчі виступає отець блудного сина), про силу покаєння і про згубність заздрощів (якими був заражений старший брат). Притча про сіяча алегоричною мовою розповідає про те, як люди можуть по-різному сприймати Євангеліє, їхнє серце є тим ґрунтом, на який сіяч сіє насіння: десь він кам'яний (як серце егоїста), десь тернистий (як серце людини, що погрузла в турботах), десь насіння падає біля дороги і його скльовують птахи (як серце неуважної людини, що швидко забуває почуте), але є і добрий ґрунт, на якому насіння проростаючи приносить плоди в тридцять, шістдесят і сто разів (як серце людей, різною мірою добродішних).

У програмі розпису цього храму сюжети розташовуються згідно з аксіологічним принципом: ближче до вівтаря розташовуються більш значущі – сюжети Страсного циклу, свята, Великодні події, ближче до притвору – притчі та Страшний Суд.

Таким чином, ми бачимо, що у програмі розпису храму святого Великомученика та Цілителя Пантелеймона домінують євангельські сюжети. Насамперед вони є нагадуванням про самі євангельські події для парафіян храму і сприяють цілісному сприйняттю Євангелія. Оскільки однією з цілей християнського життя є виконання заповідей і життя за Євангелієм, нагадування про ці події є надзвичайно важливим. Таке художнє оформлення храму не лише мотивує прихожан до вивчення Святого Письма, але й почасти дає готові моделі поведінки в тих чи інших ситуаціях. З цього погляду, складання програми розпису храму, вибір тих чи інших сюжетів є у певному сенсі виховним актом, значимим для духовного життя людини.

Євангельські сюжети присутні у розписі «дольної» частини храму на честь святого великомученика Георгія у селищі Георгіївка Донецької області, а також храму святителя Миколи Чудотворця у с. Микільське Донецької області. Сюжет «Благословення дітей» та «Бесіда Христа з Самарянкою» є одними з найпоширеніших. У цьому ряду також сюжети «Бесіда Христа з Марфою та Марією», «Чудовий улов риби».

Але не завжди євангельські сюжети домінують у програмі розпису храму. Для порівняння розглянемо програму розпису храму на честь Казанської ікони Божої Матері у м. Харкові (Дод. А, 8). Храм розписувався у період з кінця 1990-х по літо 2020 р. За своєю архітектурою храм п'ятикупольний, тринефний, відповідно – трипрідільний. Бічні бокові вівтарі присвячені святым – святителю Миколі Чудотворцю та преподобному Серафиму Саровському. Програму розпису храму склав один із його настоятелів – протоієрей Михайло Богачов. Розписував храм іконописець Віктор Васильович Верховод (за походженням луганець).

У центральному куполі – Пантократор, на поясі барабана – великі дванадцять богородичні свята: Різдво Пресвятої Богородиці, Введення в храм Пресвятої Богородиці, Благовіщення Пресвятої Богородиці, Успіння Пресвятої Богородиці. Зі східного боку пояса барабана – зображення Богоматері з омофором як на іконі Покрова Пресвятої Богородиці. Свято Покрови Пресвятої Богородиці є великим недванадцятим святом православної церкви. Таким чином, у поясі барабана відбито п'ять великих богородичних свят, що відображає посвяту храму. У верхній частині пояса барабана під вікнами напис церковно-слов'янською мовою: «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля Славы Твоя».

У парусах зображені євангелісти Матвій, Марк, Лука та Іоанн, а також їх іконографічні символи: ангел, лев, тілець та орел. У консі центральної апсиди – Цар Слави (тронне зображення Спасителя з Божою Матір'ю та Іоанном Хрестителем). В арці над іконостасом – зображення в медальйонах:

по центру ікона Пресвятої Богородиці «Знамення», а праворуч і ліворуч від неї зображення пророків та інших святих.

Розпис інших, малих куполів значно відрізняється від центрального: в центрі купола – ікона світла (зображення хреста в колі з вихідними від нього променями) в оточенні чотирьох серафимів, крила серафимів з'єднуються таким чином, що вони створюють восьмикінцеву зірку, причому фоном цієї композиції виступає зоряне небо. У поясі барабана – зображення святих у медальйонах. У парусах – зображення шестикрилих серафимів.

Потрібно відзначити, що розпис цього храму рясніє зображеннями святих: святі зображуються не тільки в медальйонах в арочних отворах, а й у нішах – наприклад, образ святителя Спіридона, єпископа Триміфунтського, і на колонах: образи святителів Василя Великого, Григорія Богослова та Іоанна Златоуста, образи святих мучениць Віри, Надії, Любові та їхньої матері Софії, а також образи благовірних князів Олександра Невського, Бориса та Гліба. На одній із стін – зображення події Вознесіння Господнього. Взагалі розпис стін відрізняється великою кількістю архангелів та небесних сил.

Євангельські сюжети у розписі цього храму є рідкістю. Наприклад, в арочному склепінні над хорами присутній євангельський сюжет «Порятунок потопаючого апостола Петра», що зафіксував подію про те, як апостол Петро засумнівався в тому, що може ходити по водах, став тонути і Христос простяг йому руку. Сюжет є нагадуванням про те, що з вірою все можливо, а сумніви призводять до згубних наслідків.

Ми бачимо, що у розписі храму на честь Казанської ікони Божої Матері домінують зображення святих. Велика кількість святих дозволяє кожному віруючому знайти саме того святого, який йому ближче, або на якого він хотів би бути схожим. Імена цих святих можуть давати дітям при хрещенні, що сприяє збереженню християнських імен у суспільстві та підтримці християнської культури.

Євангельські сюжети виводять людину на більш високий рівень – вони не тільки нагадують події Святого Письма, але змушують того, хто дивиться на розпис, запитати: «Де тут я? З ким тут я? Як би я вчинив на його місці?» Це однаково як щодо притч, так і щодо сюжетів Страсного циклу. З цього випливає, що євангельські сюжети у розписі храму сприяють духовному самоаналізу та саморозвитку людини. Наповнення програми розпису храму біблійними сюжетами пояснюється також прагненням збереження віровчення в церковному мистецтві, передачі культурної пам'яті майбутнім поколінням.

Сюжети Священної Історії можна інтерпретувати як політично нейтральні, наголошуючи на надмірному характері церкви. Саме тому програма розпису Свято-Пантелеймонівського храму може бути прикладом альтернативного рішення при подальшому складанні програм розпису нових православних храмів на території України. Щодо зображень святих, то найближчим часом можуть виникнути труднощі з їх вибором для включення до програми розпису храму.

3.5. Класифікація програм розписів православних храмів Сходу України кінця XX – початку XXI ст.

Розглянувши різноманітність програм розписів православних храмів Сходу України трьох останніх десятиліть, можна виділити кілька найпоширеніших тематичних видів програм розпису:

- 1) програми з переважанням різних євангельських сюжетів, які можна зустріти у різних частинах храму, як у притворі, так і у наосі храму, у верхніх частинах стін (наприклад, храм Великомученика та цілителя Пантелеймона у місті Харкові, храм святителя Миколая у селі Микільському Донецької області);

- 2) програми з домінуванням Страсного і/або Великоднього циклів як основною частиною розпису, (наприклад, храм Воскресіння Христового у м. Слов'янську Донецької області);
- 3) програми з переважанням житійних циклів та зображень святих, (наприклад, храм на честь Преподобного Сергія Радонезького у сел. Богородичне Донецької області, храм на честь святого мученика Віктора у сел. Сергіївка Донецької області);
- 4) програми із зображенням великих свят і святих, (наприклад, храм на честь Іверської ікони Божої Матері у с. Микільському, Донецької області, храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці у м. Краматорську, Донецької області);
- 5) комплексні програми (включають усе вищезазначене, найчастіше характерні для кафедральних соборів та храмів-кафоліконів, тобто головних храмів у монастирському комплексі): наприклад, кафедральний собор Св. Олександра Невського у м. Слов'янську, Донецької області, Свято-Троїцький собор м. Краматорська, Донецької області, Свято-Успенський собор однойменного монастиря у сел. Микільському, Донецької області, кафедральний собор на честь Вознесіння Господнього м. Ізюма, Харківської області;
- б) випадкові (як, наприклад, у Свято-Василівському храмі с. Микільське, Донецької області, де у різний час різні художники розписували кожен ділянку у своєму стилі, причому залишилися і нерозписані ділянки).

За рівнем складності всі програми розпису храмів можна розділити на *прості* (де «дольня» займає 1–2 яруси, також і «горня», і в іконографічних сюжетах використовується основні 1–2 теми), програми середньої складності, або (найчастіше з 3-х рівневою «дольною» та 2-х рівневою «горньою», і з домінуванням 2-3-х основних тем іконографічних сюжетів) та *складні* програми (багаторярусні програми розпису з використанням максимальної кількості тем іконографічних сюжетів). У свою чергу, прості

програми розпису можна розділити на прості-житійні та прості-святкові програми.

Докладніше класифікація програм розпису храмів представлена у додатку Б.

3.6. Особливості програм розпису православних каплиць Східної України

Каплиці – специфічні типи сакральних будівель малої місткості, в яких немає вітара. Каплиця являє собою обмежену за своєю функціонально-планувальною структурою культову будівлю, яка має сакральне ядро з скороченим молитовним простором [33]. В окремих випадках каплиця може мати тільки сакральне ядро, з врахуванням розміщення віруючих за межами будівлі. Каплиці можуть стояти окремо, бути прибудованими до храму, можуть входити до складу храмового комплексу, будівлі або комплексу громадського призначення, розташовуватися самотійно або в природному середовищі [7].

Каплиці можна поділити на водосвятні, поховальні, меморіальні, богослужбні. Водосвятні каплиці влаштовуються над криницями або джерелами води, поховальні – над могилами. Меморіальні каплиці відзначають значні для церкви місця. Богослужбні каплиці можуть влаштовуватися для розміщення шанованих ікон.

До цього дослідження увійшли кілька православних каплиць, що знаходилися на території лаврського/монастирського або храмового комплексу, що вивчається. Це три поховальні каплиці (каплиці-усипальниці), дві каплиці-молебні кімнати, каплиця з джерелом, і дві богослужбні каплиці (каплиця преподобних Арсенія та Германа, каплиця преподобних отців Києво-Печерських на території Святогірської Лаври).

Історично склався меморіальний тип каплиці, яку зводили на похованнях. Даний тип будівлі мав підземну частину, яка призначалася для

одиначного або групового поховання у вигляді склепу з аркасоліями. Надземна частина будівлі використовується для відспівування або панахиди у поминальні дні [33]. Загальна об'ємно-просторова структура каплиці повторює об'ємно-просторову організацію храму, символізуючи при цьому образ малої церкви.

Що стосується розпису сучасних каплиць-усипальниць, то до програми їх розпису найчастіше включаються небесні покровителі померлого або небесні покровителі сім'ї, для якої збудовано каплицю. Так, у каплиці-усипальниці схіархімандрита Зосими (Сокура) – засновника свято-Успенської Миколо-Васильєвської обителі – включені преподобні Зосима та Савватій Соловецькі, Іоанн Предтеча та образ Ангела Охоронця. Зі східної сторони – зображення Розп'яття, в підкупольному просторі – Зішестя Святого Духа на апостолів (Дод. А, 39).

У розписі каплиці-усипальниці схіархімандрита Аліпія (Бондаренка) також присутні його небесні покровителі: преподобний Аліпій Стовпник, преподобний Аліпій Печерський, св.кн. Олександр Невський (мирське ім'я) та образ Ангела Охоронця, на східній стіні – Розп'яття. У горній – Воскресіння Христове та образ Христа Еммануїла (Дод. А, 35).

Каплиця св. праведної Єлизавети у с. Бойовому Донецької області, що входить до храмового комплексу з церквою Покрови Пресвятої Богородиці, є також похоронною каплицею (Дод. А, 36). Призначена для сім'ї Тернавських: зараз у ній покоїться Єлизавета Тернавська (2008) і відведено два місця для поховання її батьків – нині живих Георгія та Тетяни. Усередині каплиця багато прикрашена мозаїками, серед окремих сюжетів – особливо шановані у родині святі. На західній стіні каплиці можна побачити унікальний іконографічний сюжет, де Божа Матір тримає омофор над дівчинкою Єлизаветою (Тернавською), а праворуч і ліворуч від неї в уквітчаності зображені святі великомученик Георгій та мучениця Тетяна (Дод. А, 36.6).

Докладніше з іконографічними сюжетами, що становлять розпис каплиць, можна познайомитись у додатку А.

Як і в православному храмі в каплиці присутній поділ на горню та дольню, але через відсутність вітваря в горизонталі внутрішнього простору каплиці ми не бачимо аксіологічного зростання/зменшення серед іконографічних сюжетів, вони рівнозначні між собою. На східній стіні каплиці швидше буде відсилання до її призначення чи посвяти.

Висновки за розділом 3

У внутрішньому просторі православного храму релігійні уявлення про «горній» і «дольній» світ, про сакральний і профанний простір, конкретизуються завдяки архітектурним засобам та священним образам, що відображені у монументальному церковному живописі. У цьому священному місці виражені відмінності у виявленні святості, які можна розглядати через призму культурологічного підходу, представлений у бінарній опозиції «sanctus – sacer». Підкупольний та вітварний простори православного храму містять відображення основних церковних догматів та віровчительних істин, що підкреслює їхню святість у значенні sanctus. Однак, розпис сакрального простору куполу відображає відкрите для всіх християн православне вчення, тоді як розпис вітваря підкреслює його призначення як місця служіння «посвячених», доступного лише священикам, які виконують церковні обряди, зокрема Євхаристію. У цьому контексті вітварний простір відповідає латинському поняттю sacer, оскільки чудо приложіння Святих Дарів є ірраціональним, таємничим та дивним.

Іконостас є одним із найзначніших елементів простору православного храму. Взаємозв'язок між програмою розпису храму та його іконостасом перш за все визначається їхньою христоцентричністю, яка є однією з головних рис православного іконостасу. Христос зображується у місцевому ряду, у святковому ряду, на іконі Святої Трійці в ряді праотців та в ярусі «деісіс». Усі інші образи, такі як Пресвята Богородиця, ангели, святий Іоанн Хреститель, апостоли та пророки, пов'язані з Ним. Догмат про Боговтілення Ісуса Христа є центральним для структури іконостасу та програми розпису

православного храму, незалежно від його призначення та посвячення, що відображено як у структурі іконостасу, так і у храмовому розписі.

Ярус «деісіс» інтегрує мотиви розпису купола, апсиди, західної стіни, колон і частково інших стін, що робить його ключовим елементом іконостасу, займаючи центральне місце. Іконостас виступає універсальним символом, де відображаються основні принципи православної культури.

Завдяки працям видатного художника В.М. Васнецова, розпис Свято-Володимирського собору, виниклий у XIX столітті, став важливим етапом у розвитку релігійного мистецтва, зокрема, у монументальному церковному живописі. Його твори відповідали духовним пошукам свого часу, демонструючи новаторський погляд на релігійні теми, а також використання елементів класичного іконопису. Художник надихався Святим Письмом у створенні нових композицій.

Мотиви Васнецова також вплинули на оформлення православних храмів на Сході України у XX–XXI століттях, особливо після відзначення 1000-річчя Хрещення Русі. Багато майстрів, які займалися розписами, переймали мотиви Васнецова з минулих століть. Ці сюжети часто вписувалися в загальну композиційну структуру храму, надаючи їй єдність і гармонію. Важливим фактом у «тиражуванні» васнецовських сюжетів є частково їх відносно непогане збереження.

Серед художніх творів Васнецова, схильних до уваги, вирізняються ті, що відображають сприйняття часу в мистецтві. У більшості його творів час представлений як одномоментний, тобто події розгортаються одночасно, що збагачує сюжети й надає їм напруженості та насиченості.

Найпоширенішими серед його творів є «Страшний Суд», «Розп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф», написані в період між 1885 і 1896 роками для Володимирського собору у Києві (зведеному на честь 900-річчя Хрещення Русі). «Страшний Суд» можна побачити на західній стіні храму, тоді як сюжети «Розп'ятий Ісус Христос» та «Бог Саваоф» частіше зустрічаються у склепіннях центральної та бічних частин храму.

Майстерність у виконанні цих композицій демонструється на високому рівні художниками з різних куточків України. Однак серед творів Васнецова зустрічаються й такі, які не привертають уваги сучасних майстрів та замовників розпису, наприклад, «Блаженство раю» та «Спокуса Єви». Ймовірно, причиною такого «ігнорування» є те, що ці роботи своїм стилем ближчі до картин з релігійною тематикою, аніж до іконописного мистецтва й далекі від його канонів.

Що може об'єднувати сюжети Священної історії та зображення святих або їх житійні сцени? Вони дають готові моделі поведінки для віруючих християн у тих чи інших випадках, часто пов'язаних зі спокусами та сповіданням віри. Усі ці сюжети розміщуються у «дольній» частині храму, збільшуючи різноманітність її ціннісно-сміслового наповнення.

Серед сучасних програм розписів православних храмів Сходу України, можна виділити кілька найпоширеніших видів програм: програми з переважанням різних євангельських сюжетів, програми зі Страсним і Великоднім циклом як основною частиною розпису, програми з переважанням житійних циклів та зображень святих, програми із зображенням великих свят і святих, складні програми та випадкові програми.

Оскільки програми розпису православних каплиць не суворо регламентовані церковними канонами, вони дають широкі можливості для творчості художників-іконописців. Особливо це стосується «дольньої» частини каплиць, де можна зустріти досить оригінальні сюжети. Каплиці-усіпальниці часто рясніють зображеннями небесних покровителів тих людей, які в них поховані.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження були отримані такі результати:

1. Програми розписів православних храмів Сходу України, створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, не вивчалися систематично. Дослідження програм розписів обмежувалися лише фрагментарним аналізом у межах вивчення українських іконописних традицій та церковного мистецтва, і не становили основного предмету сучасних наукових досліджень. Більшість наукових праць, присвячених сучасному церковному мистецтву, належать до галузей мистецтвознавства, історії, образотворчого мистецтва, архітектури та релігієзнавства. Проте культурологічний аспект цього питання, за рідкісними винятками, залишався поза увагою дослідників.

Використання культурологічного підходу у дослідженні програм розпису православних храмів Сходу України спрямоване на виявлення ключових аспектів програм розпису, їхньої ролі у культурному контексті та взаємозв'язку з історичними, релігійними та соціокультурними чинниками. Культурологічний підхід, задовольняючи критеріям міждисциплінарності, за своєю суттю є комплексним і синтетичним; ця його риса посилена доданням традиційно «метрологічного» вимірювального методу, адаптованим саме до дослідження програм розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

2. Церковне мистецтво, у тому числі монументальний церковний живопис, будучи частиною християнської культури, є своєрідною пам'яттю про втрачений рай. Церковне мистецтво породжує особливий світ, локалізований у внутрішньому просторі православного храму, проте світ не самодостатній, оскільки це світ – символічний. Розпис православного храму ілюструє досвід творчого втілення людської активності, досвід надання предметності духу, що відбирає кращі рішення і закріплює їх у пам'яті традиції, наділяє результати діяльності надемпіричною цінністю та змістом.

Програма розпису православного храму покликана відображати церкву «урочисту». Священнослужителі та парафіяни храму являють собою

церкву «войовничу». Оскільки храм є місцем комунікації між небесним і земним світом, місцем комунікації між войовничою церквою і тріумфуючою церквою, його можна розглядати як семіотичний простір, тобто семіосферу.

3. Розглядаючи програму храмового розпису як культурологічну проблему слід враховувати, що культура як соціально-духовне явище тісно пов'язана з часом свого існування. Проте, з іншого боку, культура має ретроспективний характер: вона повторюється на кожному новому етапі розвитку людства. Звичайно, це характерно і для монументального церковного живопису. У програмах розписів сучасних храмів є і те, що їх об'єднує з давніми візантійськими храмами, і деякі нововведення, характерні для сучасності.

Програма розпису православного храму, суворо ієрархічна, спрямована на формування та структурування релігійності внутрішнього світу людини, що всередині храму.

Тематичні відмінності в програмах розпису різних храмів визначаються різними факторами, такими як: архітектурні особливості кожної церковної будівлі, її розміри, присвята, призначення, особистість художника-іконописця, художній смак замовника й настоятеля храму та іншими факторами, представленими в дисертації. Тематичні зміни, що відбувалися на рубежі ХХ ст. – початку ХХІ століття склалися із запровадження деяких нових сцен, що включали, перш за все, новославних святих в іконографічні програми. Це стало можливим завдяки тому, що іконографія безперервно відбиває історичний контекст. Тому програма розпису православного храму є складним і багатогранним явищем, що формується також під впливом соціально-політичних, історичних та особистісних чинників.

Найчастіше «дольня» частина храму відображає злиття духовно-релігійних традицій, культурних впливів та індивідуального творчого бачення митця, створюючи особисту духовну атмосферу храму, вона завжди

відрізняється різноманітністю вибору сюжетів. Широкий є і розмаїтість сюжетів «дольної» у розписах каплиць.

4. Програма розпису храму відображає рівень духовного життя віруючих та їхні пріоритети у певний історичний період. Так, у ХХІ столітті особливу значущість набувають зображення святих і сцен із їхніх життів. Розміщення їхніх образів у «горній» храму свідчить про їх шанування нарівні з безтілесними силами. Це робить сприйняття життя та подвигу святих як чогось недоступного та практично неможливого для простих віруючих. Паралельно з цим у молитовному житті віруючих читання акафістів святим стає не менш (а іноді й більш) значущим, ніж основних молитовних правил і служб. У народі активно розвивається «вчення» – яким святим, за яких обставин слід молитися, що є наслідком «магічного» ставлення до релігії: віри в те, що тими чи іншими діями можна заставити святих проявити більшу прихильність до конкретного віруючого.

Присвята храму на честь святих є більш поширеною у ХХІ столітті, ніж у попередні століття. Проте в цілому серед тем присвяти домінує присвята Пресвятій Богородиці (богородичним святам та іконам), а серед богородичних свят – свято Покрови.

5. Програми розписів розглянутих у дослідженні храмів Сходу України, розписаних у ХХІ столітті, не рясніють символікою, хоча символічні зображення присутні практично в кожному з храмів. Спостерігається інтерес до ранньохристиянських символів та їхньої інтерпретації. Серед символічних зображень досить поширеними є «апокаліптичні» знаки, що несуть семантику кінця часів та Другого Христового пришествя. Зооморфні зображення є досить рідкісними у храмовому оздобленні. Декоративною символікою та орнаментами рясніють храми, розписані наприкінці ХХ століття.

6. Дослідження виявило низку впливових факторів зміни стилю розпису православних храмів Сходу України на рубежі ХХ–ХХІ століть, які об'єднує пошук національно-культурної ідентичності як одного з важливих і

визначальних процесів в Україні, що є актуальним для всіх регіонів країни (як для Заходу, так і для Сходу), бо в історичній ретроспективі головною пам'яткою в історії української державності вважаються години Київської Русі, яка прийняла християнство, а оздоблення православних храмів, звичайно, асоціюється з візантійським стилем храмового розпису. До таких факторів належать: поширення з проголошенням незалежності іконописних шкіл та підвищення інтересу до канонічного (візантійського) іконопису, прагнення дотримання давньовізантійського статуту в монастирському житті, розвиток релігійного туризму та обмін досвідом між майстрами.

Програма розпису православного храму з погляду культурології є комплексом взаємопов'язаних іконографічних сюжетів, які відображають духовні та культурні цінності православ'я, а також історико-культурні традиції конкретного регіону, і будується за принципами, властивими організації культурного простору (наприклад, архітектонічність, ієрархічність). На формування програми розпису впливає архітектура храму, його присвята, богословський зміст призначення храму, побажання замовника, раніше створений зразок, обраний для наслідування, іконостас, що складає композиційну єдність із храмовим розписом, духовно-мистецька атмосфера, місцеві традиції та культурно-історична ситуація. Внаслідок цих чинників виникають численні варіанти, своєрідні іконографічні та мистецькі рішення. Програма храмового розпису, що вперше виникла у Візантії, послужила зразком для пізнішого монументального мистецтва східнохристиянських храмів.

7. Серед програм розписів православних храмів Сходу України, можна виділити кілька найпоширеніших видів програм (за тематикою): програми з переважанням різних євангельських сюжетів, програми зі Страсним і/або Великоднім циклом як основною частиною розпису, програми з переважанням житійних циклів та зображень святих, програми із зображенням великих свят і святих, складні програми та випадкові програми.

Враховуючи кількість рівнів розпису «горньої» і «дольньої», а також за змістовною наповненістю, а саме за кількістю тем, що використовуються в розписі храму, всі програми розпису можна розділити на прості, програми середньої складності та складні програми. Прості програми з одноярусною «горнею» зустрічаються в будинкових церквах, у нижніх храмах з плоскою стелею або невисокими склепіннями, у надбрамних храмах. Складні програми розпису можна зустріти у кафедральних соборах, високих храмах із кількома куполами.

8. Розпис православного храму є текстом, з погляду семіотики, у ньому присутні всі три види знаків, запропонованих американським ученим Чарльзом Пірсом: іконічні, індексальні та символічні. Аналіз семіотичних знаків у монументальному церковному живописі сприяє більш детальному «прочитанню» розпису православного храму, виявленню прихованої семантики іконографічних сюжетів, глибшому розумінню східнохристиянського світогляду.

Іконографічні символи – це знаки з прихованою мотивацією, що займають маргінальне становище в класі конвенційних знаків, тобто той самий знаменосій можна розглядати і як індекс, і як символ. Пропонується символічні знаки сучасного українського монументального церковного живопису розділити на такі види: персоніфікуючі, літургійні, апокаліптичні, містичні, абстрактно-спіритуалістичні, декоративні, пейзажні та символічні елементи. Незважаючи на те, що персоніфікуючі знаки включають безліч зооморфних зображень, у тому числі символізують Христа, їх спектр набагато ширший – образами тварин не обмежується. Декоративні та пейзажні символи менш сакральні, ніж, наприклад, літургійні чи апокаліптичні. Включення того чи іншого символу до нового контексту може змінити семантику іконографічного сюжету.

Що ж до індексальних знаків, можна назвати кілька основних видів знаків-ознаків, які зустрічаються в розписі православного храму: знаки, що

індексують зображення Ісуса Христа, одяг святого, жести рук, вираз обличчя, колір, предмет у руці святого, масштаб тієї, чи іншої фігури.

9. Розвиток мистецтва гімнографії суттєво збагачує іконографічні сюжети символікою і є первинним по відношенню до монументального церковного живопису. Тобто той чи інший художній образ спочатку знаходить втілення у слові, та потім – у фарбах.

10. Про раціоналістичність розпису східнохристиянського храму свідчать її впорядкованість, організованість і логічність, підпорядкованість церковним канонам, антропоморфність та відсутність абстрактних зображень, літургійність та ґрунтовність на богослужбових текстах. Водночас православний монументальний церковний живопис ірраціональний, оскільки Сам предмет віри ірраціональний, духовний, невидимий. Ірраціональність у розписі православного храму характерна для сприйняття часу та простору, певною мірою притаманна зображенням святих.

11. У християнському світогляді у якості етичних цінностей виступають чесноти. Ці чесноти не рівноцінні між собою, згідно зі святоотцівським вченням. Від одних чеснот народжуються інші й одні чесноти є причиною інших, тому всі чесноти можна уявити в ієрархії. Наслідування вищої етичної цінності – чесноти – потребує більшої витрати етичної енергії, без чого неможливе духовне зростання християнина. Ієрархічність храмового розпису можна порівняти з ієрархією християнських чеснот. Така ієрархія християнських етичних цінностей була розроблена у багатьох отців церкви, зокрема у преподобного Іоанна Кассіана Римлянина.

12. Із сучасних тенденцій у розписах православних храмів, створених у ХХІ столітті, можна виділити такі: особлива виразність посвяти храму в програмі його розпису, можливість прояву творчого підходу замовниками та іконописцями у складанні тієї чи іншої програми розпису храму, переважання серед стилів розпису візантійського стилю, відродження

зацікавленості у фресці, включення ранньохристиянських символів у програму розпису храму.

Використання того чи іншого стилю в розписі православного храму може вплинути не тільки на сприйняття самих зображень, але й на формування світогляду людини, яка перебуває у храмі. Виявлено, що в сучасних храмових розписах (у поодиноких випадках) використовується стиль 3D. Його поява, з одного боку, зумовлена прагненням надати більшого смислового значення іконографічним образам і сюжетам, з іншого боку, прив'язує увагу того, хто дивиться до самих цих образів, переводячи від умоглядного до зорового, що зрештою, знижує властивий іконопису рівень символічного, і може сприяти поверненню до язичницького сприйняття храму.

Оскільки періодично з'являються нові уславлені церквою святі, це знаходить своє відображення у храмовому розписі. У зв'язку з цим допустимо дещо змінювати у колишніх іконографічних сюжетах, додаючи до них новославних святих. Незвичайна архітектура храму, що формує його внутрішній простір, може стати джерелом для творчого підходу до складання програми його розпису. Мистецтво іконописця не є самоціллю, воно покликане налаштувати людину на молитву й покаяння, оскільки храм є місцем, де земне з'єднується з небесним.

13. У храмі, який є священним за своїм призначенням, водночас наявні відмінності у вираженні святості. Ці відмінності з погляду культурологічного підходу можна позначити бінарною опозицією «sanctus – sacer». Так, і в підкупольному, і в вівтарному просторі православного храму знаходяться відображення основних церковних догматів та віровчительних істин, що підкреслює їхню сакральність у значенні sanctus. Водночас розпис сакрального простору куполу відбиває православне вчення, відкрите кожному християнинові, тоді як розпис вівтаря підкреслює, що це місце служіння «посвячених», доступне лише священнослужителям, звершувачам церковних обрядів, переважно Євхаристії. У цьому сенсі сакральний простір

вівтаря відповідає латинському поняттю *sacer*, тому що диво приложіння Святих Дарів ірраціональне, таємниче й дивне.

14. Для православної культури іконостас, так само, як храм чи ікона, виступає універсумом, у якому відобразилися її основні смислові домінанти. Тому програма розпису храму є продовженням розкриття теми іконостасу. Догмат про Боговтілення Ісуса Христа є центральним як для структури іконостасу, так і для програми розпису православного храму, незалежно від його призначення та посвячення.

Розпис православного храму ширше й докладніше розкриває теми, зазначені в ярусах іконостасу, де найзмістовнішим виступає ярус «деісіс», оскільки він поєднує теми розпису куполу, вівтарної апсиди, західної стіни, колон та частково розпису інших стін. Невипадково саме цей іконний ряд в іконостасі посідає центральне місце.

15. Важливу роль у розписах православних храмів Сходу України у кінці ХХ – початку ХХІ ст. (тобто в історичний період після святкування 1000-річчя Хрещення Русі) відіграла спадщина художника В.М. Васнецова, а саме – розпис ним Свято-Володимирського собору м. Києва наприкінці ХІХ ст. Важливим фактом у «тиражуванні» васнецовських сюжетів є їх відносно непогане збереження (в порівнянні з стародавніми іконописними зразками). Спільним для більшості васнецовських сюжетів є сприйняття часу: навіть у складних іконографічних композиціях час є одномоментним, тобто зображувані події відбуваються одночасно, що надає сюжетам велику насиченість і навіть напруженість.

Сюжети Священної Історії можна інтерпретувати як політично нейтральні, наголошуючи на надмірному характері церкви. Щодо зображень святих, то найближчим часом їх вибір для включення до програми розпису храму суттєво зміниться.

Євангельські сюжети у розписі храму сприяють духовному самоаналізу та саморозвитку людини. Наповнення програми розпису храму біблійними

сюжетами пояснюється також прагненням збереження віровчення в церковному мистецтві, передачі культурної пам'яті майбутнім поколінням.

Дисертація відкриває нові перспективи для подальшого наукового дослідження теми. Наступні дослідження можуть бути спрямовані на вивчення програм розписів сучасних православних храмів на всій території України та виявленні їх спільних рис. Також науково плідно буде провести порівняльний аналіз програм храмових розписів різних регіонів країни одного часового періоду.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво. Київ : Кондор, 2005. 205 с.
2. Авраменко О. Сакральний живопис в Україні XXI століття: Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці в селі Липівка Анатолієм Криволапом та Ігорем Ступаченком. 2014–2019 роки. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 21–32. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185962>
3. Акрідіна Г.В. Монументально-декоративне мистецтво православних храмів Одеси : дис. ... д-ра філософії : 023 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 414 с.
4. Александрович В. Монументальне малярство. Історія українського мистецтва у 5 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 765–770
5. Арістотель. Політика / Пер. з давньогр. та передм. О. Кислюка. Київ : Основи, 2000. 239 с.
6. Архітектура та символіка православних церков. Що означають кольори та форми куполів на православних храмах. *Throatnose* : веб-сайт. URL: <https://throatnose.ru/types/arhitektura-i-simvolika-pravoslavnyh-cerkvei-chno-oznachayut-cveta.html> (дата звернення 2.08.2023).
7. Асєєв Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ: Будівельник, 1969. 190 с.
8. Бардік Марина. Творчість лаврського художника у проекції архівних справ і храмових розписів (1840–2010). *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 груд. 2019 р. М- во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 9–13.
9. Бардік Марина. Експертизи монументального живопису Києво Печерської лаври у XVIII – XIX століттях. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів

та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. М- во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 3–4.

10. Береговська Х. Михайло Бойчук і Святослав Гординський : до проблеми мистецького впливу. *Українознавчі студії*. 2012–2013. № 13–14. С. 289–296. URL: http://nbuv.gov.ua/jpdf/Us_2012-2013_13-14_33.pdf

11. Васишин І., Седакова О. Мариины слезы. К поэтике литургических песнопений. Київ : Дух і літера, 2017. 172 с.

12. Віртуальний тур Святогірською Лаврою : веб-сайт. URL: <https://svlavra.dn.ua/> (дата звернення 29.04.2024)

13. Галуйко Р. Поява нових ікон у ХХІ ст. в Україні. *Наукові записки. Серія “Культурологія”*. 2012. Вип. 9. С. 303–313.

14. Гелитович М. Одухотворённая экспрессия. Украинская икона периода барокко. / *Антиквар. № 1–2 январь февраль* 2015. С. 20.

15. Головей Вікторія. Синтез богословського вчення про ікону у творах преподобного Іоана Дамаскина. *Волинський Благовісник №8*. 2020. С. 49–62. URL: https://vb.vpba.edu.ua/public/pdf/8_2.pdf

16. Дедов В. Н. Святыя горы. От забвения к возрождению. Харьков – Славянск, 2016. 220 с.

17. Демчук Р.В. Сакральне і профанічне в ідейній системі Софії Київської. *Collegium*. 2001. № 11. С. 32–35.

18. Демчук Р.В. Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 164 с.

19. Демчук Р. Меморизація Леніна як ієротопічний проєкт. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2021. Том 4. С. 11–21.

20. Дудченко А. Концепція літургійного реалізму в теології Олександра Шмемана. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2017. Вип. 19. С. 27–30.

21. Дундяк І.М. Українське церковне малярство другої половини ХХ–початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження,

трансформації та відродження) : монографія / за ред. М. Р. Селівачова. Івано-Франківськ : ДВНЗ Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2019. 404 с.

22. Дундяк І. Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої пол. ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2016. №. 5. С. 1095–1101.

23. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом живописцем Дионисием Фурноаграфитом (1707–1733). Киев, 1868.

24. Жаборюк А. Давнє українське малярство (ХІ–ХVІІІ ст.). Одеса, 2003. 206 с.

25. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.

26. Завідняк Б. Мислительна спадщина Леонардо да Вінчі. *Наукові записки Дрогобицької духовної семінарії*. 2023. Вип. 8. С. 138–171.

27. Зайцева В. О. Роль іконописної малярні Києво-Печерської Лаври в справі відновлення станкового та монументального живопису. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку: матеріали І міжнародної спеціалізованої наукової конференції*. Хмельницький. 2021. С. 35 – 40.

28. Західна патристика: Тертуліан, Августин Блаженний. Практична філософія Тертуліана. URL: <https://tureligious.com.ua/zahidna-patrystyka-tertulian-avhustyn-blazhennyj>

29. Зяттик Б. Відображення іконографії княжого періоду у поліхромія храмів Львова 1990 – 2015 років. *Народознавчі зошити*. 2018. № 4(142). С. 929–938.

30. Історія українського мистецтва : В 6 т. / [Голов. ред. колегія: М. П. Бажан (голов. ред.) та інші]. Київ : Акад. наук УРСР, 1966. Т. 2. 469 с.

31. Історія українського мистецтва. URL: <https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/>

32. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з німецької і примітки І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.

33. Кацевич В.В. Українська православна сакральна архітектура. Історичні аспекти формування. *Теорія та історія архітектури та містобудування*. К. 2002. Вип.. 5. С. 352–358.
34. Ковалевский А. Ф. Очерк жизни в бозе почившаго Святогорской Успенской пустыни настоятеля архимандрита Германа. Святогорские подвижники XIX века. (Переиздание Свято–Успенской Святогорской пустыни). С. 3–113.
35. Ковбасинська І. Настінний живопис у сакральних спорудах центральної України XVII ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 груд. 2019 р. М– во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 16–17.
36. Кондратюк А. Ю. Розписи церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили: проблематика й перспективи дослідження. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 1(21). С. 41–55
37. Кондратюк А. Ю. Чотири тематичні цикли розписів Троїцької надбрамної церкви. *Collegium*. 2003. № 13. С. 133–141.
38. Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
39. Липуга Р. Н. Архитектурно–планировочная организация православных храмов юго–восточной Украины с учётом их исторического развития. Макеевка, 2015. 230 с.
40. Лучанська В. В. «Культура і вибух» Ю. Лотмана як метафора теорії й історії культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 72–75.
41. Матвєєва Ю. Г. Мозаїка з імператором Костянтином IV Погонатом: ківорій та завіси. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. №. 40. С. 156–162.
42. Містика – Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0> (дата звернення 24.07.2024)

43. Монсевич В. Полікультурність як тенденція розвитку сучасної художньої освіти в Україні. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали III міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 груд. 2019 р. М–во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 18–19.
44. Мосякіна Т. В. Теорія ікони Христоса Яннараса. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2021. Т. 4. С. 64–69.
45. Нікітенко М.М. Святі гори Київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кінець X – початок XII ст.). Київ, 2013. 484 с.
46. Нікітенко М.М. Числова символіка та сакральні змісти образу Богоматері Оранти у вівтарній апсиді Софії Київської та Великої Печерської Церкви. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії* : Дев’ятнадцята Міжнародна наукова конференція. Київ, 2021. С. 52–58.
47. Нікітенко М. Філософія числа та символічність образу прп. мученика у Києво–Печерському патерику. *Ucrainica Mediaevalia*. 2019/20. № 2/3. С. 141–150.
48. Нікітенко Н.М. Софія Київська у новітніх дослідженнях : колективна монографія. Вінниця : ПрАТ «Вінницька обласна друкарня», 2018. 368 с.
49. Новікова К. На перехресті духу і світу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ : Темпора, 2012. 328 с.
50. Піх М.М. Юрій Лотман і проблеми аналізу лексики як семіосфери: українська колористика. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2001. Вип. 4. С. 147–153.
51. Платон. Держава. Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с. ISBN 966–500–022–5. URL: <http://litopys.org.ua/plato/plat.htm>
52. Прп. Єфрем Сирін – про чесноти. *Православна Волинь* : веб–сайт. URL: <https://pravoslavna.volyn.ua/prp-yefrem-syrin-pro-chesnoty/> (дата звернення 1.05.2024).

53. Рудич А.В. Стилевые особенности росписей русских иконописцев в православных храмах Украины. *Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2015. Вып. 4 (20). С. 174–189.
54. Садова–Мандюк О. Я. Монументальний церковний живопис Юліана Бацманюка першої половини ХХ століття автореф. дис. кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Київ, 2020.
55. Свенціцкий І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928.
56. Сімонова А.В. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків, 2015. 23 с.
57. Сімонова А.В. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінецьХХ – початок ХХІ ст.) Харків. 2015. 198 с.
58. Смолина О.О. Восприятие прошлого и культурная память в ортодоксальной христианской традиции. *Contemporary religious changes: from desecularization to postsecularization*. Niš and Belgrade, 2020. С. 99–107.
59. Смолина О.О. Специфика «монастырского» и «монашеского» в православной христианской культуре. *Культура и цивилизация*. 2011. № 1. С. 44–46.
60. Смолина О.О. Поэтика пещеры в культуре православного монашества. *Соціально–психологічний та філософський підхід до проблем сучасного суспільства* : матеріали наук. конф., 8 лют.–1 берез. 2016 р. Сєвєродонецьк : вид–во СНУ ім. В. Даля, 2016. С. 9–11.
61. Смоліна О. Культура православного чернецтва. Луганськ: «Ноулідж», 2014. 218 с.
62. Смоліна О.О. Монастирі Слобідської України другої половини XVII – початку ХХ століть як історико–культурне явище : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
63. Соболев Ю. Практика покаяння у богословсько–аскетичних творах преподобного Симеона Нового Богослова. Дрогобич, 2022. 65 с.

64. Специфіка та визначальні виміри сучасного філософсько-антропологічного знання / Є. І. Андрос, Г. І. Шалашенко, Н. В. Хамітов та ін. Київ : Стилос, 2015. 380 с.
65. Степовик Д. В. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват. Київ : Мистецтво, 2005. 304 с.
66. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : Нова зоря, 2004. 320 с.
67. Степовик Д. Історія української ікони Х-XX століть. Київ, 1996. 436 с.
68. Тарасенко А.А., Акрідіна Г.В. Іконостаси Спасо-Преображенського кафедрального собору Одеси: тематика і стилістика. *Art and design*. 2020. №2. С. 114-128.
69. Тарасенко О. А. В.М. Васнецов у Києві. *Український світ*. 1993. № 1-2. С. 26-27.
70. Теслюк Г. Едемський сад як утрачений сакральний простір. *Наукові записки УКУ. Число XII. Серія: «Богослов'я»*. 2019. Вип. 6. С. 9-20.
71. Токман В. В. Священне і профанне в мистецтві. *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Серія: Філософія. Політологія*. 2000. Вип. 32. С.40-43.
72. Тухляк В. Вчення про обожнення преп. Симеона Нового Богослова у контексті споглядання Божественного Світла. *Наукові записки Дрогобицької духовної семінарії*. 2023. Вип. 8. С. 122-137.
73. Українське монументальне малярство XVII ст. *UKRARTSTORY* : веб-сайт. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-23/ukrainian-monumental-wall-paintings-xiii-st.html> (дата звернення 1.05.2024)
74. Фесенко Д. Іконографічна програма стінопису XVII ст. хорів Софії Київської: спроба реконструкції та семантичного аналізу. *Народознавчі зошити*. 2018. № 6(144). С. 1536-1551
75. Фесенко Д. Італійці в монументальному малярстві XVIII ст. в Україні. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча*. 2014. № 6(120). С. 1272-1280.

76. Фірич В. Вчення VII Вселенського Собору про іконопочитання у дослідженнях російського богослова В.В. Болотова. Дрогобич, 2017.
77. Хамітов Н. В. Філософська антропологія: актуальні проблеми. Від теоретичного до практичного повороту. Київ : КНТ, 2020. 394 с.
78. Хлистун Ю.І. Програма розпису православного храму як культурологічна проблема. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 213–218.
79. Хлистун Ю.І. Використання символічних знаків у сучасному українському монументальному церковному живописі: класифікація, прихована семантика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 39. С. 71–76.
80. Хлистун Ю. Причини зміни стилю розпису православних храмів Сходу України на межі XX–XXI століть. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2022. Том 5. С. 38–46.
81. Хлистун Ю.І. Культурологічний погляд на програму розпису купола та вівтаря православного храму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 16–22.
82. Хлистун Ю.І. Раціональність та ірраціональність розпису православного храму. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.– практ. конф., 25–26 березня 2021 р. Київ, 2021. С. 179–182.
83. Хлистун Ю.І. Програма розпису православного храму як ключ до розуміння східнохристиянської картини світу. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції*. 15 квітня 2021 р. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2021. С. 124–129.
84. Хлистун Ю.І. Вплив сучасної візуальної культури на монументальний церковний живопис. *Духовна культура України перед викликами часу* : Матеріали IV Всеукраїнської науково–практичної конференції. м. Харків, 2021. С. 136–138.

85. Хлистун Ю. Символічні знаки в сучасному українському монументальному церковному живопису. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. 19 листоп. 2021 р. Львів. С. 324–331.
86. Хлистун Ю.І. Види індексальних знаків у розпису православного храму. *Сучасні дослідження культури і мистецтва* : Матеріали Всеукр. наук.–практ. конф. 25 – 26 листопада 2021 р. / Заг. ред. О.О. Смоліна, О. С. Ухов. – Сєверодонецьк : вид–во СНУ ім. В. Даля, 2021. С. 87–91.
87. Хлистун Ю.І. Методи вимірювань при вивченні програм розписів православних храмів. *Феномен культури постглобалізму* : зб. мат. ІІ Міжнар. наук.–практ. конф. 26 листопада 2021 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун–т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський ; техн. ред. О.В. Дейниченко. Маріуполь : МДУ, 2021. Ч. І. С. 191–194.
88. Хлистун Ю. Відображення посвяти православного храму у програмі його розпису. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. Х Міжнар. наук. конф. 18 листоп. 2022 р. / ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін–т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред.–упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів, 2022. 272 с.
89. Хлистун Ю. Сучасні тенденції у розписах православних храмів. *Культура в ХХІ столітті: дослідження, збереження, розвиток. The XXI century culture: research, memorization, development* : збірник наукових статей за матеріалами Всеукраїнської науково–практичної конференції 8–9 грудня 2022 року / за заг. ред. О. Смоліної, І. Сілютіної. Київ : вид–во СНУ ім. В. Даля, 2023. С. 174–179.
90. Хлистун Ю. Взаємозв'язок мистецтва іконографії та гімнографії в сучасному українському монументальному церковному живописі. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково–практичне партнерство* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.–практ. конф. / М–во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. 10 листопада 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 42–43.

91. Цвилюховский В. Тайны Лаврской иконописи. Сегодня. 18.08.04. С. 11.
92. Цікало Я. Аскетичне вчення святого Йоана Касіяна Римлянина. Дрогобич, 2014.
93. Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 115–119.
94. Чорноморець, Юрій. Есенціалізм Йоана Дамаскіна. Стаття перша: вчення про структуру філософської теології. URL: https://risu.ua/yuriy-chornomorecessencializm-yoana-damaskina-stattya-persha-vchennya-pro-strukturu-filosofskojiteologiji_n43259
95. Чукина А. Л. Современная православная монументальная живопись. Харьков, 2009.
96. Шелковая Н. В. Сакральне мистецтво як вищий прояв духовного світосприйняття людини. *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 127–140.
97. Шмеман О. Таїнство і символ. *За життя світу : Таїнства і Православ'я* / пер. Р. Скакун, передмова і наук. ред. П. Галадза. Львів : видавництво Українського Католицького університету, 2009. С. 188–210.
98. Шуліка В. Церковний живопис Слобожанщини сер. XIX – поч. XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. наук : 17.00.05. Харків, 2010. 21 с.
99. Benveniste E. Le vocabulaire des institutions indo-europennes. (Vols. 1–2). 1969. P. 215.
100. Berezhnaya L., Himka J.-P. The World to Come. Ukrainian Images of the Last Judgment. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 2014. *Religion and the Arts*. 2016. № 20. P. 231–249.
101. Bernyukevich T. V. Urban space as a space of coexistence and interaction of religious cultures. *Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism : International Scientific Conference. The European Proceedings of*

- Social and Behavioural Sciences*. 2020. P. 2864–2868. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.379
102. Bogdanovic J. Book Review of A. Lidov, *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*. Moscow, 2009. *Byzantinische Zeitschrift* 103/2 (2010) [publication date 2011]. P. 822–827.
103. Caillois R. *Myth and Man. Man and the sacred*, 1959. 190 p.
104. Chilikov S. St. John Cassian and the orthodox teaching of the divine grace. 2007. № 1. P. 165–175.
105. Čulík J. *The Godless Czechs? Cinema, Religion, and Czech National Identity. Iconic turns : nation and religion in Eastern European cinema since 1989 / ed. by Liliya Berezhnaya & Christian Schmitt*. 2013. 159 p.
106. Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London, 1947.
107. Eliade M. *Sacred and profane. The nature of religion / translated from the French by Willard R. Trask*. New York, 1963. 213 p.
108. Filip Dumitrita Daniela. Liturgical art – a nondiscursive theology developed in the rural areas of Maramureş in the 18 th century. *Satul și spiritualitatea rurală: între tradiție și modernitate : referatele Simpozionului Internațional de Știință Teologie și Artă (ISSTA 2019) Facultatea de Teologie Ortodoxă din Alba Iulia, ediția a XVIII-a, 6–8 mai 2019. (Vol. 1).*p. 268.
109. Filip Dumitrita Daniela. *The preservation of Orthodoxy through the art of icon in the region of Maramureş from the forced abolishment of the Orthodox Diocese (1740) up to the time of metropolitan Andrei Șaguna (1848–1873). Doctor's dissertation. Domain: Orthodox theology. Study Discipline: Church history. SIBIU, 2020. 14 p.*
110. Florenski P. *Ikonostaas. Töid esteetikast. Ilmamaa*. Tartu, 2023.
111. Florensky P. *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art / ed. by Nicoletta Misler*. London : Reaktion Books, 2006. 256 c.
112. *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989 / ed. by L. Berezhnaya, C. Schmittz*. Leiden: Brill, 2013. 14 p.

113. Ioffe D. The Cultural 'Text of Behaviour' : The Moscow-Tartu School and the Religious Philosophy of Language. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2012. № 9(2). P. 175–194.
114. Iorga N. Sate și preoți din Ardeal. București : Instit. de Arte Grafice "Carol Göbl", 1902. 349 p.
115. Kateusz A. Mary and Early Christian Women. Hidden Leadership. Wijngaards Institute for Catholic Research Rickmansworth. London, UK, 2019. 72 p. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11111-3>
116. Khlystun Yu. I. Culturological analysis of the iconographic program of the refectory church of All Russian Saints in the Holy Dormition Nikolo–Vasilievsky convent. *European Journal of Arts*. 2021. № 1. P. 174–183.
117. Khlystun Yu. The most common iconographic plots of V.M. Vasnetsov in the programs of painting Orthodox churches in the East of Ukraine at the end of the 20–th – beginning of the 21–st century. *European socio–legal and humanitarian studies*. 2022. № 2. P.105–115. URL: http://ehs-journal.ro/wp-content/uploads/2022/12/ESLHS_2_22_FINAL.pdf
118. Khlystun Yu. I. The Use of Symbolic Signs in Modern Ukrainian Monumental Church Painting: Classification and Hidden Semantics. *International Journal of Humanities and Social Sciences. World Academy of Science, Engineering and Technology*. 2022. Vol. 188(8). P. 398–404. URL: <https://publications.waset.org/pdf/10012622>.
119. Khlystun Yu. Features of the Programs of Murals of Modern Ukrainian Orthodox Churches. *Global Journal of Human–Social Science*. 2023. № 23(A1). P. 27–34. URL: <https://socialscienceresearch.org/index.php/GJHSS/article/view/103613>
120. Khlystun Yu. The Painting Program of the Orthodox Church as a Key to Understanding the Eastern Christian Picture of the World. Il programma di pittura della Chiesa ortodossa come chiave per comprendere la rappresentazione cristiana orientale del mondo. *Annali di studi religiosi*. 2023. № 24. P. 109–120.

121. Khlystun Yu. Vasntsov's motives in the space of modern Ukrainian Orthodox churches. *European Journal of Arts*. 2023. № 2. P. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-23-2-43-50>
122. Khlystun Yu. The use of measuring instruments in the study of painting programs of Orthodox churches. *The 6th International USERN Congress and Prize Awarding Festival*. November 6th–13th, 2021. Istanbul, Turkey. P. 295.
123. Khlystun Yu. Plots of the "Last Judgment" in the Monumental Church Painting as an Element of the Culture of Fear. *The 13th Annual Lotman Conference at Tallinn University Fear in Culture and Culture of Fear Abstracts*. June 15–17, 2023. P. 34.
124. Kiejkowski P. Eucharystia sakramentem królestwa Bożego. Wybrane wątki z teologii eucharystycznej Aleksandra Schmemanna. *Studia Gnesnensia*. 2017. № 31. P. 182–184.
125. Kiejkowski P. The Eucharist – the Mystery of a Gathering, the Kingdom and Unity. Around Alexander Schmemann's Theology of the Eucharist. 2017. № 31. P. 182–184.
126. Larchet J.-C. Thérapeutique des maladies spirituelles. Une introduction à la tradition ascétique de l'Église orthodoxe. Paris, 1991. 485 p.
127. Lidov A. Hierotopy and Iconicity. Spatial Icons versus Iconographic Devices. *International Congress of Byzantine Studies*. Belgrade, 2016.
128. Lidov A. Icons made of relics. Creating holy matter in Byzantium. *Res: Anthropology and aesthetics*. 2021. Vol. 75/76. P. 91–100.
129. Lidov A. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* / Edited by A. Lidov. Moscow : Progress-tradition, 2006. P. 32–58.
130. Loades A. Sacramentality and Christian Spirituality. *The Blackwell Companion to Christian Spirituality* / ed. by Arthur Holder. 2005. 254 p.
131. Maguire H. Images of the court. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261 / Edited by Helen C. Evans and William D. Wixom The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997. PP.182–192.

132. Mills W. C. *Church, World, and Kingdom : The Eucharistic Foundation of Alexander Schmemmann's Pastoral Theology*. Chicago : Hillen brand Books, 2012. 130 p.
133. Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 462 p.
134. Otto R. *The idea of the holy : an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational / translated by John W. Harley*. 1936.
135. Ouspensky L. *La theologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe / Editions du Cerf*. Paris, 2003. 527 p.
136. Pevny, O. Z. *Dethroning the Prince: Princely Benefaction and Female Patronage in Medieval Kyiv*. *Harvard Ukrainian Studies*. 2007. Vol. 29, No. 1/4. P. 61–108.
137. Proni G. *La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione*. Università degli Studi di Torino, 2017.
138. Schmemmann, A. *Introduction to Liturgical Theology*. London: Faith P.; Portland (Maine): American Orthodox, 1966. 170 p. URL: <https://pdf.wecabrio.com/read/w6QHAQAAIAAJ.pdf> (дата звернення: 28.04.2022).
139. Sebeok T. A. *Signs: an introduction to semiotics*. 2nd ed. Toronto : University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.
140. Short T. L. *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
141. Sonesson G. *Die Semiotik des Bilds. Zum Forschungsstand am Anfagn der 90er Jahre*. *Zeitschrift fur Semiotik*. 1993. №15. P. 131–164.
142. *The Oxford dictionary of world religions / ed. by John Bowker*. Oxford, 1999. 1111 p.
143. Zabiyako A. P., Zabiyako A. A., Zavadskaya E. A. *Reindeer Trail: History and Culture of the Amur Evenks / ed. by A. P. Zabiyako*. Blagoveschensk: Amur State University Publishing, 2017. 260 p.

ДОДАТОК А

1. Розпис храму Св. Мч. Віктора Свято-Сергієвського жіночого монастиря у сел. Сергіївка (Краматорського р-ну, Донецької області)

1.1. Розпис «горньої» храму Св. Мч. Віктора у сел. Сергіївка (Краматорського р-ну Донецької області)



1.2. Розпис «горньої» храму на честь Св. Мч. Віктора



1.3. Розпис «дольної» храму на честь Св. Мч. Віктора (євангельський сюжет «Бесіда з самарянкою»)



1.4. Розпис «дольної» храму Св. Мч. Віктора (житійний сюжет)



1.5. Розпис «дольньої» храму Св. Мч. Віктора (житійний сюжет)



1.6. Розпис «дольньої» храму Св. Мч. Віктора (зображення Св. Марії Єгипетської)

2. Храм Святого Духа у селищі Карлівка, Волноваського району, Донецької області



2.1. Внутрішнє оздоблення храму Святого Духа у сел. Карлівка



2.2. Зовнішній вигляд храму Святого Духа у сел. Карлівка



2.3. Розпис «горньої» храму Святого Духа у сел. Карлівка (сюжети В. Васнецова)



2.4. Внутрішнє оздоблення храму Святого Духа у сел. Карлівка

3. Свято-Василівський храм у с. Микільському, (Донецької області, Волноваського р-ну)



3.1. Розпис західної стіни Свято-Василівського храму («Страшний Суд»)



3.2. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Василівського храму



3.3. Розпис «горньої» Свято-Василівського храму («Бог Саваоф»)



3.4. Розпис «горньої» Свято-Василівського храму («Розп'ятий Ісус Христос»)



3.5. Розпис північної стіни Свято-Василівського храму («Собор старців оптинських»)



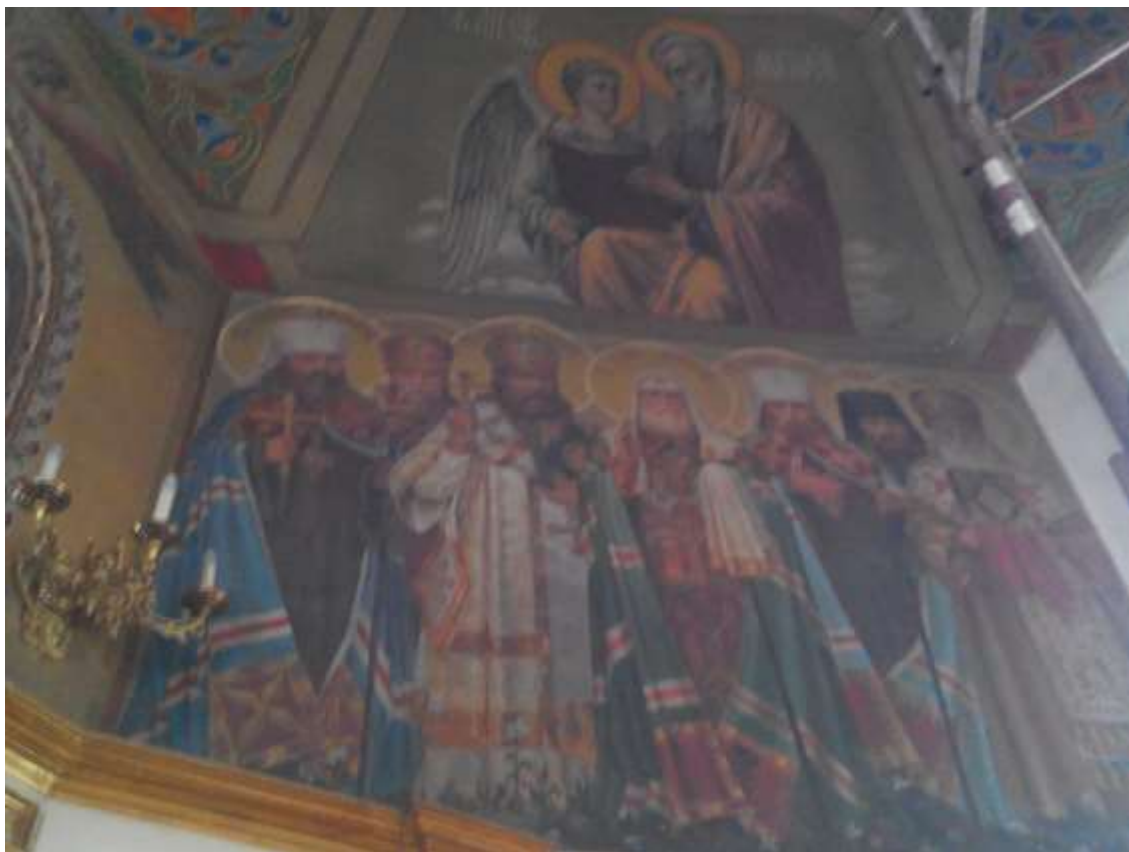
3.6. Розпис північно-східної стіни Свято-Василівського храму



3.7. Розпис підкупольної скуфі Свято-Василівського храму (Пресвята Богородиця з архангелами)



3.8. Иконостас та розпис вітварної частини Свято-Василівського храму



3.9. Розпис верхньої частини південно-східної стіни Свято-Василівського храму



3.10. Фрагмент розпису підкупольної скуфі Свято-Василівського храму



3.11. Фрагмент розпису Свято-Василівського храму («апостол Лука»)



3.12. Фрагмент розпису підкупольної скуфі Свято-Василівського храму



3.13. Фрагменти розпису північної частини Свято-Василівського храму



3.14. Фрагменти розпису «дольньої», північної стіни Свято-Василівського храму (преп. Антоній та Феодосій Печерські)



3.15. Фрагмент розпису притвору Василівського храму



3.16. Фрагмент розпису притвору Василівського храму



3.17. Фрагмент розпису притвору Василівського храму



3.18. Фрагмент розпису притвору Василівського храму

4. Розпис Свято-Володимирського храму у м. Покровську Донецької області



4.1. Розпис «горньої» Свято-Володимирського храму



4.2. Розпис Свято-Володимирського храму («Різдво Христово»)



4.3. Розпис «дольньої» Свято-Володимирського храму («Хрещення Русі» справа, зображення Св. Кн. Ольги - зліва)



4.4. Внутрішнє оздоблення Свято-Володимирського храму



4.5. Фрагмент розпису Свято-Володимирського храму (апостол Лука)



4.6. Розпис південної частини склепіння Свято-Володимирського храму («Розп'яття»)



4.7. Розпис північної стіни Свято-Володимирського храму



4.8. Фрагмент розпису «горньої» Свято-Володимирського храму

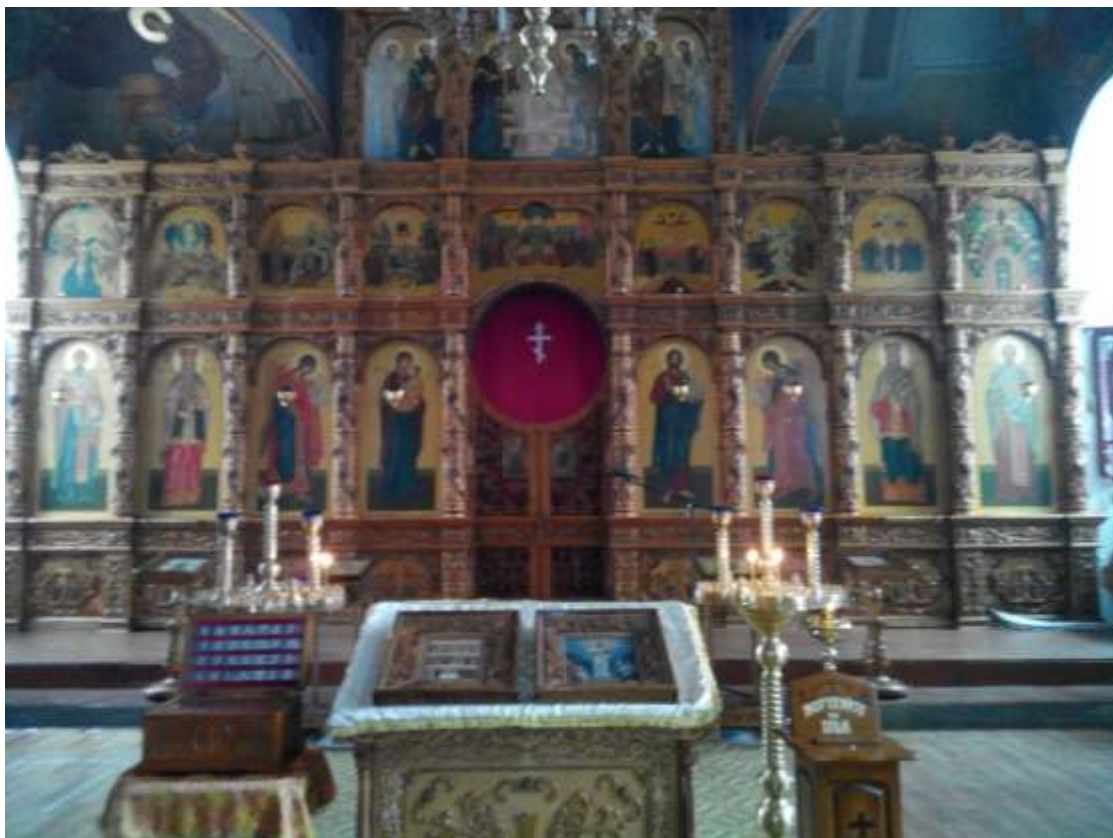


4.9. Розпис «горньої» Свято-Володимирського храму

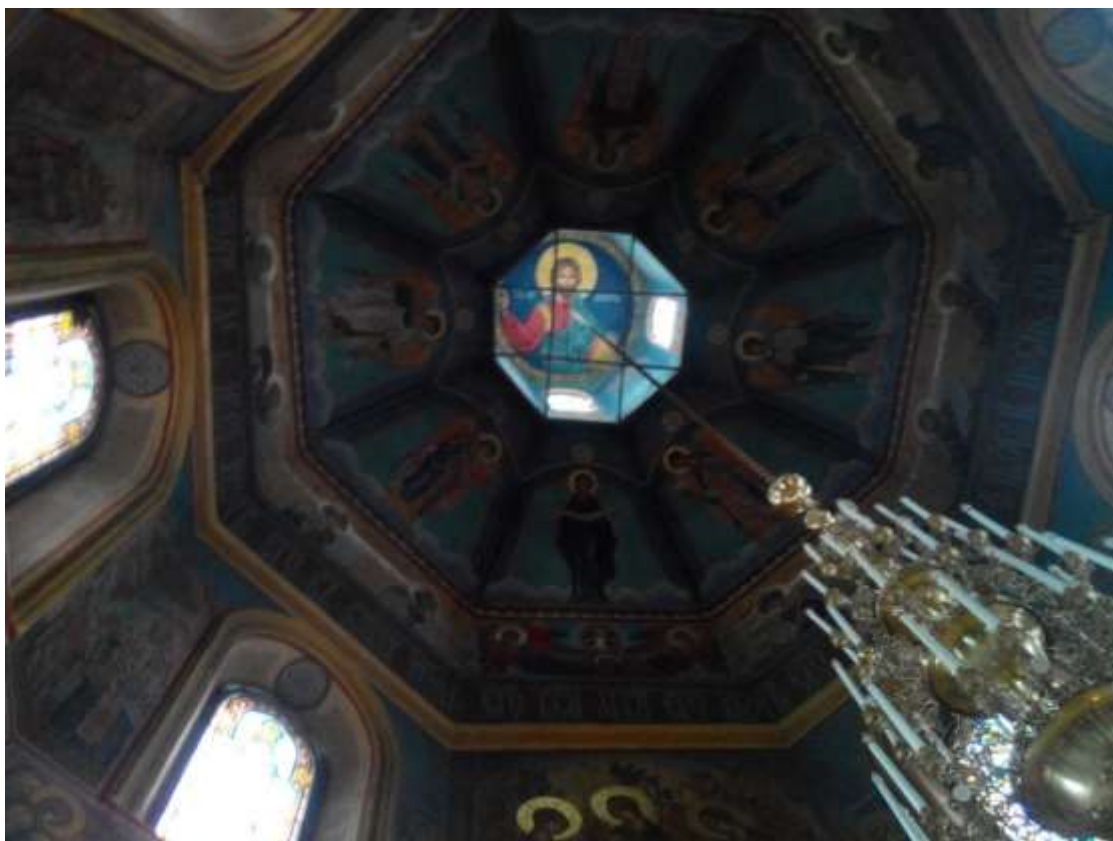
5. Храм Воскресіння Христового у місті Слов'янську Донецької області



5.1. Храм Воскресіння Христового у місті Слов'янську Донецької області



5.2. Иконостас храму Воскресіння Христового



5.3. Підкупольний простір храму Воскресіння Христового



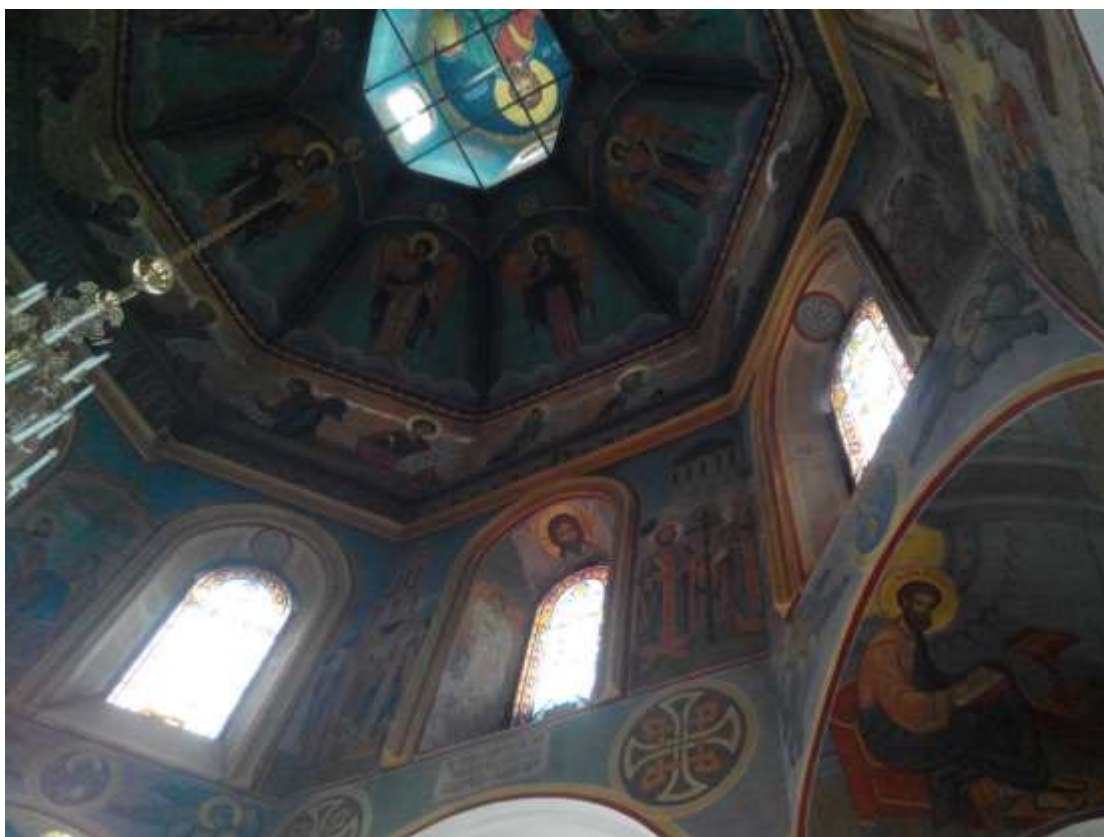
5.4. Внутрішнє оздоблення східної частини храму Воскресіння Христового



5.5. Фрагмент розпису храму Воскресіння Христового



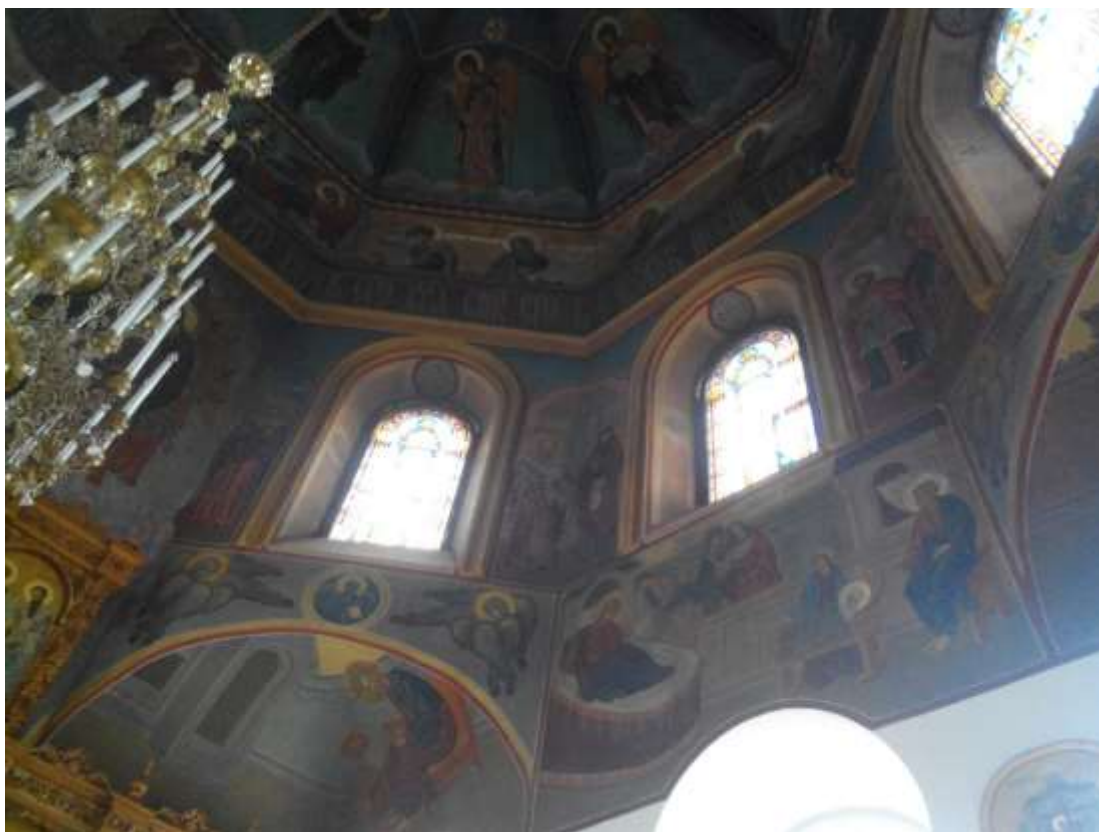
5.6. Фрагмент розпису південної частини «горньої» храму Воскресіння Христового



5.7. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового



5.8. Фрагмент розпису склепіння храму Воскресіння Христового



5.9. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового



5.10. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового



5.11. Розпис склепіння та західної стіни храму Воскресіння Христового



5.12. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового (явлення Христа апостолам після Свого Воскресіння)



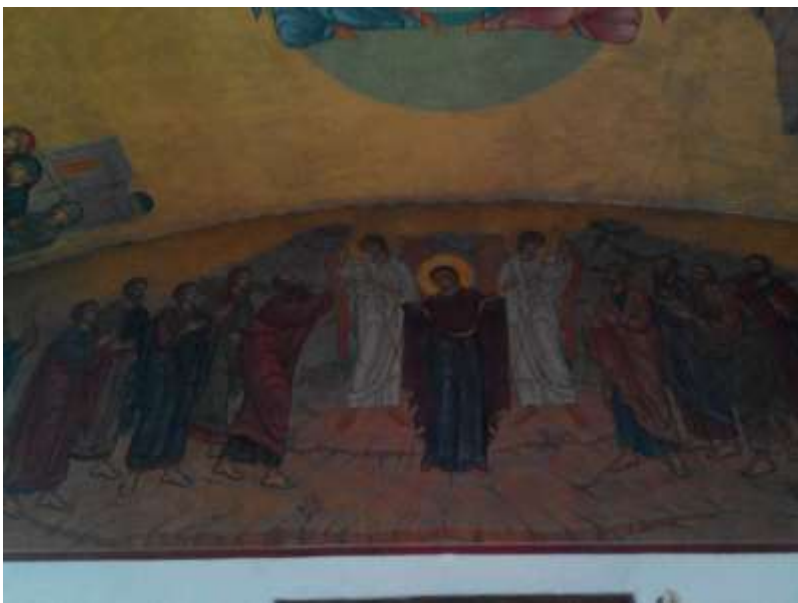
5.13. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового (Христос з Лукою та Клеопою)



5.14. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового (явлення Христа Марії Магдаліні)



5.15. Фрагмент розпису «горньої» храму Воскресіння Христового («Етімасія»)



5.16. Фрагмент розпису західної стіни храму Воскресіння Христового (Вознесіння Господнє)



5.17. Фрагмент розпису західної стіни та склепіння храму Воскресіння Христового («Вознесіння Господнє»)



5.18. Фрагмент розпису західної стіни та склепіння храму Воскресіння Христового (Вознесіння Господнє)



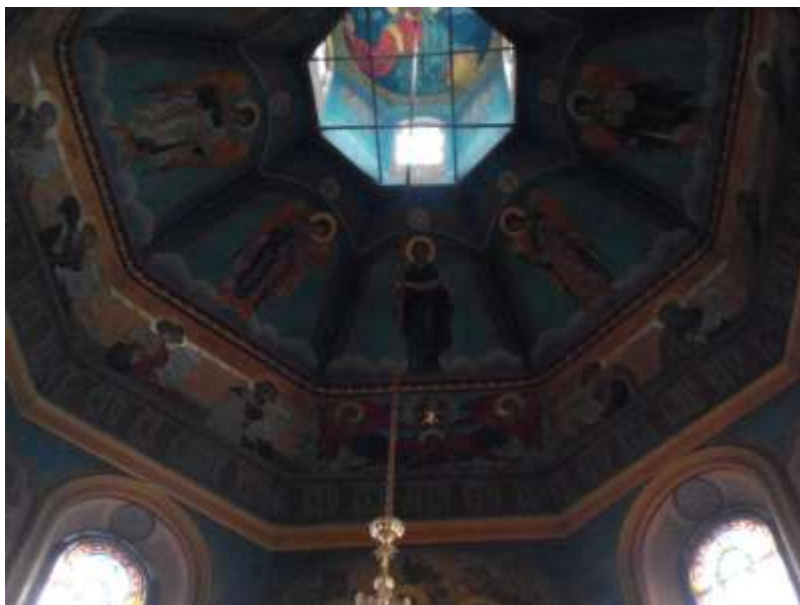
5.19. Фрагмент розпису склепіння храму Воскресіння Христового (явлення Христа Жінкам-Мироносицям)



5.20. Фрагмент розпису склепіння храму Воскресіння Христового («Чудовий улов риби»)



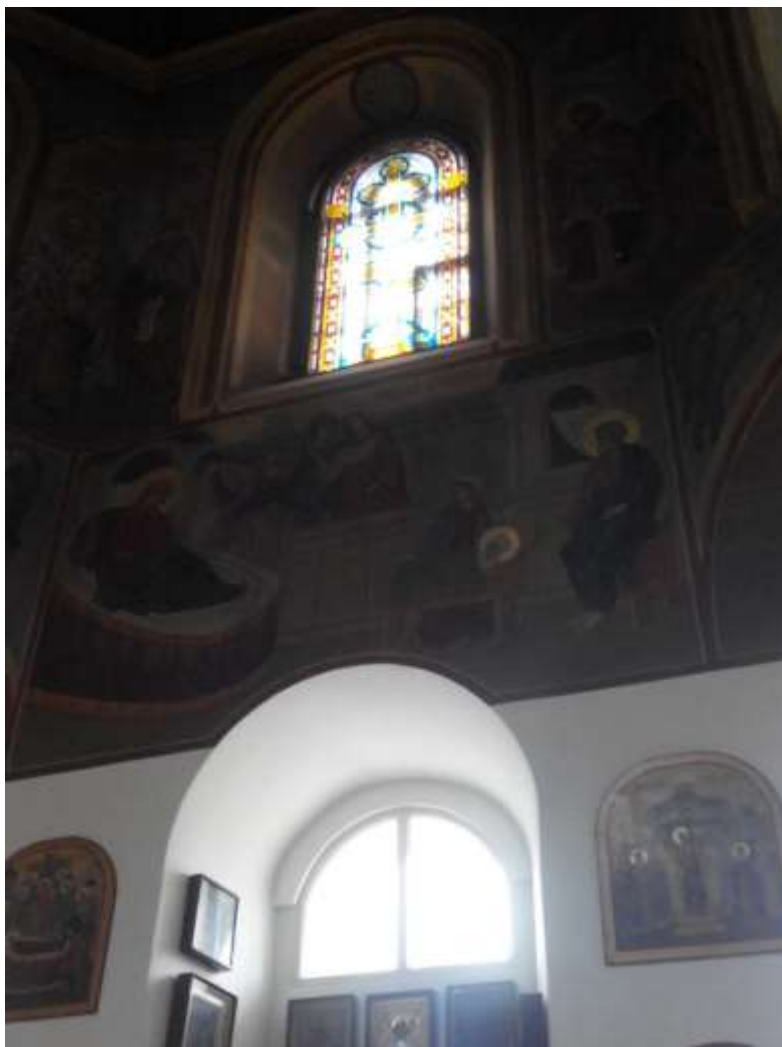
5.21. Фрагмент розпису склепіння храму Воскресіння Христового («Запевнення Хоми»)



5.22. Підкупольний простір храму Воскресіння Христового



5.23. Фрагмент розпису північної частини храму Воскресіння Христового



5.24. Фрагмент розпису південної стіни храму Воскресіння Христового

6. Храм св. Вмч. Георгія (сел. Георгіївка Мар'їнського району, Донецької обл.)



6.1. Внутрішнє оздоблення храму св. Георгія (сел. Георгіївка Мар'їнського району Донецької області)



6.2. Внутрішнє оздоблення храму св.Вмч. Георгія («Різдвяний вертеп»)



6.3. Внутрішнє оздоблення храму св. Вмч. Георгія



6.4. Внутрішнє оздоблення храму св. Вмч. Георгія

7. Храм Іверської ікони Божої Матері (с. Микільське, Волноваського р-ну, Донецької обл.)



7.1. Розпис північної стіни надвратного храму Іверської ікони Божої Матері (с. Микільське, Донецької обл.)



7.2. Фрагмент розпису східної частини храму Іверської ікони Божої Матері («Благовіщення» та євангелісти)



7.3. Розпис південної стіни надвратного храму Іверської ікони Божої Матері



7.4. Розпис західної стіни надвратного храму Іверської ікони Божої Матері



7.5. Розпис західної стіни та «горньої» храму Іверської ікони Божої Матері



7.6. Фрагмент розпису «дольньої» храму Іверської ікони Божої Матері



7.7. Іконостас храму Іверської ікони Божої Матері



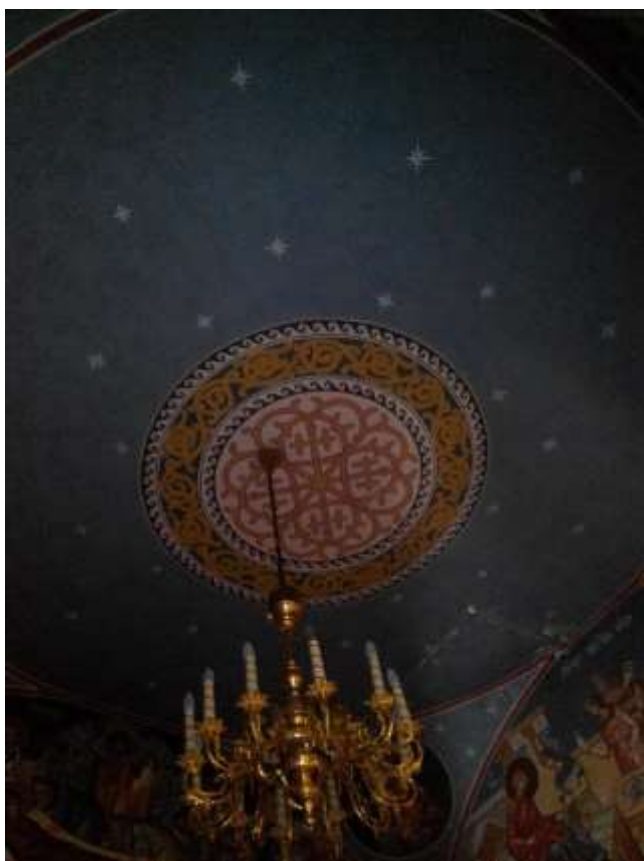
7.8. Фрагмент розпису надвратного храму Іверської ікони Божої Матері



7.9. Фрагмент розпису кліроса храму Іверської ікони Божої Матері



7.10. Фрагмент розпису кліроса храму Іверської ікони Божої Матері



7.11. Фрагмент розпису «горньої» надвратного храму Іверської ікони Божої Матері



7.12. Фрагмент розпису південної стіни храму Іверської ікони Божої Матері

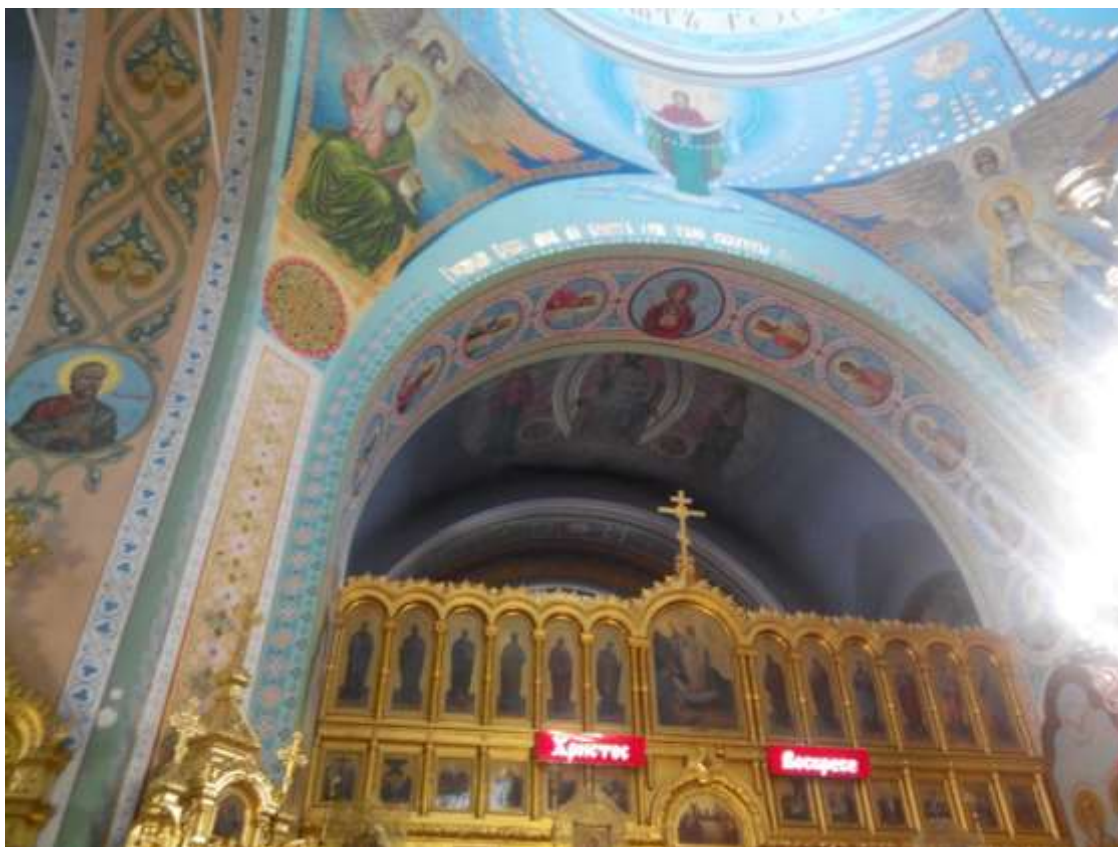


7.13. Фрагмент розпису «дольньої» храму Іверської ікони Божої Матері

8. Храм Казанської ікони Божої Матері (м. Харків)



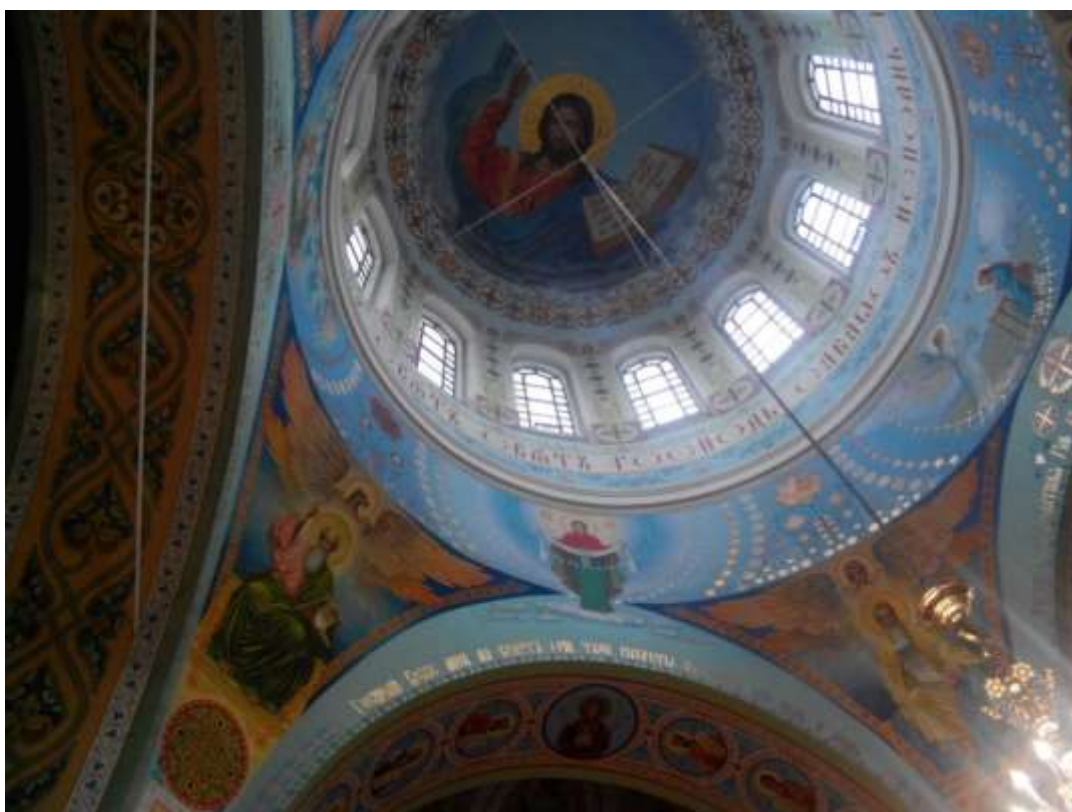
8.1. Храм Казанської ікони Божої Матері (м. Харків)



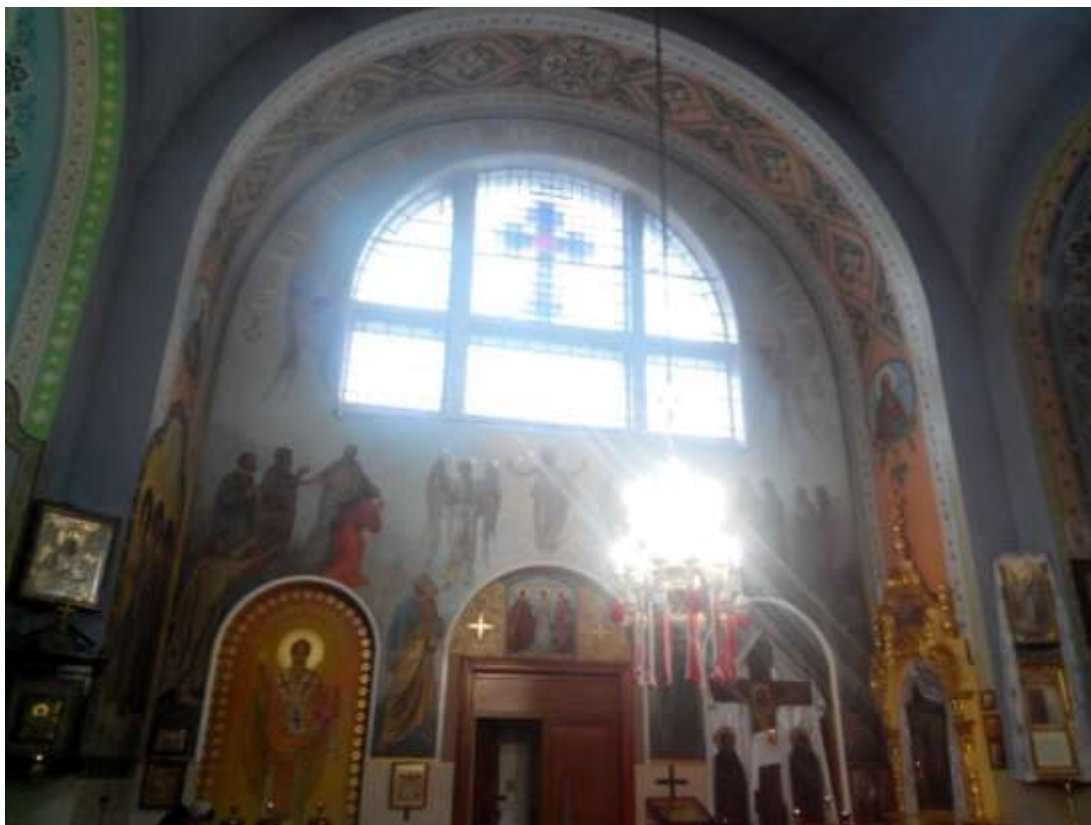
8.2. Внутрішнє оздоблення східної частини храму Казанської ікони Божої Матері (м. Харків)



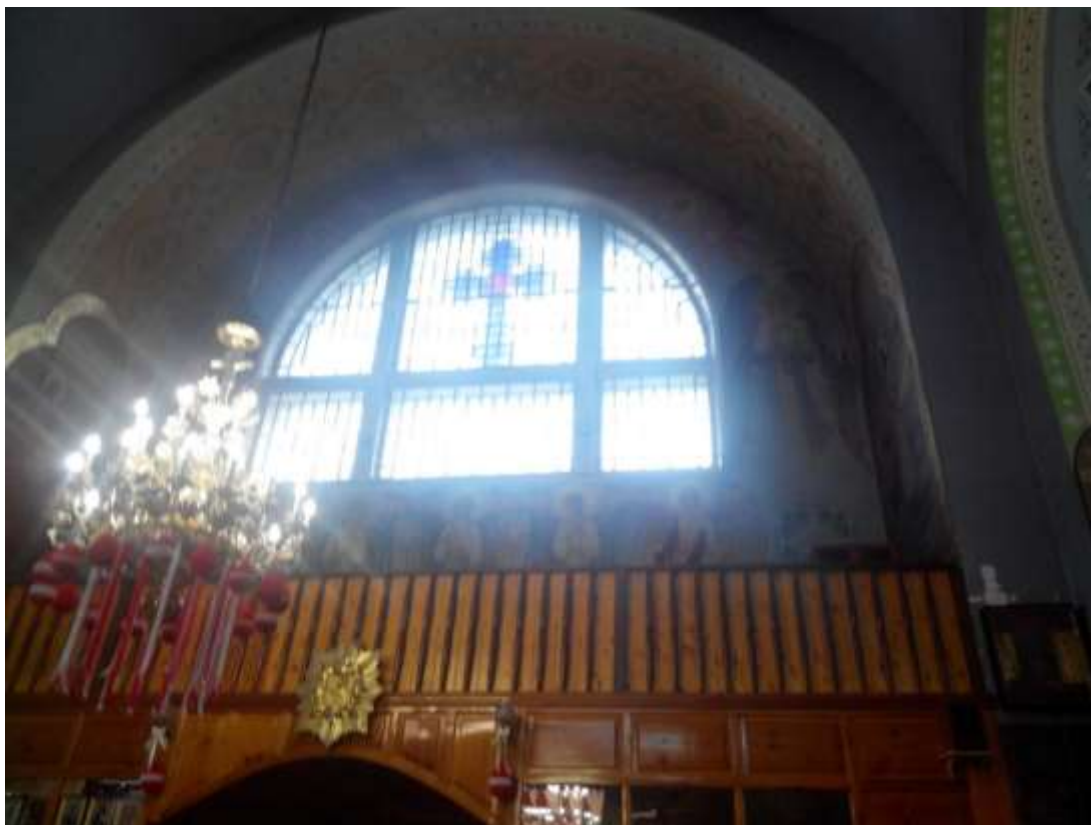
8.3. Розпис підкупольного простору храму Казанської ікони Божої Матері



8.4. Розпис підкупольного простору храму Казанської ікони Божої Матері



8.5. Фрагмент розпису північної стіни храму Казанської ікони Божої Матері



8.6. Фрагмент розпису західної стіни храму Казанської ікони Божої Матері



8.7. Фрагмент розпису «горньої» храму Казанської ікони Божої Матері



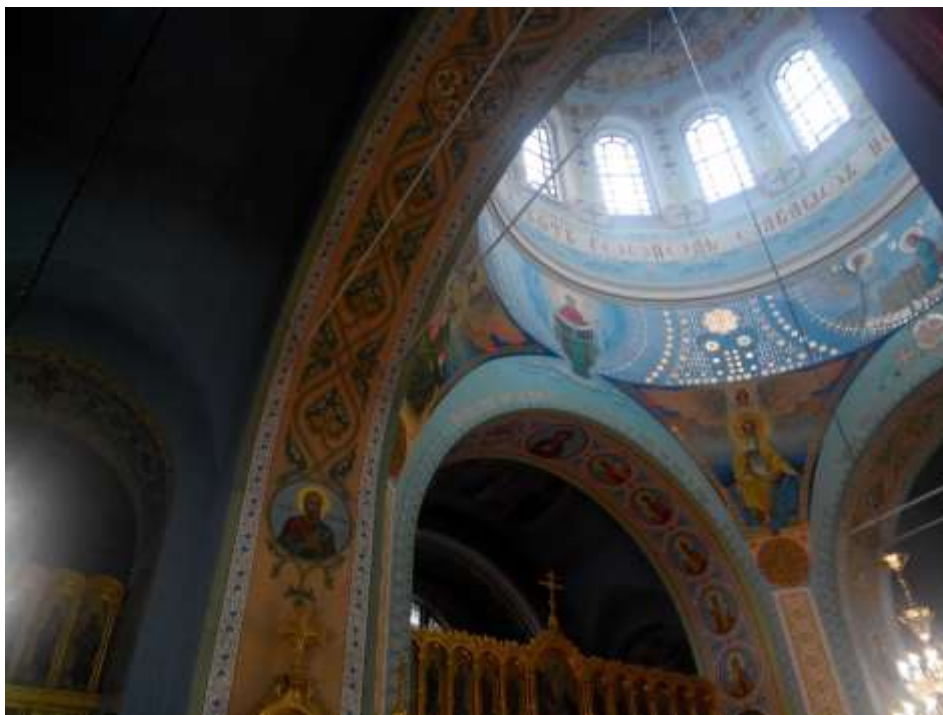
8.8. Фрагмент розпису колони храму Казанської ікони Божої Матері



8.9. Фрагмент розпису колони храму Казанської ікони Божої Матері



8.10. Фрагмент розпису північної стіни храму Казанської ікони Божої Матері



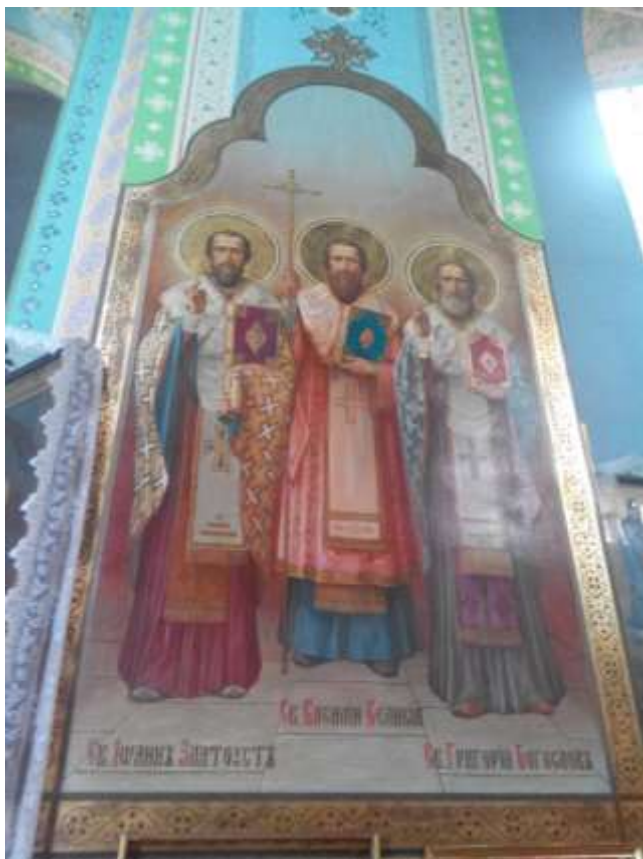
8.11. Розпис «горньої» храму Казанської ікони Божої Матері



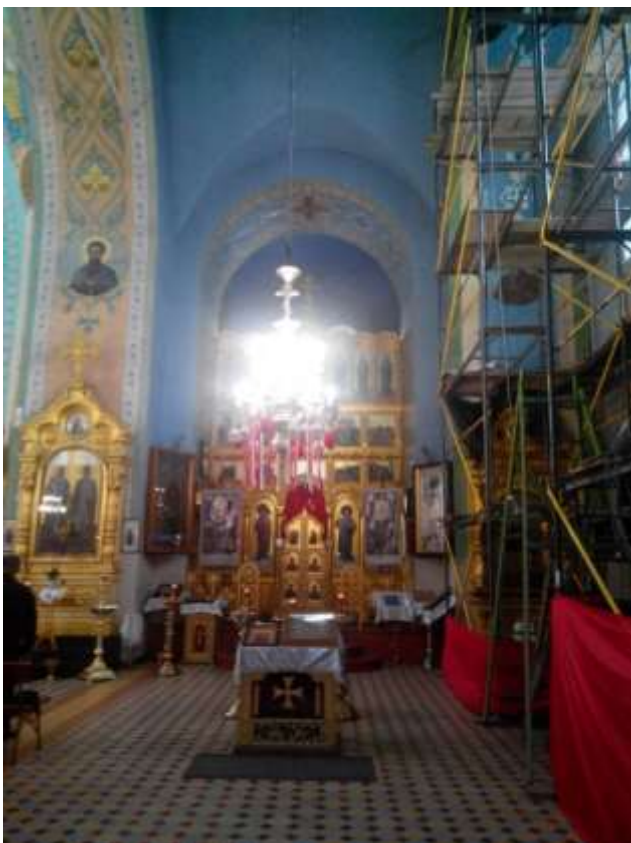
8.12. Фрагмент розпису південної стіни храму Казанської ікони Божої Матері



8.13. Фрагмент розпису «горньої» храму Казанської ікони Божої Матері



8.14. Фрагмент розпису колони храму Казанської ікони Божої Матері



8.15. Внутрішнє оздоблення південної частини храму Казанської ікони Божої Матері



8.16. Фрагмент розпису «горньої» храму Казанської ікони Божої Матері

9. Храм преп. Сергія Радонезького (сел. Богородичне, Донецької обл.)



9.1. Фрагмент розпису південної стіни храму преп. Сергія Радонезького (сел. Богородичне, Донецької обл.)



9.2. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.3. Фрагмент розпису «дольної» храму преп. Сергія Радонезького



9.4. Фрагмент розпису «горньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.5. Фрагмент розпису «горньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.6. Розпис південної частини храму преп. Сергія Радонезького



9.7. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького (житійний сюжет)



9.8. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького (житійний сюжет)



9.9. Фрагмент розпису «горньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.10. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького (житійний сюжет)



9.11. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького (житійний сюжет)



9.12. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



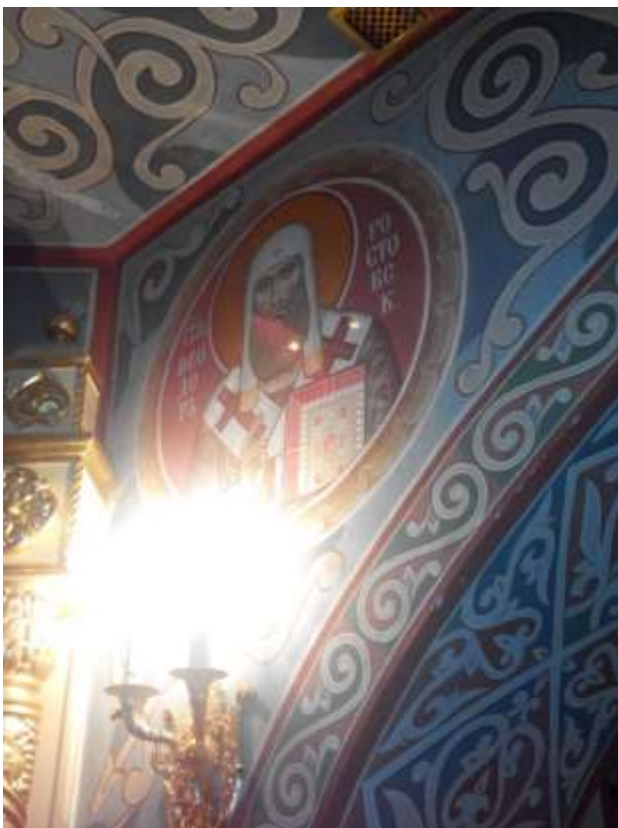
9.13. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.14. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.15. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.16. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького



9.17. Фрагмент розпису «дольньої» храму преп. Сергія Радонезького

10. Храм св. Вмч. Пантелеймона (м. Харків)



10.1. Фрагмент розпису притвору храму св. Вмч. Пантелеймона (м. Харків)



10.2. Фрагмент розпису притвору храму св. Вмч. Пантелеймона (м. Харків)



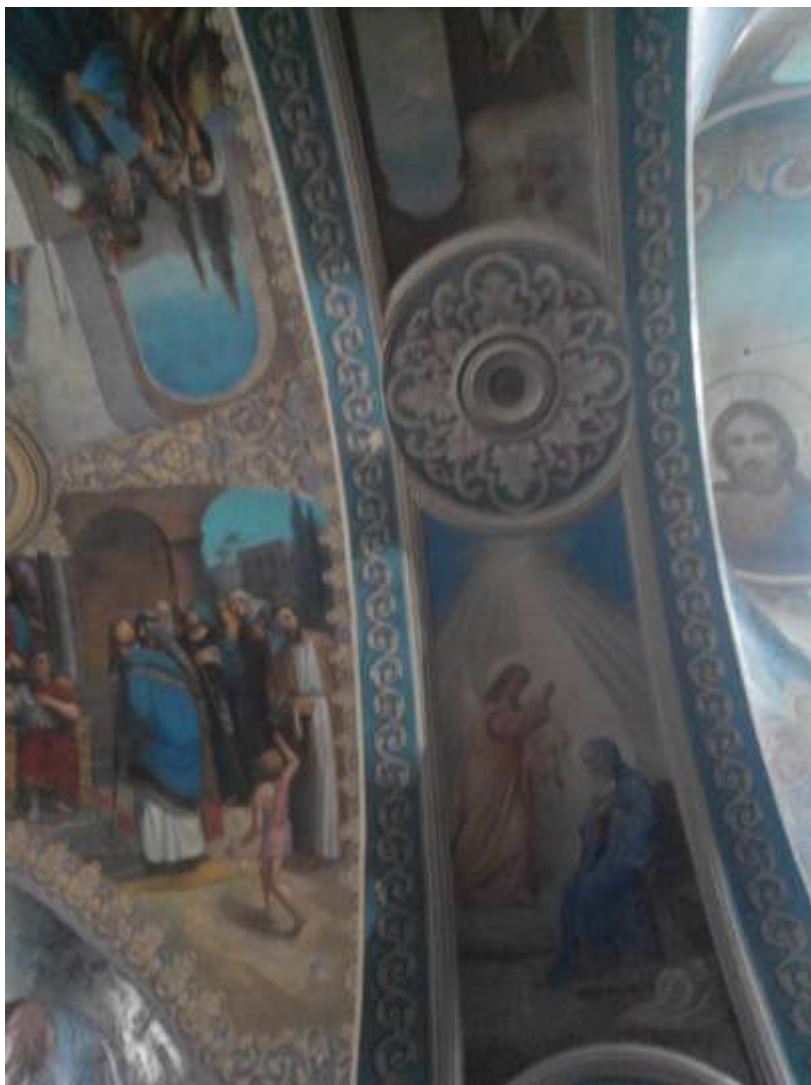
10.3. Внутрішнє оздоблення храму св. Вмч. Пантелеймона



10.4. Підкупольний простір храму св. Вмч. Пантелеймона



10.5. Розпис склепіння північної частини храму св. Вмч. Пантелеймона



10.6. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.7. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.8. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.9. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.10. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.11. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.12. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.13. Фрагмент розпису «горньої» східної частини храму св. Вмч. Пантелеймона



10.14. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.15. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.16. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.17. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



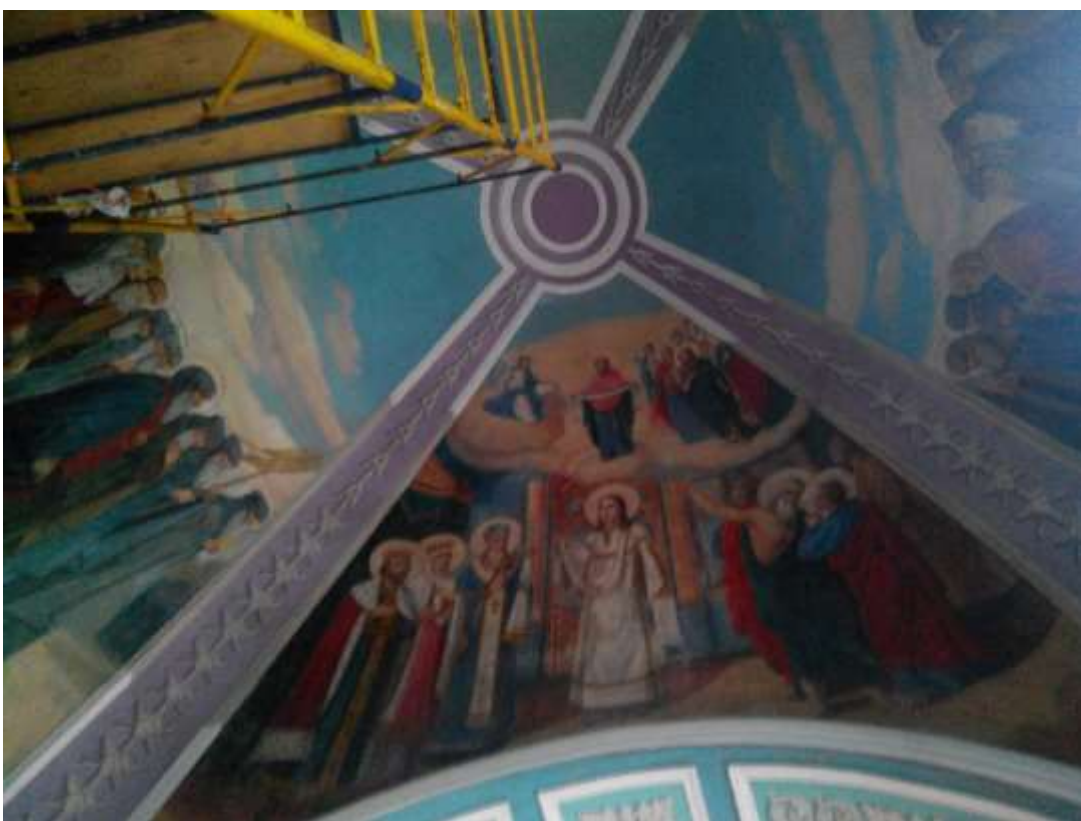
10.18. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.19. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



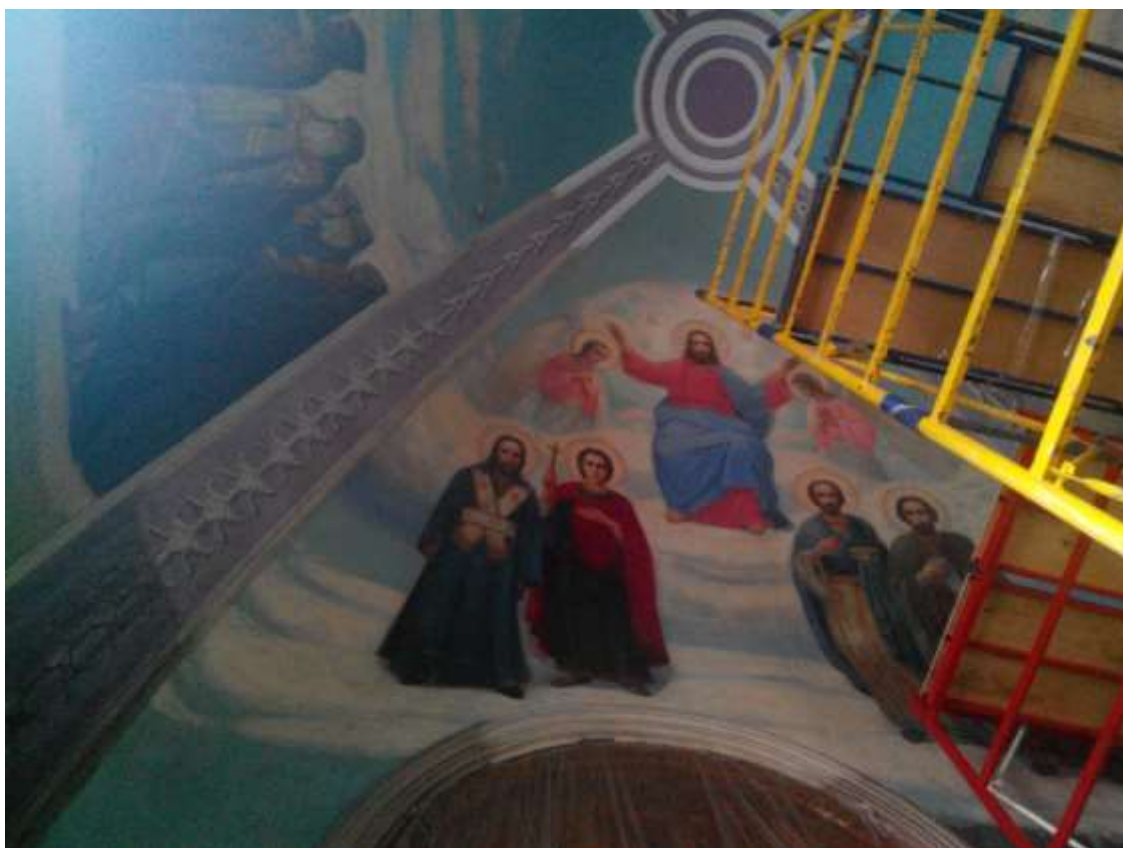
10.20. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.21. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.22. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.23. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.24. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.25. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



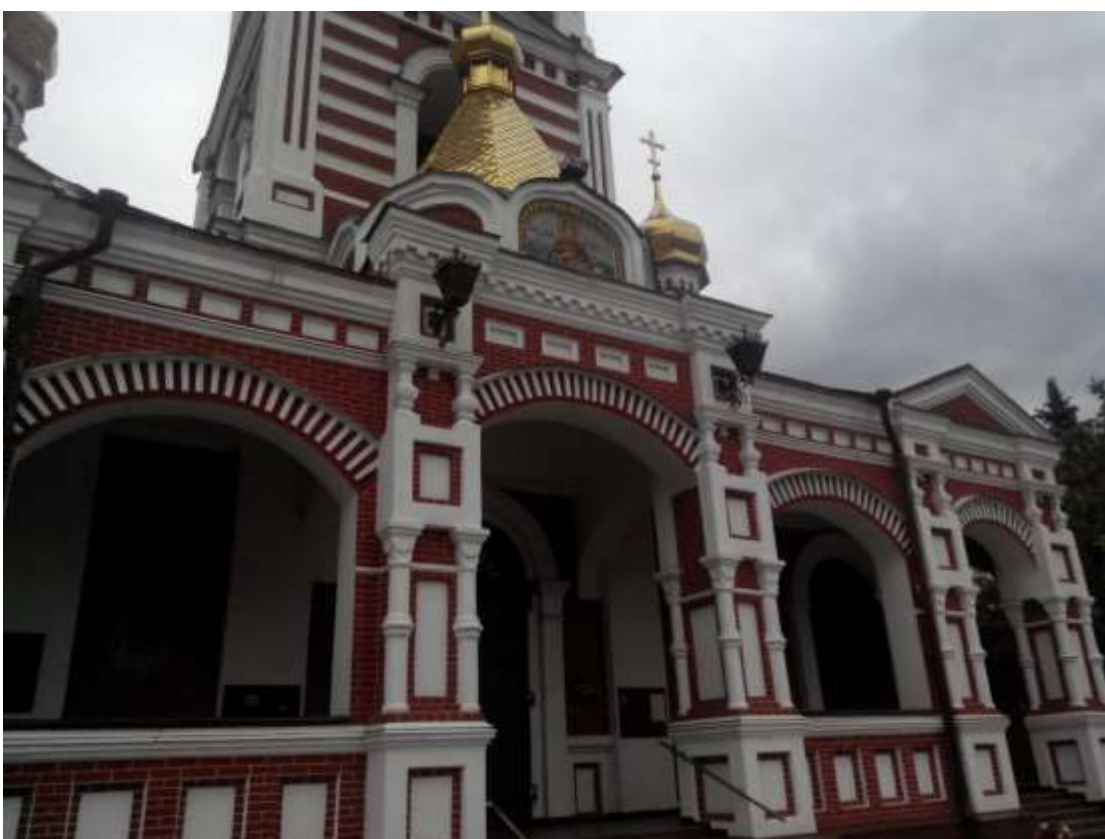
10.26. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



10.27. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.28. Фрагмент розпису склепіння храму св. Вмч. Пантелеймона



10.29. Зовнішній вигляд храму св. Вмч. Пантелеймона



10.30. Фрагмент розпису конхи віттарної апсиди храму св. Вмч. Пантелеймона



10.31. Фрагмент розпису апсиди храму св. Вмч. Пантелеймона



10.32. Вівтар північної частини храму св. Вмч. Пантелеймона



10.33. Фрагмент розпису «горньої» храму св. Вмч. Пантелеймона



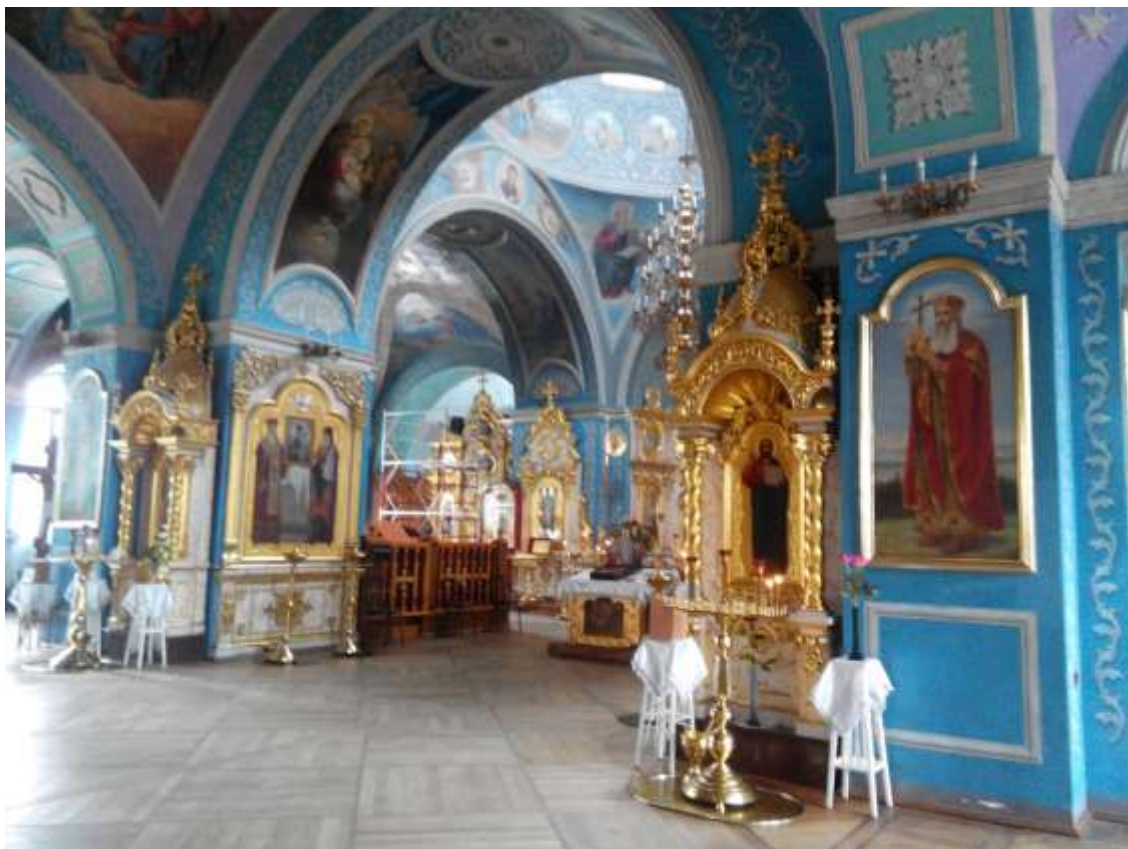
10.34. Фрагмент розпису північної стіни храму св. Вмч. Пантелеймона



10.35. Фрагмент розпису південної стіни храму св. Вмч. Пантелеймона



10.36. Фрагмент розпису західної стіни храму св. Вмч. Пантелеймона, клірос

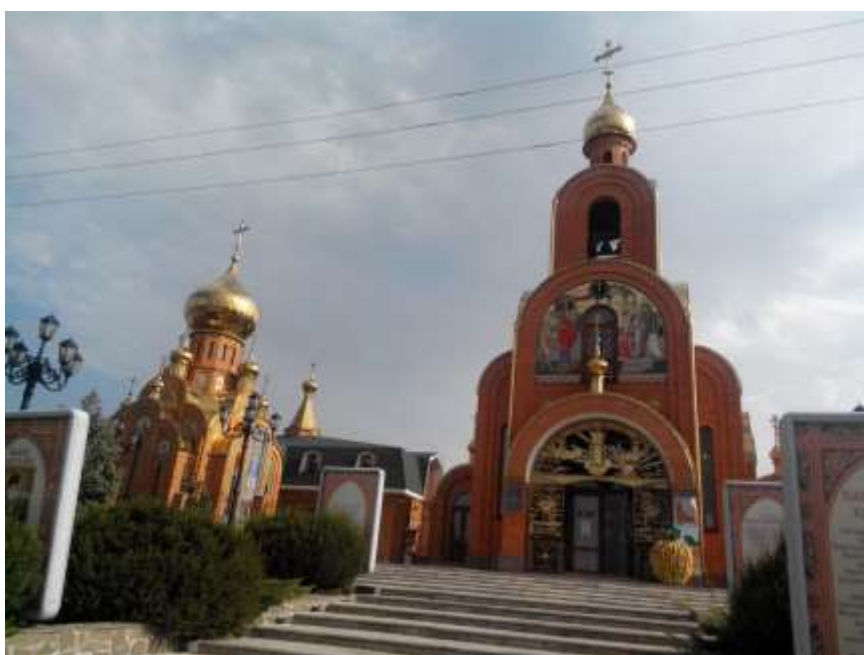


10.37. Внутрішнє оздоблення храму св. Вмч. Пантелеймона (м. Харків)

11. Храм Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



11.1. Зовнішній вигляд храму Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



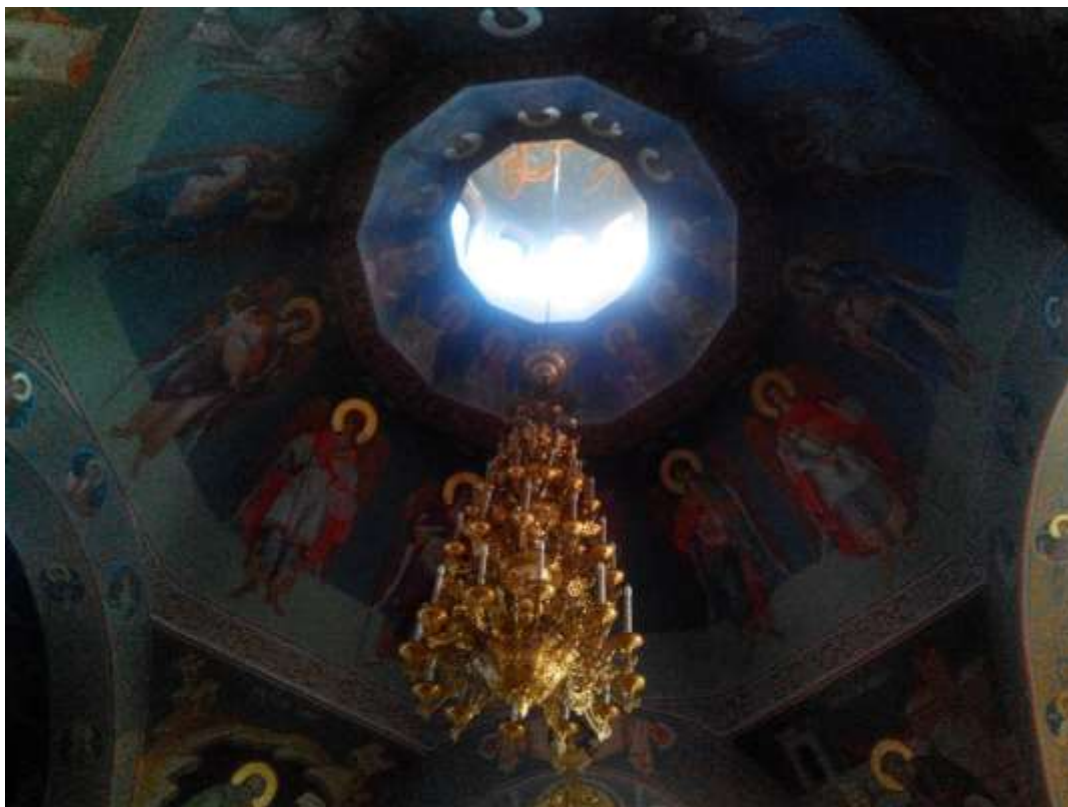
11.2. Зовнішній вигляд храму Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



11.3. Розпис склепіння храму Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



11.4. Розпис склепіння та верхньої частини північної стіни храму Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



11.5. Розпис «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області)



11.6. Фрагмент розпису храму Покрова Пресвятої Богородиці («Апостол Марк»)



11.7. Фрагмент розпису храму Покрова Пресвятої Богородиці («Апостол Лука»)



11.8. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму Покрова Пресвятої Богородиці



11.9. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.10. Розпис віттарної апсиди храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.11. Фрагмент розпису вітварної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.12. Фрагмент внутрішнього оздоблення вітварної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.13. Фрагмент оздоблення (мозаїки) «горньої» притвору храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.14. Фрагмент оздоблення (мозаїки) «горньої» притвору храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.15. Фрагмент оздоблення (мозаїки) «горно́ї» притвору храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.16. Розпис західної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.17. Розпис «горньої» південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.18. Розпис «горньої» південно-східної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.19. Розпис підкупольного простору храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.20. Внутрішнє оздоблення західної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.21. Розпис «горньої» південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.22. Внутрішнє оздоблення північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.23. Розпис «горньої» північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.24. Розпис «горньої» західно-північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.25. Розпис «горньої» західно-південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове



11.26. Розпис «горньої» південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці у с. Бойове

12. Храм Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.1. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.2. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.3. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.4. Розпис склепіння храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.5. Фрагмент розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.6. Фрагмент розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.7. Фрагменти розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.8. Фрагменти розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.9. Фрагменти розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.10. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.11. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.12. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.13. Фрагменти розпису північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.14. Фрагмент розпису північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.15. Фрагменти розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці Святогірської Лаври



12.16. Фрагмент розпису колони у храмі Покрова Пресвятої Богородиці



12.17. Фрагмент розпису колони у храмі Покрова Пресвятої Богородиці



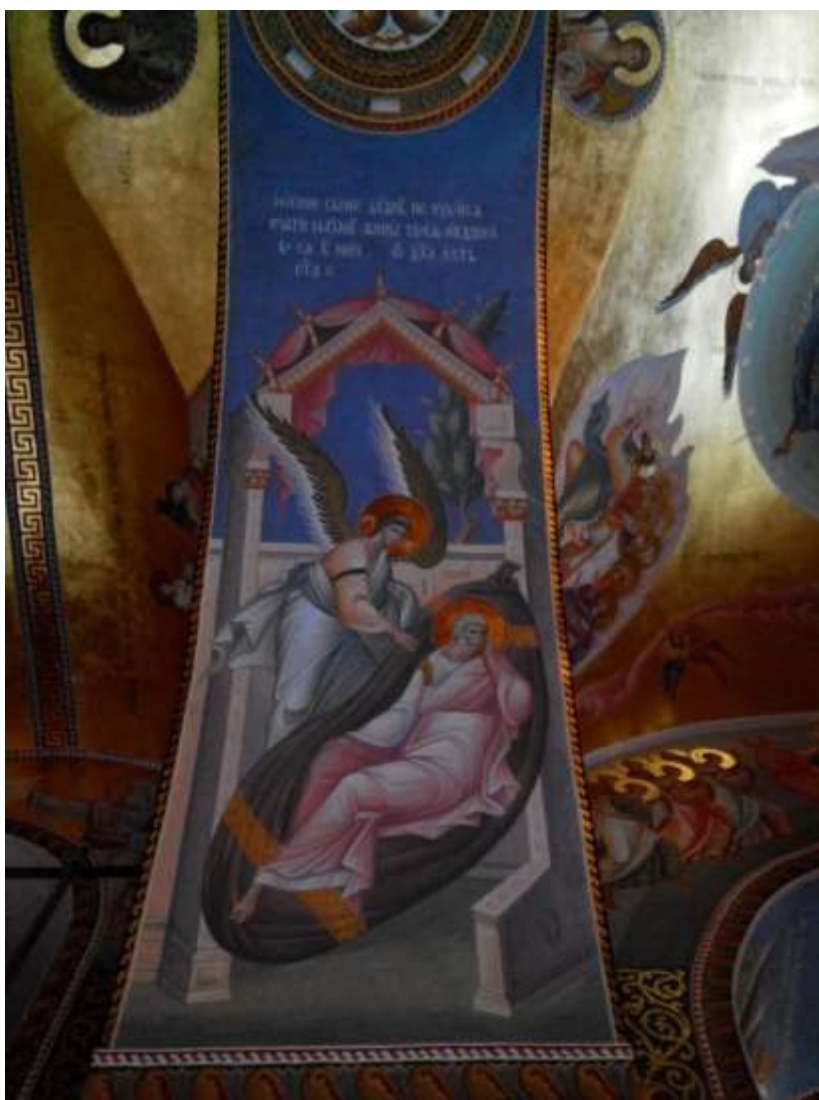
12.18. Фрагмент розпису південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



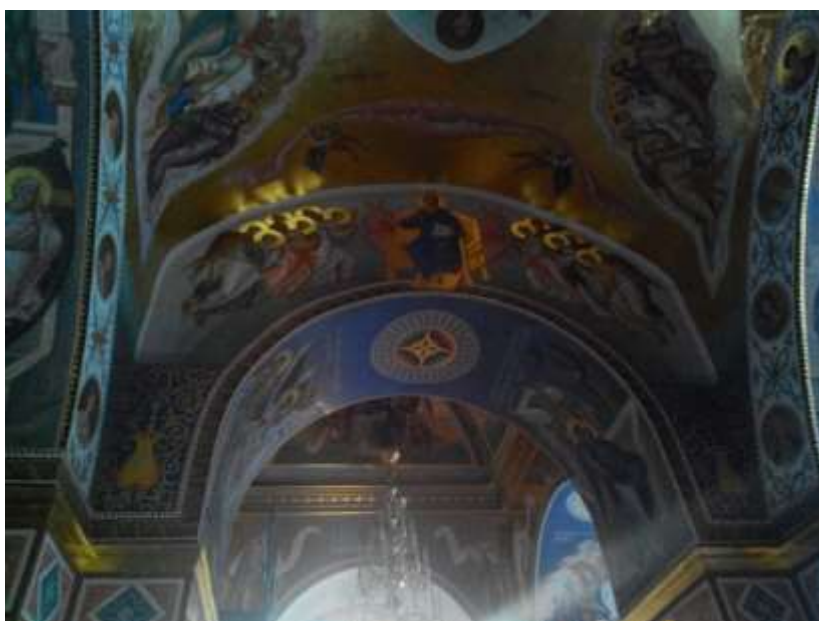
12.19. Фрагмент розпису колони у храмі Покрова Пресвятої Богородиці



12.20. Фрагмент розпису колони у храмі Покрова Пресвятої Богородиці



12.21. Фрагмент розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці



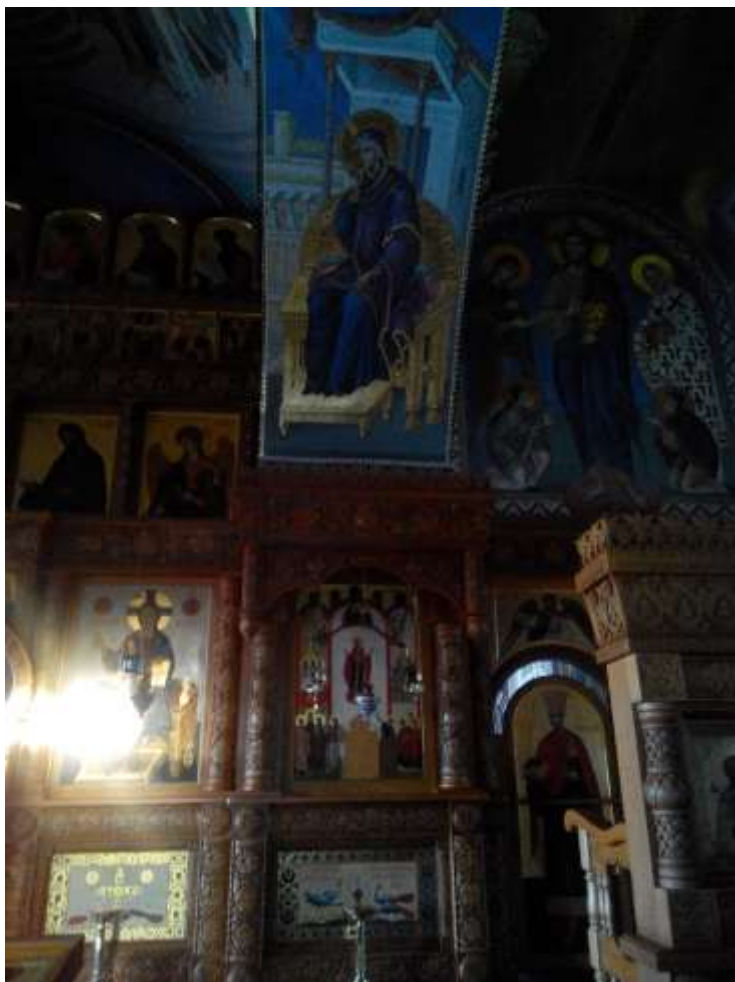
12.22. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.23. Фрагмент розпису південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.24. Фрагмент розпису південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.25. Фрагмент внутрішнього оздоблення південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.26. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.27. Фрагмент розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.28. Фрагмент розпису північної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.29. Фрагмент розпису храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.30. Внутрішнє оздоблення центральної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.31. Фрагмент розпису колони у храмі Покрова Пресвятої Богородиці



12.32. Фрагмент розпису склепіння та арки храму Покрова Пресвятої Богородиці

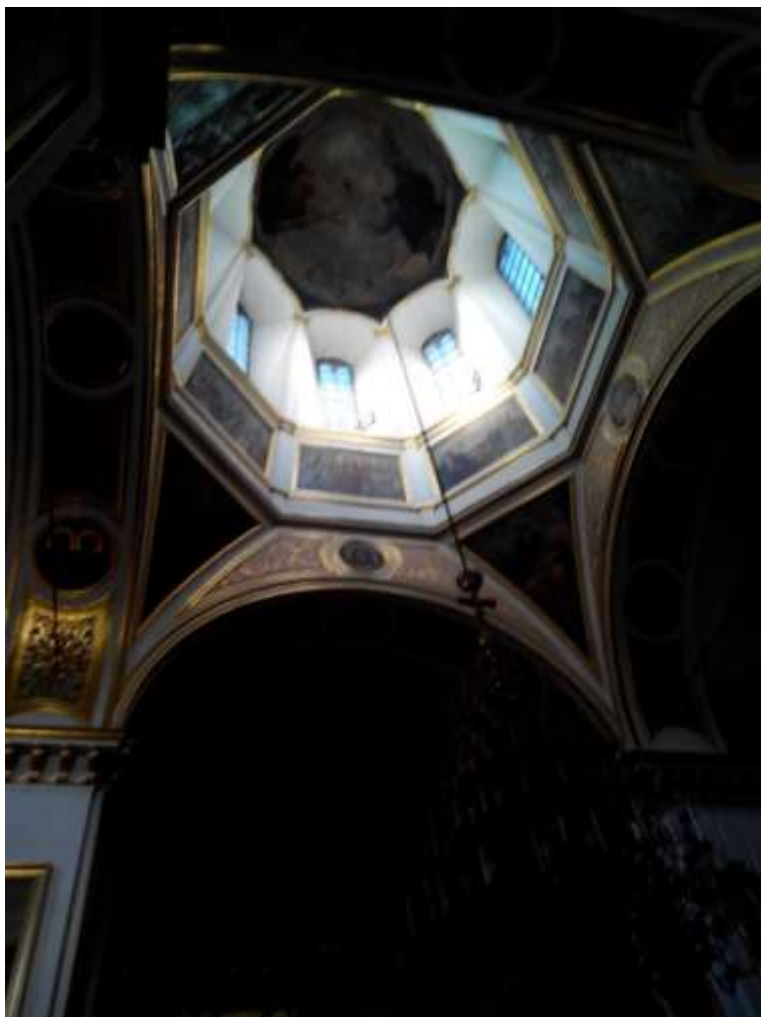


12.33. Фрагмент розпису «горньої» храму Покрова Пресвятої Богородиці



12.34. Фрагмент розпису південної частини храму Покрова Пресвятої Богородиці

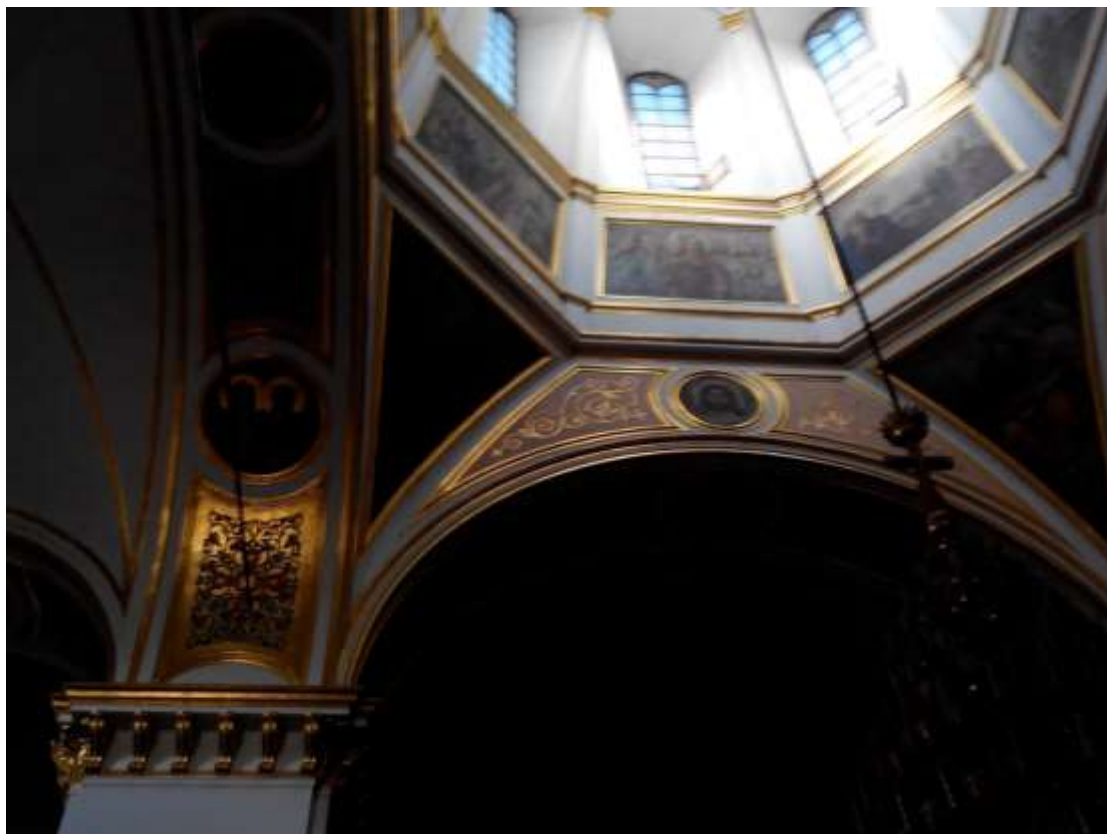
13. Успенський собор Святогірської Лаври



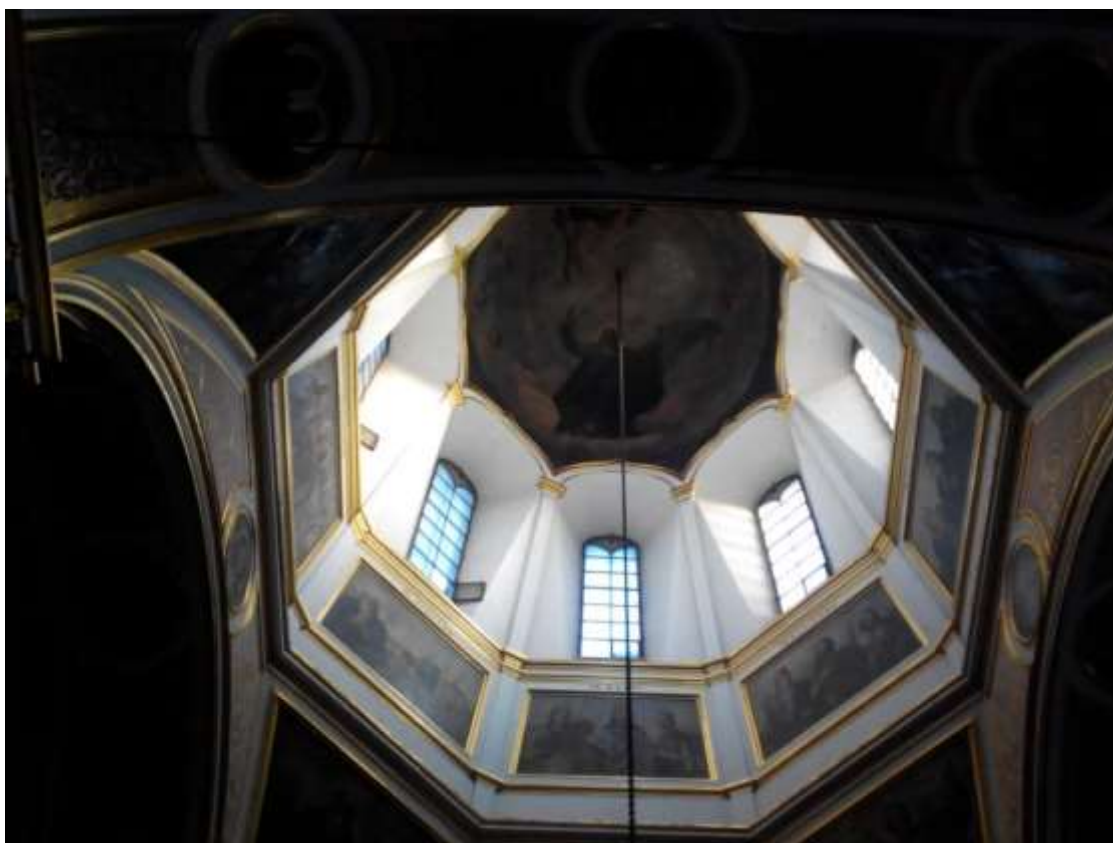
13.1. Підкупольний простір Успенського собору Святогірської Лаври



13.2. Внутрішнє оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври



13.3. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври



13.4. Підкупольний простір Успенського собору Святогірської Лаври



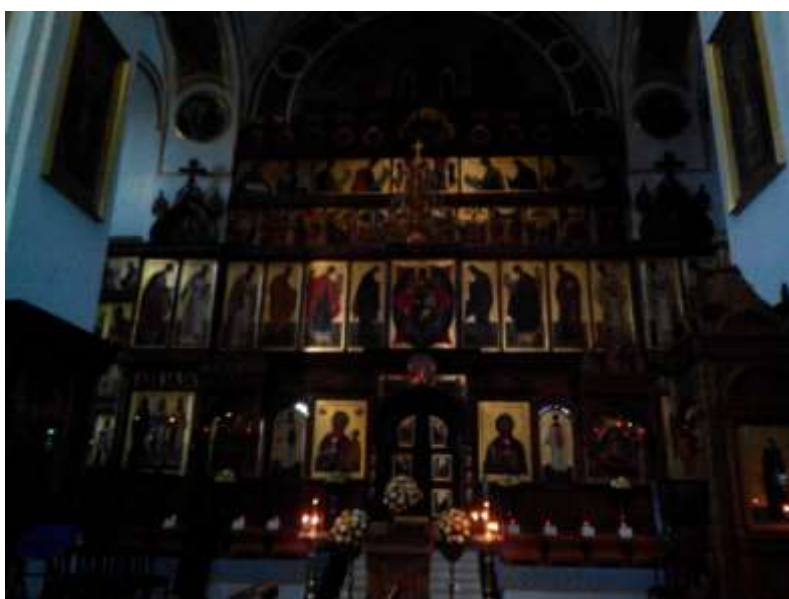
13.5. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври



13.6. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври



13.7. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври



13.8. Внутрішнє оздоблення центральної частини Успенського собору Святогірської Лаври



13.9. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври

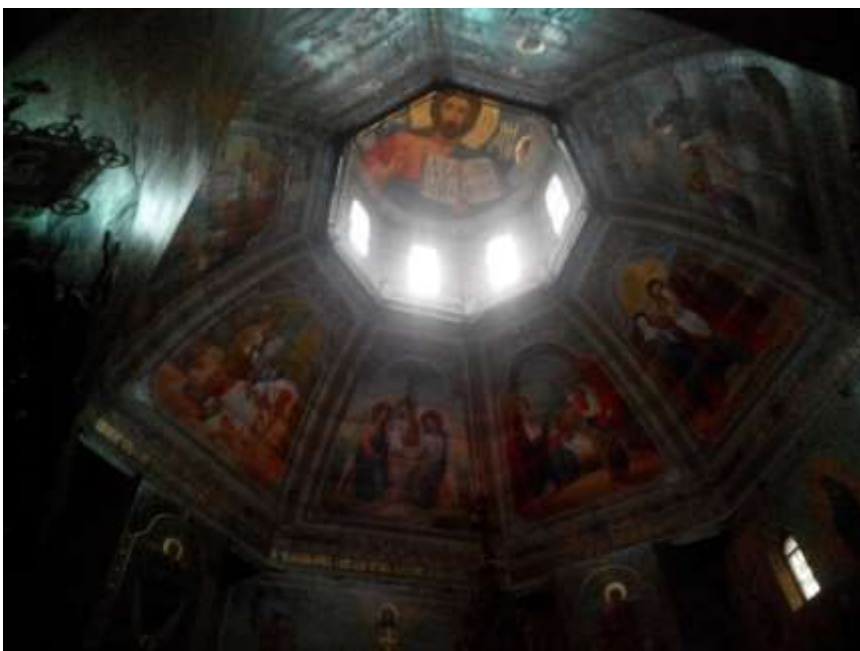


13.10. Фрагменти внутрішнього оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври

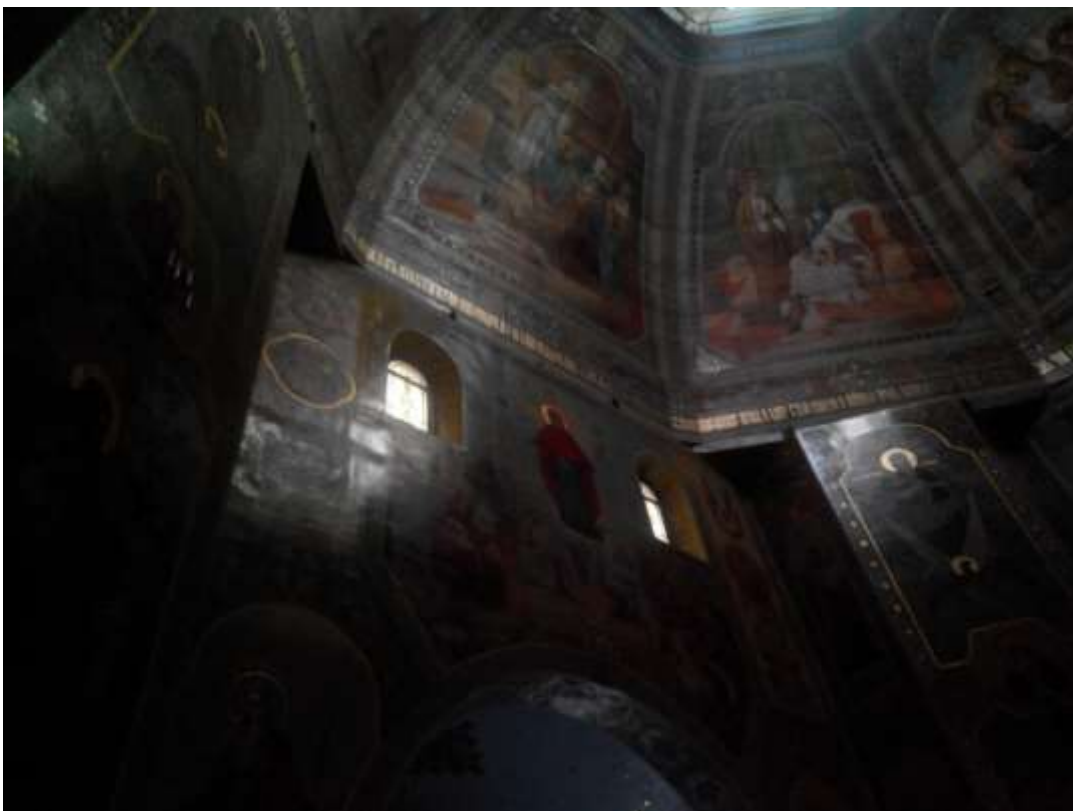


13.11. Внутрішнє оздоблення Успенського собору Святогірської Лаври

14. Свято-Троїцький собор (м. Краматорськ)



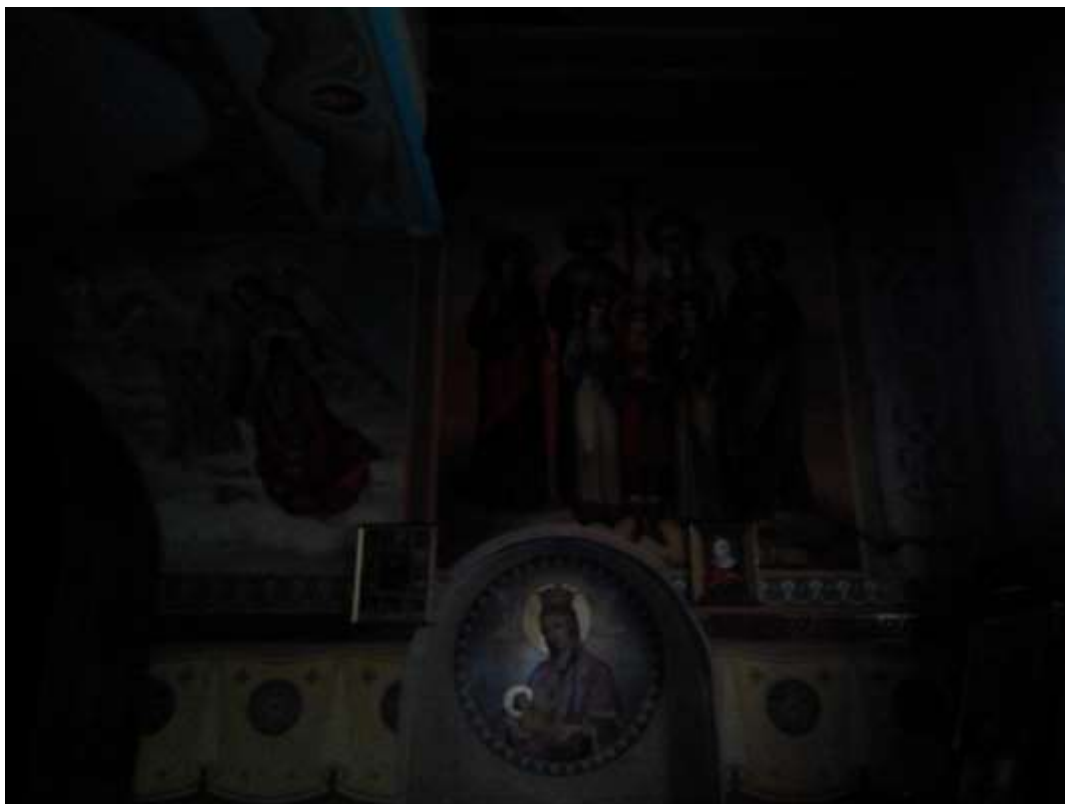
14.1. Розпис підкупольного простору Свято-Троїцького собору



14.2. Фрагмент розпису північної частини Свято-Троїцького собору



14.3. Фрагмент розпису південної частини Свято-Троїцького собору



14.4. Розпис західної стіни Свято-Троїцького собору (м. Краматорськ)

15. Всехсвятський собор у сел. Георгіївка Мар'їнського району Донецької області



15.1. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору (у сел. Георгіївка Мар'їнського р-ну)



15.2. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору (у сел. Георгіївка Мар'їнського р-ну)



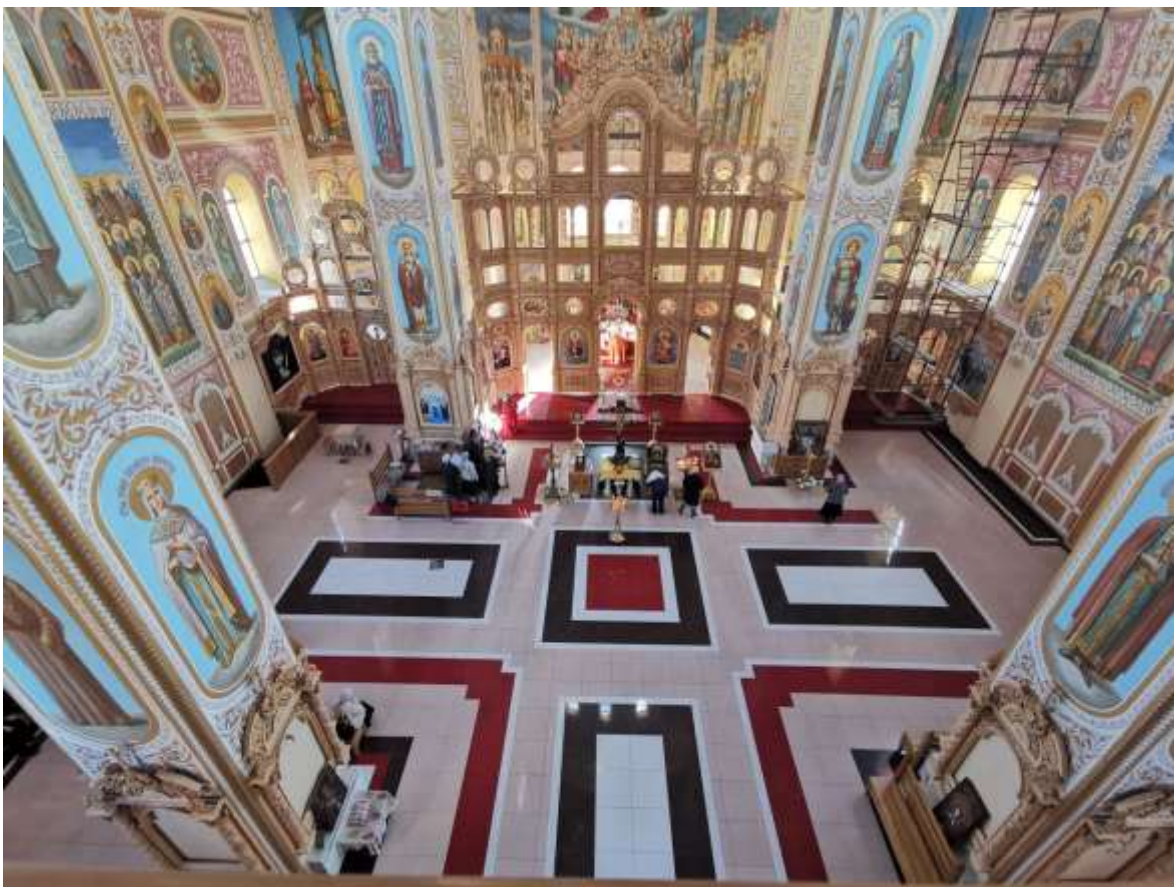
15.3. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.4. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.5. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.6. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.7. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.8. Розпис «горньої» Всехсвятського собору



15.9. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.10. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.11. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



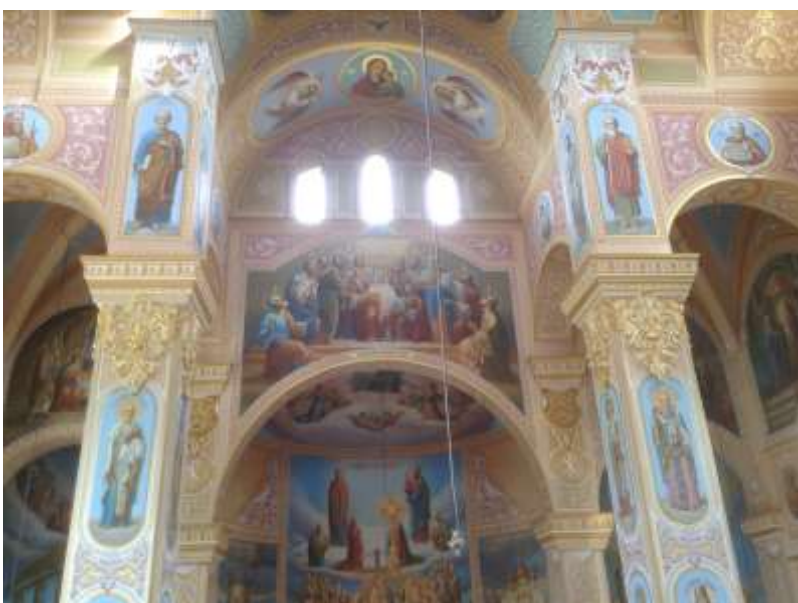
15.12. Внутрішнє оздоблення Всехсвятського собору



15.13. Вівтарна частина Всехсвятського собору



15.14. Розпис «горньої» Всехсвятського собору



15.15 Розпис південної частини Всехсвятського собору

16. Свято-Вознесенський кафедральний собор (м. Ізюм Харківська обл.)



16.1. Внутрішнє оздоблення північної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.2. Внутрішнє оздоблення південної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.3. Внутрішнє оздоблення центральної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.4 Внутрішнє оздоблення центральної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.5. Внутрішні оздоблення «наосу» Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.6. Внутрішні оздоблення центральної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.7. Розпис центральної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.8. Внутрішнє оздоблення північної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.9. Внутрішнє оздоблення центральної частини Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)



16.10. Внутрішнє оздоблення центральної частини та склепінь Вознесенського собору (м. Ізюм)



16.11. Підкупольний простір Вознесенського кафедрального собору (м. Ізюм)

17. Кафедральний собор на честь Різдва Христового у м. Северодонецьку (Луганська обл.)



17.1. Розпис «горньої» кафедрального собору на честь Різдва Христового (м. Северодонецьк)



17.2. Фрагмент розпису північної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.3. Фрагмент розпису південної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.4. Фрагмент розпису південної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.5. Фрагмент розпису північної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.6. Внутрішнє оздоблення кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.7. Розпис «горньої» кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.8. Фрагмент розпису північної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.9. Фрагмент розпису північної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.10. Фрагмент розпису південної стіни кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.11. Фрагмент розпису кафедрального собору на честь Різдва Христового



17.12. Фрагмент внутрішнього оздоблення кафедрального собору на честь Різдва Христового

18. Трапезний храм Свято-Успенської Микола-Василівської обителі у с. Микільському Донецької обл. (на честь Усіх святих у землі Руській просіявших)



18.1. Фрагмент иконостасу трапезного храму на честь Усіх святих в землі Руській просіявших



18.2. Розпис південної стіни трапезного храму (у с. Микільському Донецької обл.)



18.3. Внутрішнє оздоблення трапезного храму



18.4. Фрагмент розпису «горньої» трапезного храму



18.5. Фрагмент розпису північної стіни трапезного храму



18.6. Фрагмент розпису південної стіни (кліросу) трапезного храму



18.7. Внутрішнє оздоблення трапезного храму



18.8. Розпис північної частини трапезного храму



18.9. Розпис південної частини трапезного храму



18.10. Фрагмент розпису північної частини притвору трапезного храму



18.11. Фрагмент розпису північної частини притвору трапезного храму



18.12. Фрагмент розпису західної частини трапезного храму («Хрещення Русі»)



18.13. Розпис «горньої» у притворі трапезного храму («Ікона Світла»)



18.14. Ігуменське місце у трапезному храмі



18.15. Фрагмент розпису південної стіни (кліросу) трапезного храму («Христос Виноградна Лоза»)



18.16. Фрагмент розпису західної частини (кліросу) трапезного храму



18.17. Фрагмент розпису «горньої» (кліросу) трапезного храму



18.18. Фрагмент розпису північної стіни (південної частини кліросу) трапезного храму



18.19. Фрагмент розпису західної стіни (кліросу) трапезного храму



18.20. Фрагмент розпису північної стіни (північної частини кліросу) трапезного храму



18.21. Фрагмент розпису південної стіни (північної частини кліросу) трапезного храму



18.22. Фрагмент розпису «горньої» трапезного храму



18.23. Фрагмент розпису «горньої» трапезного храму



18.24. Фрагмент розпису «горньої» трапезного храму



18.25. Фрагмент розпису «горньої» трапезного храму



18.26. Фрагмент розпису притвору трапезного храму



18.27. Фрагмент розпису притвору трапезного храму



18.28. Фрагмент розпису притвору трапезного храму



18.29. Фрагмент розпису притвору трапезного храму



18.30. Розпис вівтарної частини трапезного храму

19. Свято-Успенський собор однойменного монастиря (у с. Микільському, Волноваського району Донецької області)



19.1. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення вітарної частини Свято-Успенського собору



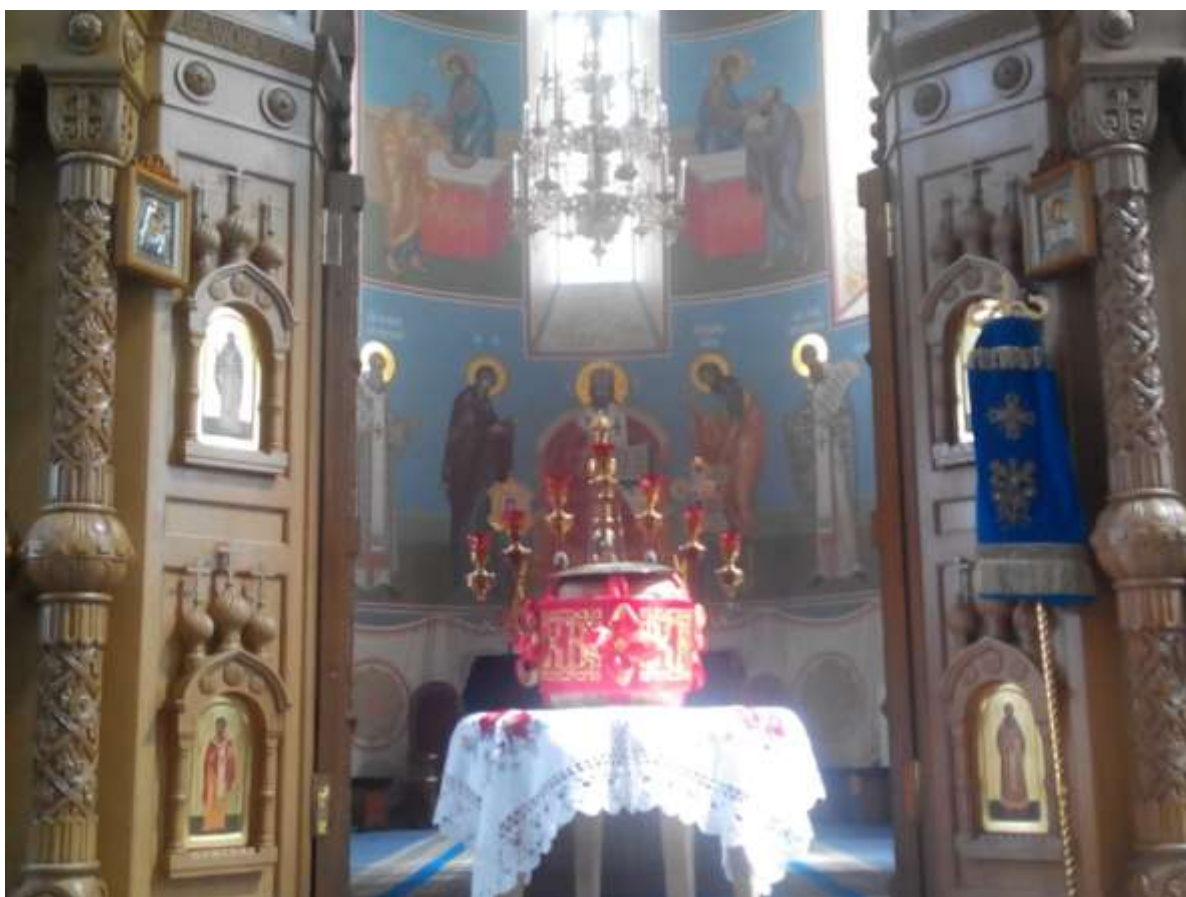
19.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.4. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.5. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.6. Фрагмент внутрішнього оздоблення віттарної частини Свято-Успенського собору



19.7. Фрагмент розпису «горньої» південної віттарної частини Свято-Успенського собору



19.8. Фрагмент конхи центральної апсиди Свято-Успенського собору



19.9. Фрагмент внутрішнього оздоблення південної частини Свято-Успенського собору



19.10. Фрагмент розпису південної стіни Свято-Успенського собору



19.11. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.12. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.13. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.14. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.15. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.16. Фрагмент розпису північної частини Свято-Успенського собору



19.17. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.18. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору



19.19. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.20. Фрагмент розпису «горньої» північної частини Свято-Успенського собору



19.21. Фрагмент внутрішнього оздоблення північної частини Свято-Успенського собору



19.22. Фрагмент внутрішнього оздоблення центральної частини Свято-Успенського собору



19.23. Фрагмент центральної частини іконостасу Свято-Успенського собору



19.24. Фрагмент розпису «дольньої» північної стіни Свято-Успенського собору



19.25. Фрагмент іконостасу Свято-Успенського собору



19.26. Фрагмент розпису колони Свято-Успенського собору



19.27. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.28. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.29. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.30. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.31. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.32. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського собору



19.33. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.34. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.35. Фрагмент розпису північної стіни Свято-Успенського собору



19.36. Фрагмент розпису південної вітварної частини Свято-Успенського собору



19.37. Фрагмент розпису північної вітварної частини Свято-Успенського собору



19.38. Фрагмент розпису південної віттарної стіни Свято-Успенського собору



19.39. Розпис північної віттарної частини Свято-Успенського собору



19.40. Розпис північної вівтарної частини Свято-Успенського собору



19.41. Фрагмент розпису вівтарної північної стіни Свято-Успенського собору



19.42. Фрагмент розпису вітлярної північної стіни Свято-Успенського собору



19.43. Фрагмент розпису вітлярної північної стіни Свято-Успенського собору



19.44. Фрагмент розпису вівтарної північної стіни Свято-Успенського собору



19.45. Фрагмент розпису північної вівтарної апсиди Свято-Успенського собору



19.46. Фрагмент розпису вітварної апсиди Свято-Успенського собору



19.47. Фрагмент розпису вітварної апсиди Свято-Успенського собору



19.48. Фрагмент розпису вітварної апсиди Свято-Успенського собору



19.49. Розпис південної вітварної частини Свято-Успенського собору



19.50. Розпис «горньої» північної вівтарної частини Свято-Успенського собору



19.51. Фрагмент розпису

20. Свято-Успенський собор (м. Харків)



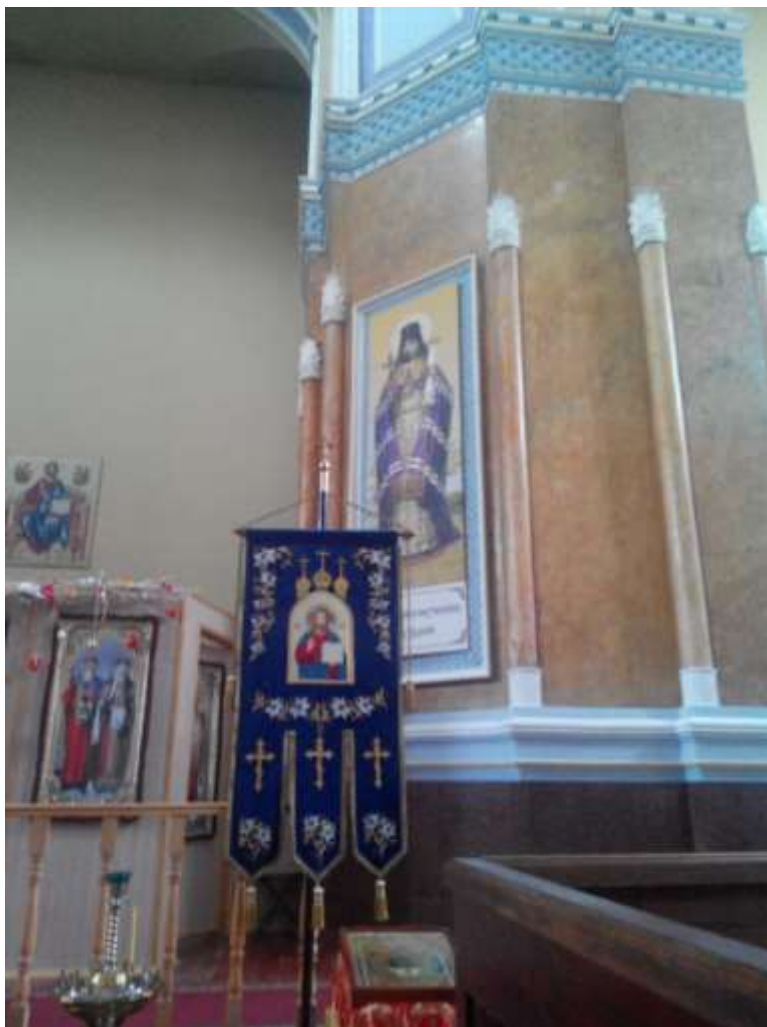
20.1. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова



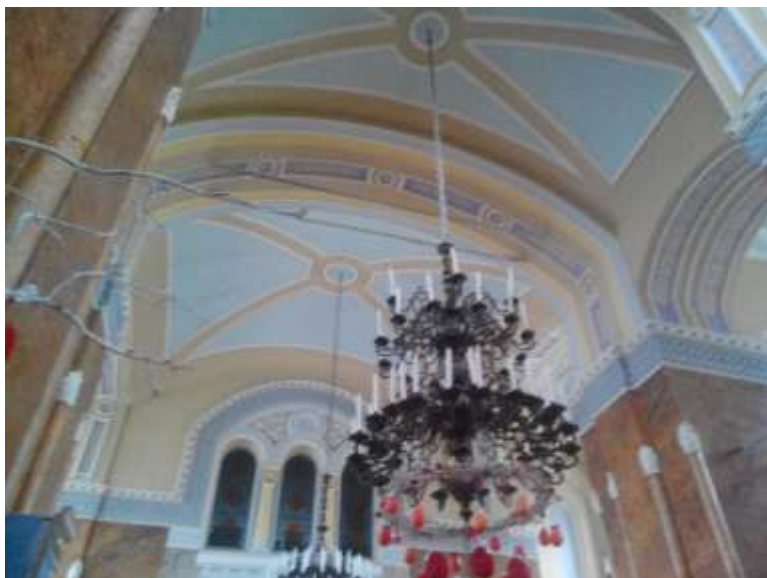
20.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова



20.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова



20.4. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова



20.5. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова

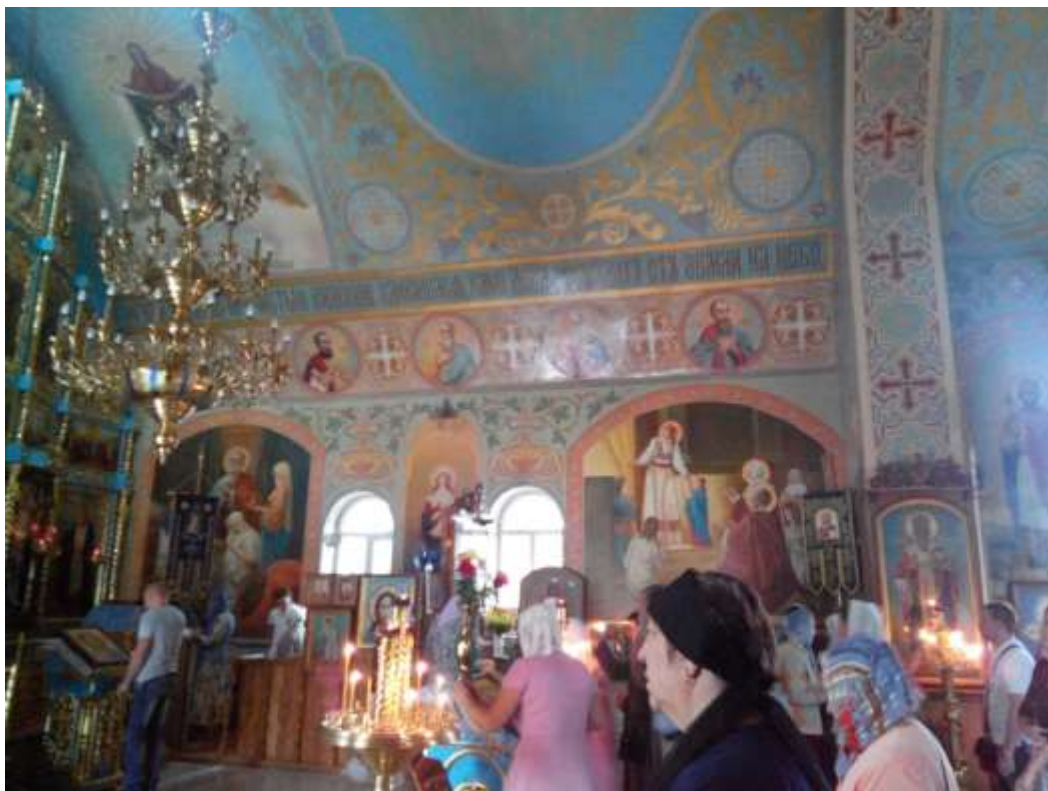


20.6. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського собору м. Харкова

21. Свято-Успенський храм м. Краматорська Донецької області



21.1. Фрагмент розпису «горньої» Свято-Успенського храму (м. Краматорська Донецької області)



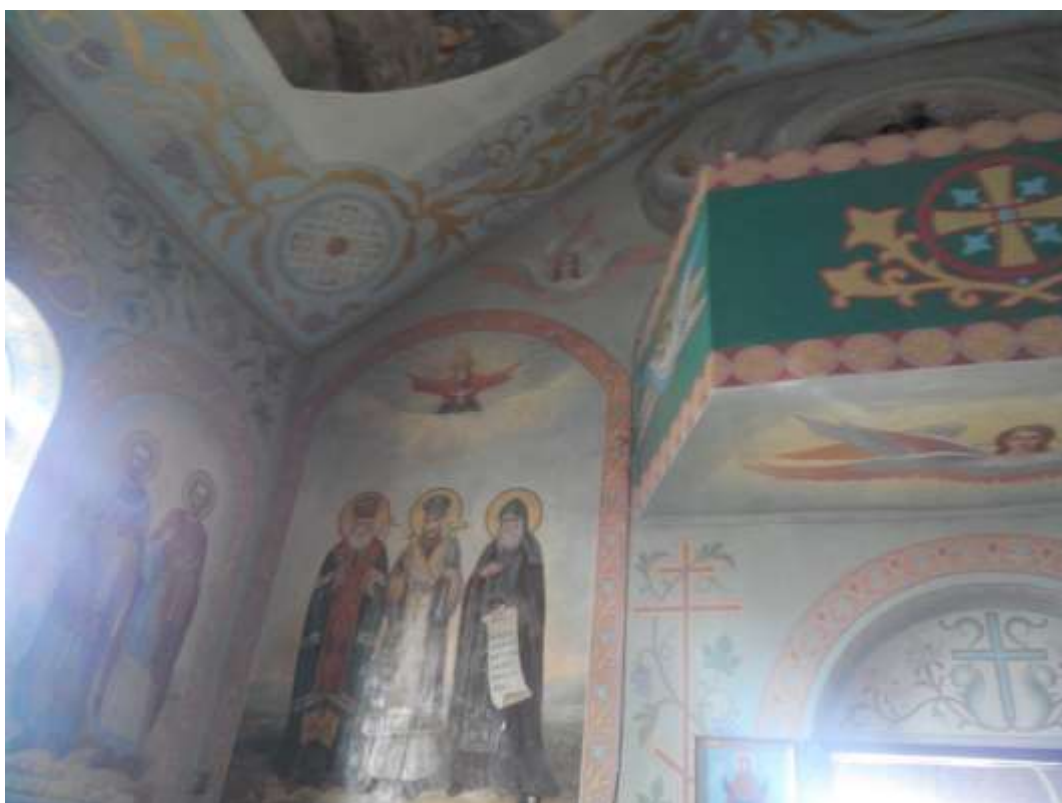
21.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



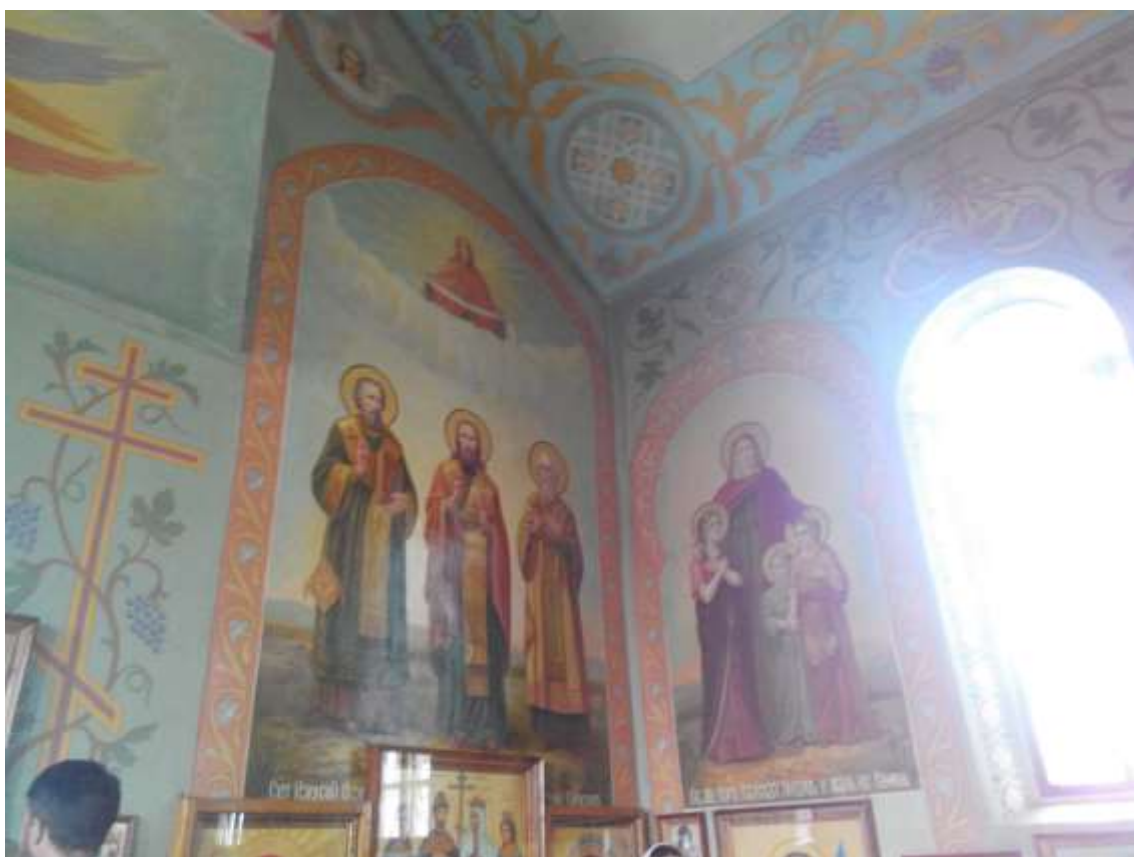
21.3. Фрагмент розпису «горньої» Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



21.4. Фрагмент розпису «горньої» Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



21.5. Фрагмент розпису західної стіни Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



21.6. Фрагмент розпису західної частини Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



21.7. Фрагмент розпису «дольньої» Свято-Успенського храму (м. Краматорська)



21.8. Фрагмент внутрішнього оздоблення Свято-Успенського храму (м. Краматорська)

22. Олександрівський кафедральний собор (м. Слов'янськ Донецької області)



22.1. Розпис склепіння притвору Олександрівського кафедрального собору м. Слов'янська



22.2. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.3. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.4. Фрагмент розпису притвору Олександр-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.5. Фрагмент розпису склепіння притвору Олександр-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.6. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.7. Розпис притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



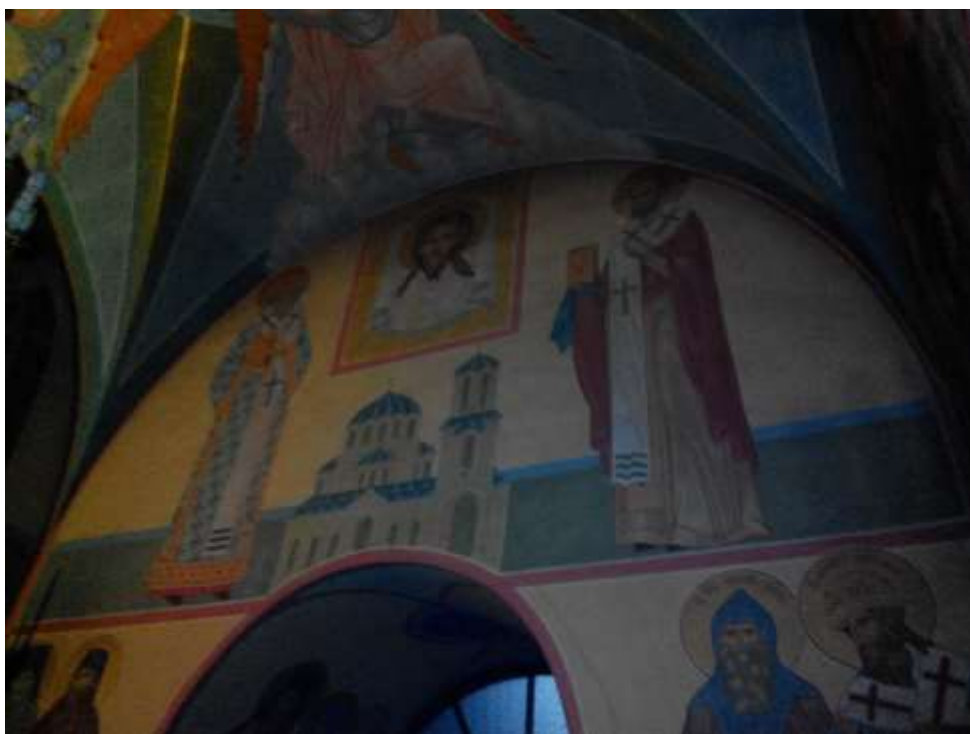
22.8. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



22.9. Фрагмент розпису склепіння притвору Олександрo-Невського кафедрального собору



22.10. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору м. Слов'янська



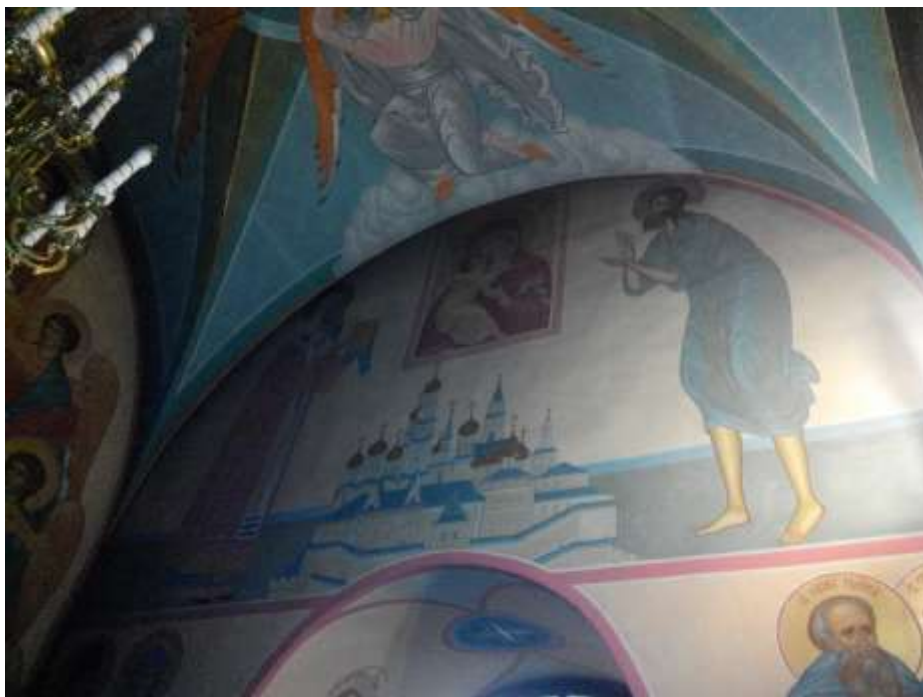
22.11. Розпис західної стіни Олександрo-Невського кафедрального собору



22.12. Фрагмент розпису західної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.13. Фрагмент розпису західної частини Олександро-Невського кафедрального собору



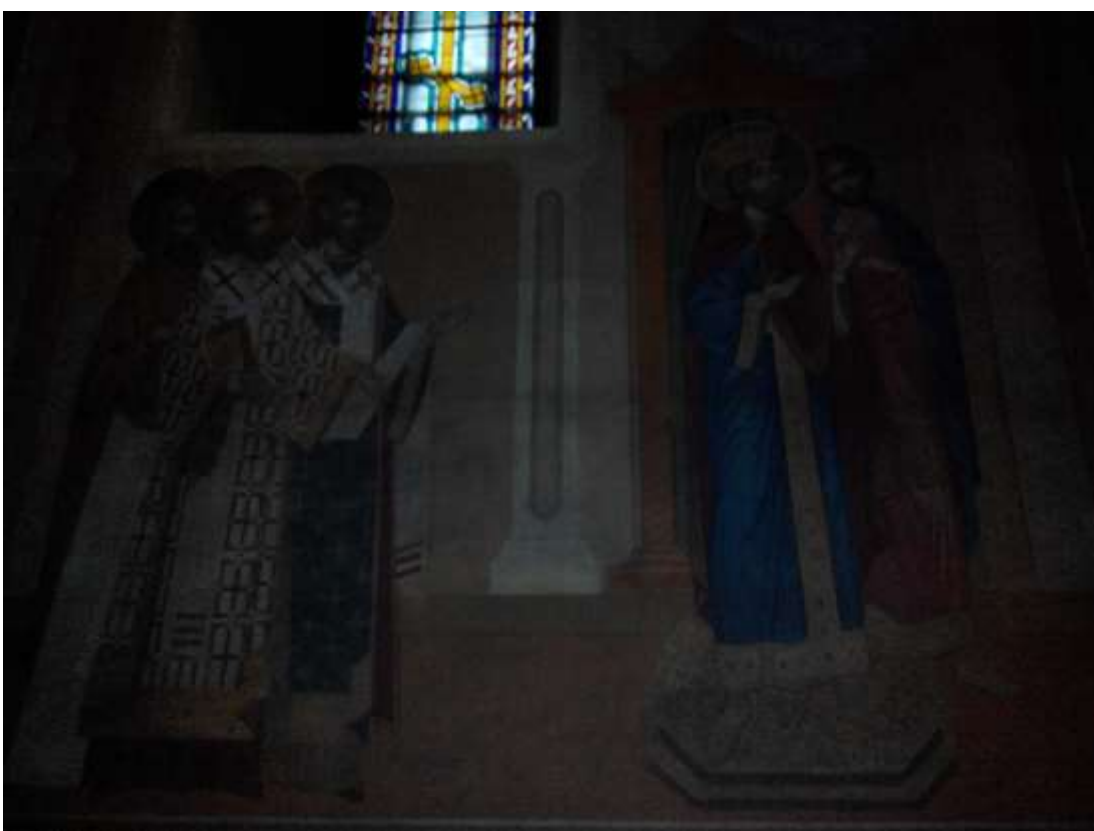
22.14. Фрагмент розпису західної частини Олександрівського кафедрального собору



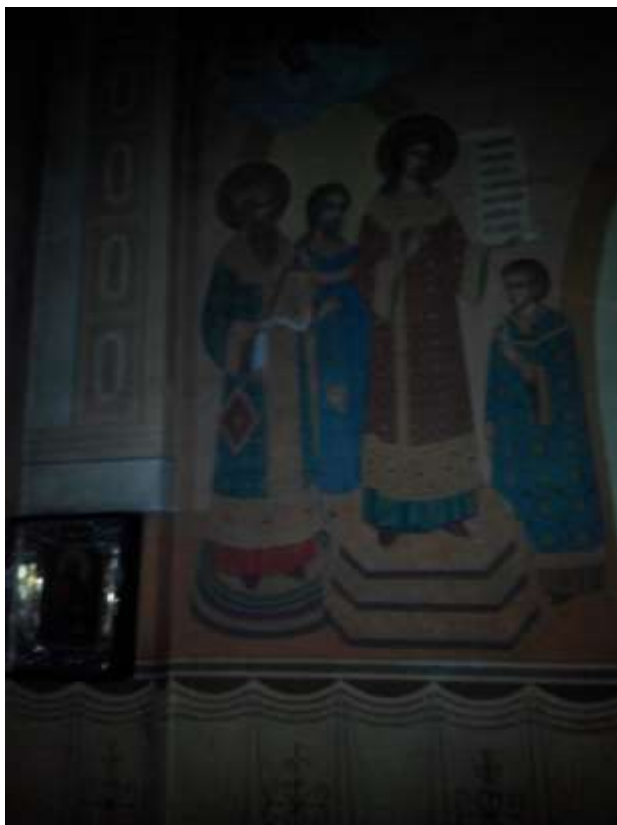
22.15. Фрагмент розпису західної частини Олександрівського кафедрального собору



22.16. Фрагмент розпису західної частини Олександрo-Невського кафедрального собору



22.17. Фрагмент розпису «дольньої» південної частини Олександрo-Невського кафедрального собору



22.18. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрівського кафедрального собору



22.19. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрівського кафедрального собору



22.20. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.21. Фрагмент розпису «горньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.22. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.23. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.24. Фрагмент розпису «горньої» Олександрівського кафедрального собору



22.25. Фрагмент розпису «дольньої» південної частини Олександрівського кафедрального собору



22.26. Фрагмент розпису південної стіни Олександро-Невського кафедрального собору



22.27. Фрагмент розпису південної стіни Олександро-Невського кафедрального собору



22.28. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.29. Фрагмент розпису колони Олександро-Невського кафедрального собору



22.30. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрівського кафедрального собору



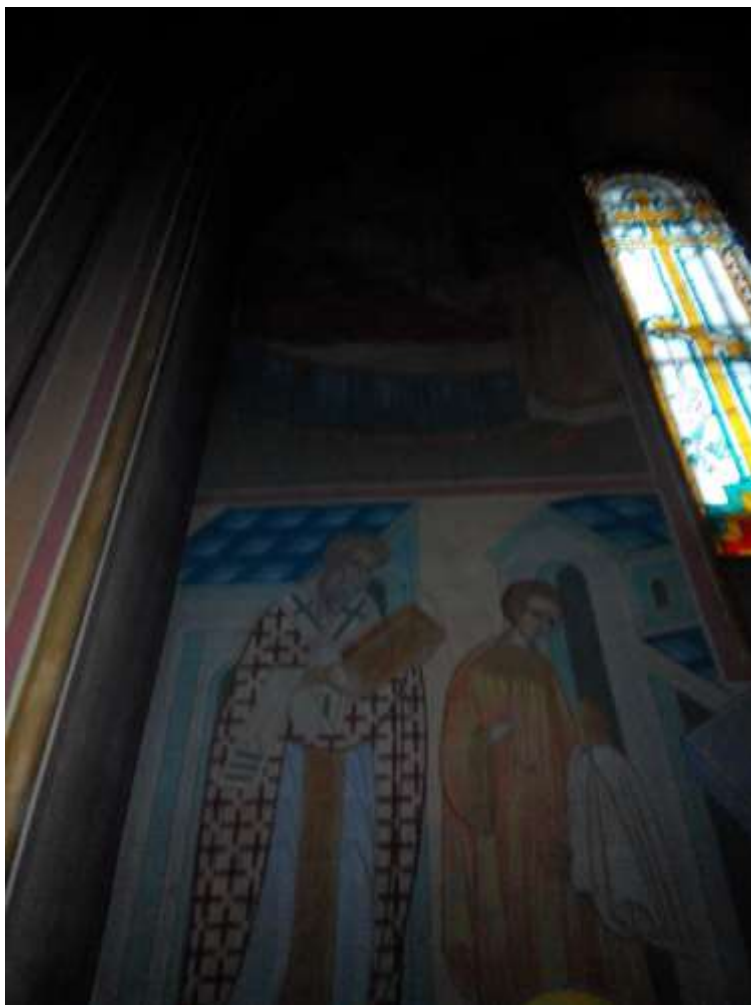
22.31. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрівського кафедрального собору



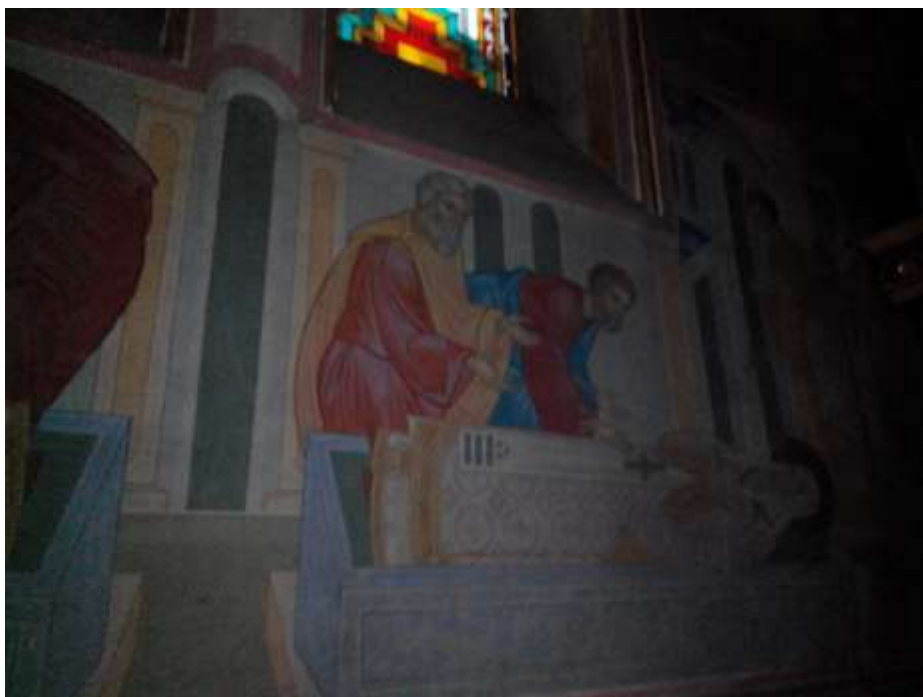
22.32. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.33. Фрагмент розпису «дольньої» північної частини Олександрo-Невського кафедрального собору



22.34. Фрагмент розпису «дольньої» північної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.35. Фрагмент розпису «дольньої» північної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.36. Фрагмент розпису «дольньої» північної частини Олександрівського кафедрального собору



22.37. Фрагмент розпису колони Олександрівського кафедрального собору



22.38. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.39. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



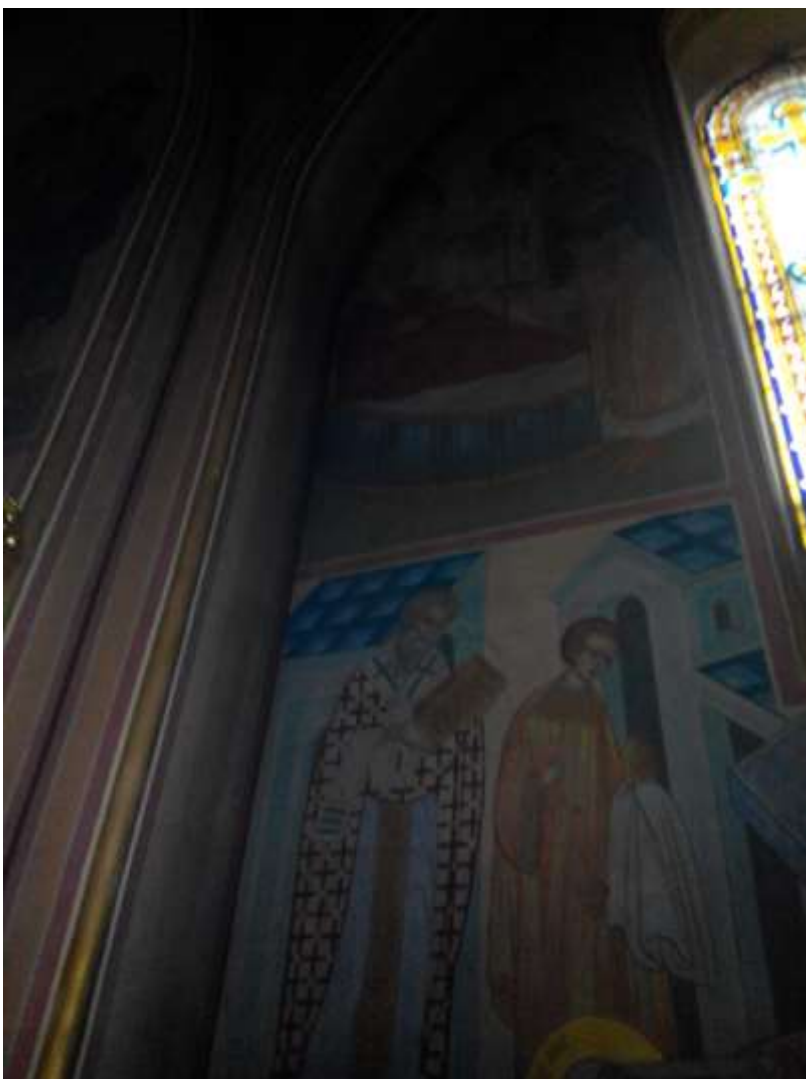
22.40. Фрагмент зовнішнього вигляду Олександрівського кафедрального собору



22.41. Фрагмент зовнішнього вигляду собору



22.42. Фрагмент розпису північної частини Олександрівського кафедрального собору



22.43. Фрагмент розпису північної частини Олександрівського кафедрального собору



22.44. Фрагмент розпису північної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.45. Фрагмент розпису північної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.46. Фрагмент розпису північної частини Олександрo-Невського кафедрального собору



22.47. Фрагмент розпису «горньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.48. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.49. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.50. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.51. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.52. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.53. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.54. Фрагмент розпису «дольньої» (південної стіни) Олександро-Невського кафедрального собору



22.55. Фрагмент розпису «дольньої» Олександро-Невського кафедрального собору



22.56. Фрагмент розпису «дольньої» (південної частини) Олександрівського кафедрального собору



22.57. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрівського кафедрального собору



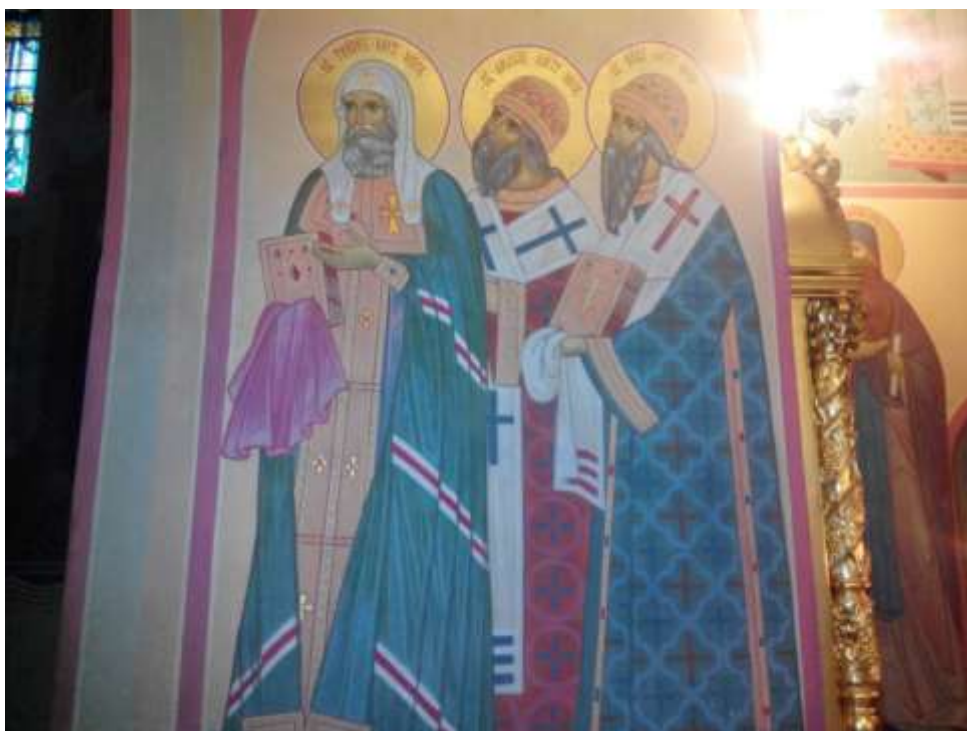
22.58. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.59. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.60. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.61. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.62. Фрагмент розпису «дольньої» Олександрo-Невського кафедрального собору



22.63. Фрагмент розпису склепіння Олександрo-Невського кафедрального собору



22.64. Фрагмент розпису західної стіни Олександрo-Невського кафедрального собору



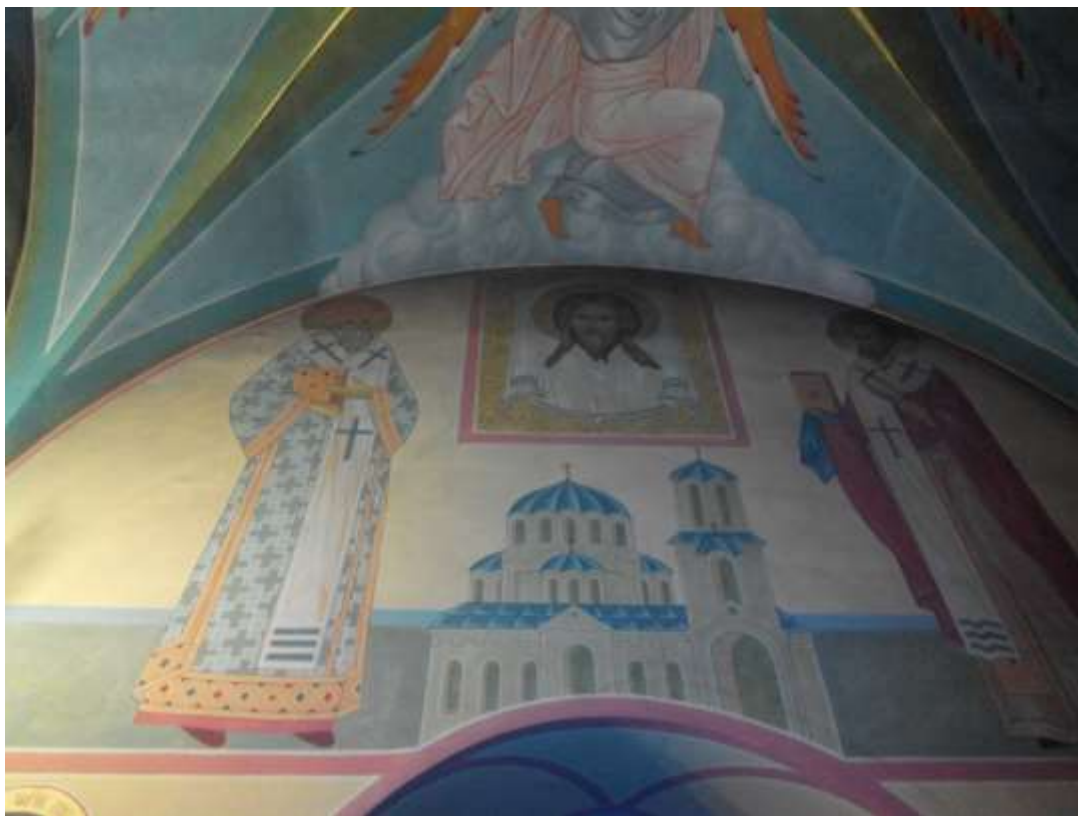
22.65. Фрагмент розпису західної стіни Олександрo-Невського кафедрального собору



22.66. Фрагмент розпису «горньої» Олександрівського кафедрального собору



22.67. Фрагмент розпису притвору Олександрівського кафедрального собору



22.68. Фрагмент розпису притвору Олександрo-Невського кафедрального собору



22.69. Фрагмент розпису склепіння Олександрo-Невського кафедрального собору



22.70. Фрагмент розпису західної частини Олександро-Невського кафедрального собору



22.71. Фрагмент розпису склепіння Олександро-Невського кафедрального собору



22.72. Фрагмент розпису склепіння Олександро-Невського кафедрального собору



22.73. Фрагмент розпису склепіння Олександро-Невського кафедрального собору



22.74. Фрагмент розпису склепіння Олександрo-Невського кафедрального собору



22.75. Фрагмент розпису притвору (нартексу) Олександрo-Невського кафедрального собору



22.76. Фрагмент розпису притвору (нартексу) Олександрo-Невського кафедрального собору



22.77. Фрагмент внутрішнього оздоблення Олександрo-Невського кафедрального собору



22.78. Фрагмент внутрішнього оздоблення Олександрівського кафедрального собору



22.79. Фрагмент розпису склепіння Олександрівського кафедрального собору

23. Храм на честь Святих князів Бориса та Гліба у м. Часів Яр (Донецької обл.)



23.1. Алтарна частина храму на честь свв. Бориса та Гліба у м. Часів Яр (Донецька обл.)



23.2. Фрагмент оздоблення «горньої» храму на честь свв. Бориса та Гліба у м. Часів Яр



23.3. Фрагмент оздоблення «горньої» храму на честь свв. Бориса та Гліба у м. Часів Яр

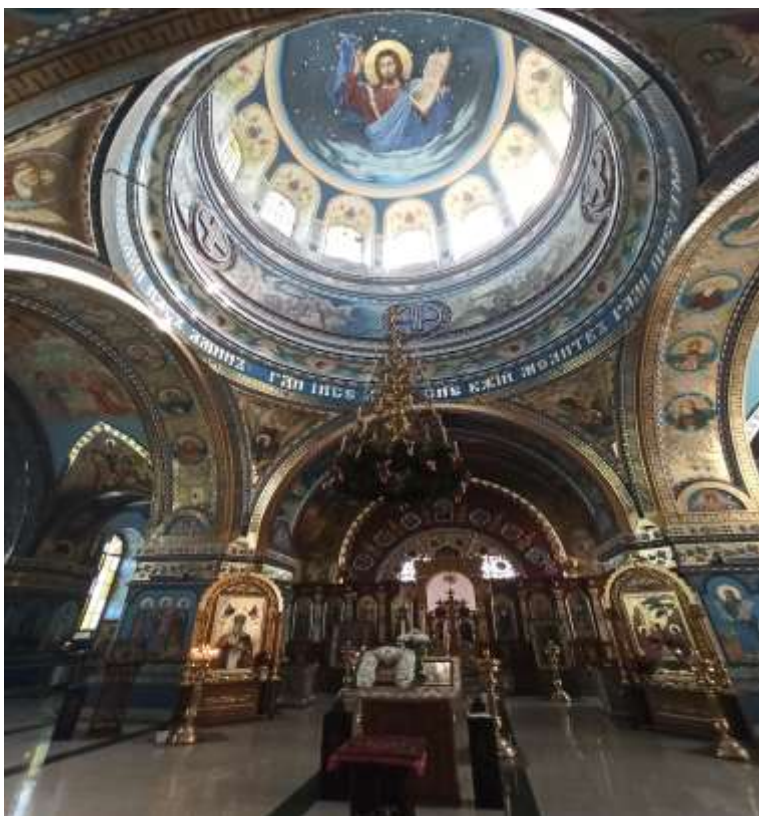
24. Храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці у сел. Новоекономічне, Донецької обл.



24.1. Фрагмент розпису склепіння у храмі Різдва Пресвятої Богородиці у сел. Новоекономічне



24.2. Внутрішнє оздоблення храму Різдва Пресвятої Богородиці у сел. Новоекономічне



24.3. Внутрішнє оздоблення храму Різдва Пресвятої Богородиці у сел. Новоекономічне

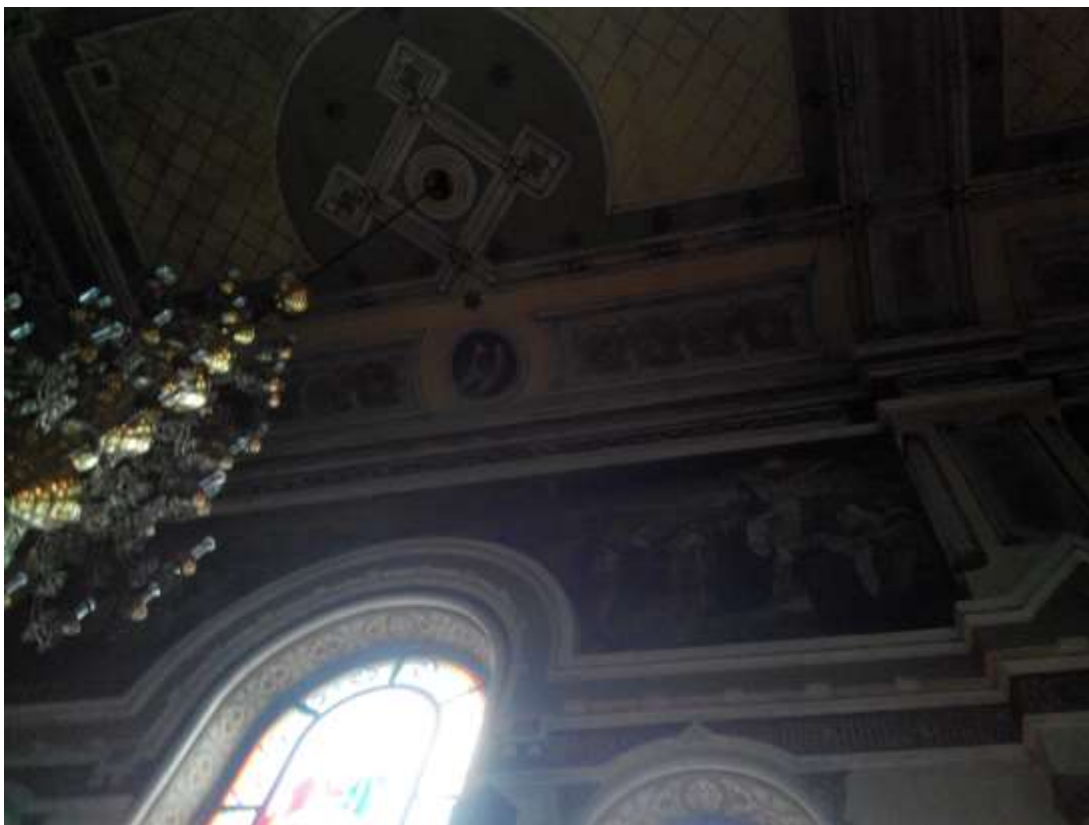


24.4. Фрагмент розпису «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці у сел. Новоекономічне

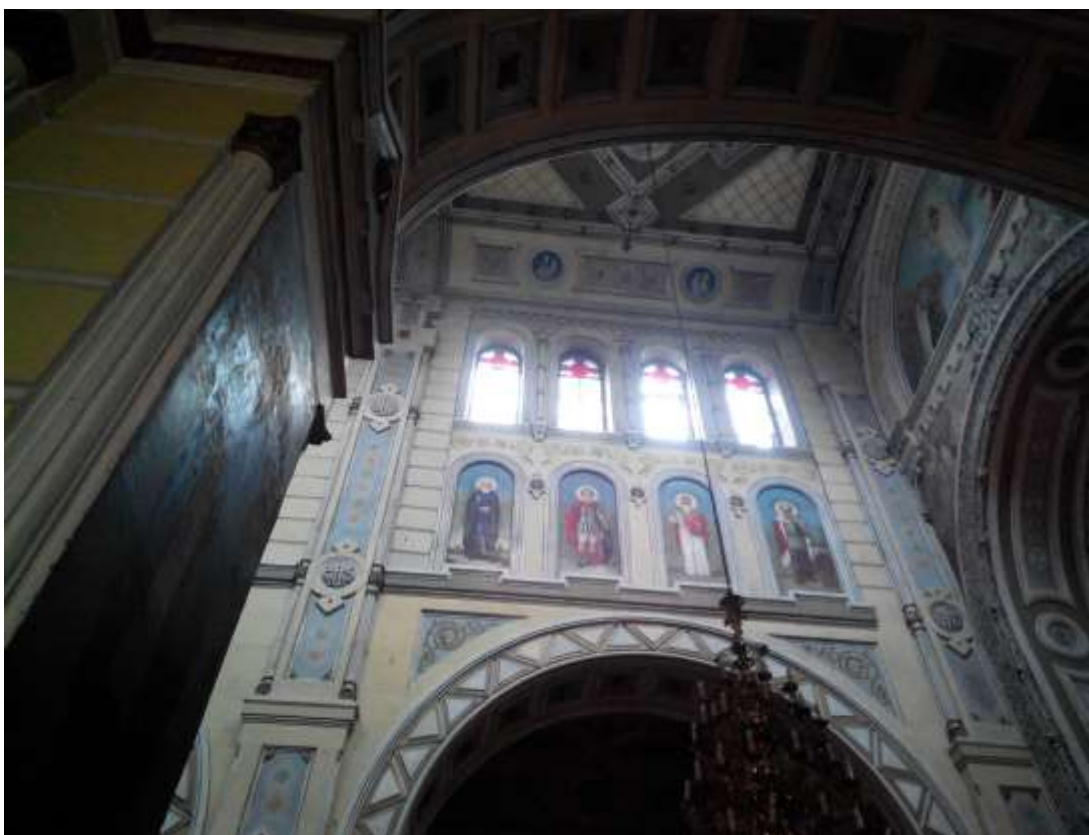
25. Храм на честь Озерянської ікони Божої Матері у м. Харків



25.1. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.2. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.4. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.5. Фрагмент розпису притвору храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



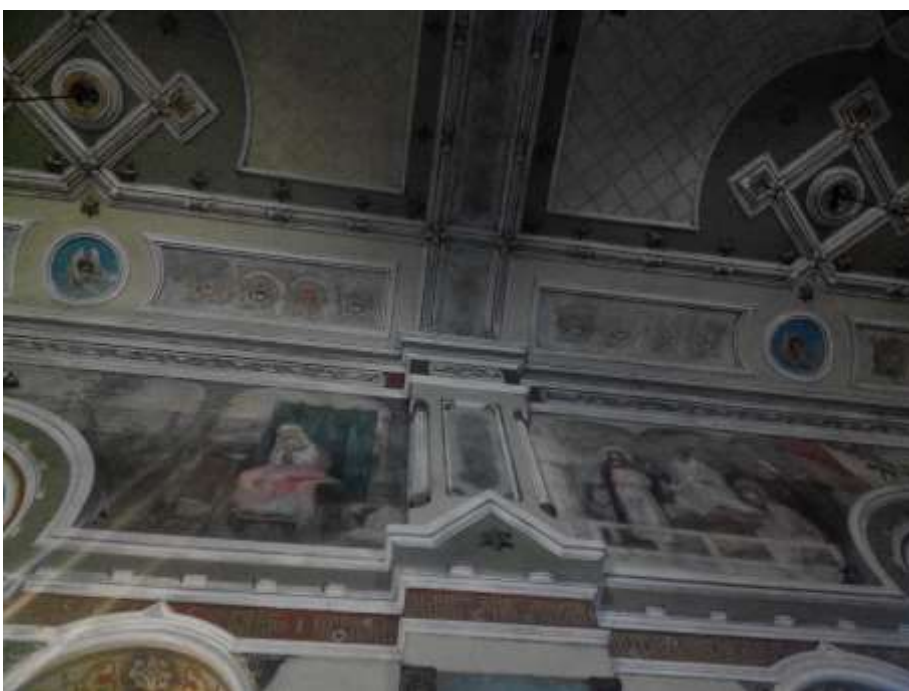
25.6. Фрагмент розпису притвору храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.7. Фрагмент розпису притвору храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.8. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.9. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



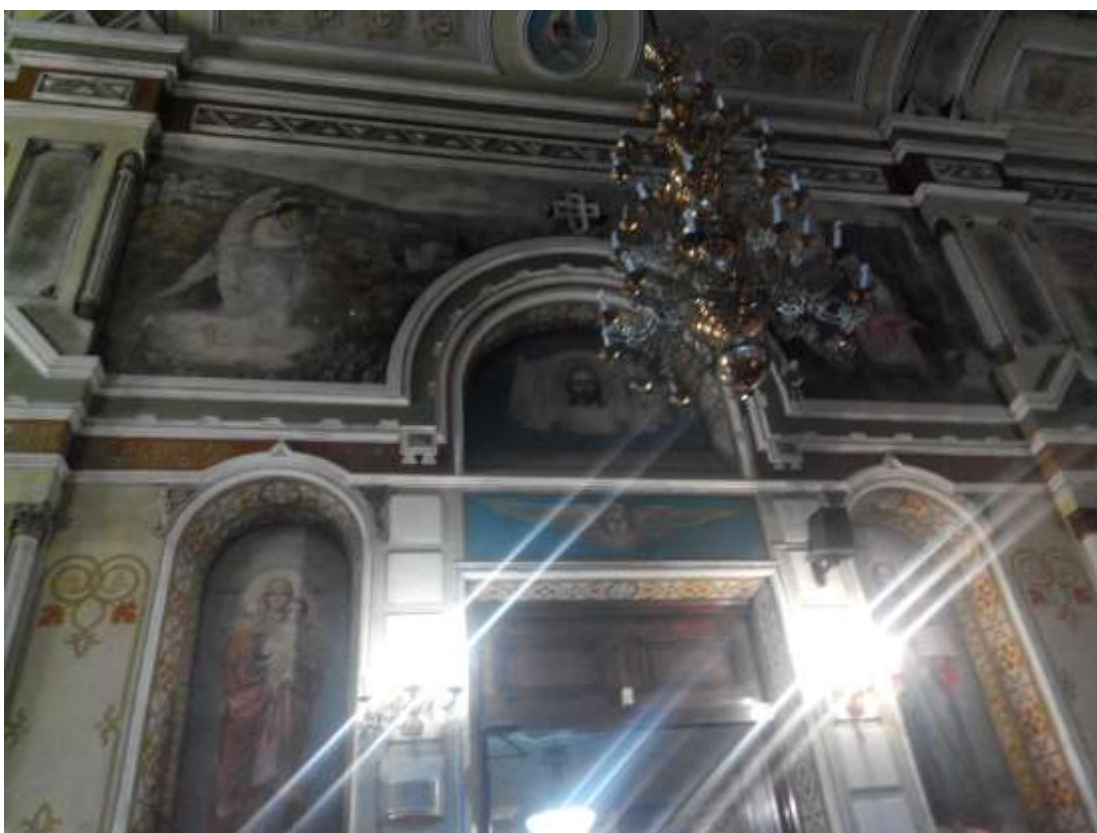
25.10. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.11. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.12. Фрагмент розпису південної частини храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.13. Фрагмент розпису південної частини храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.14. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



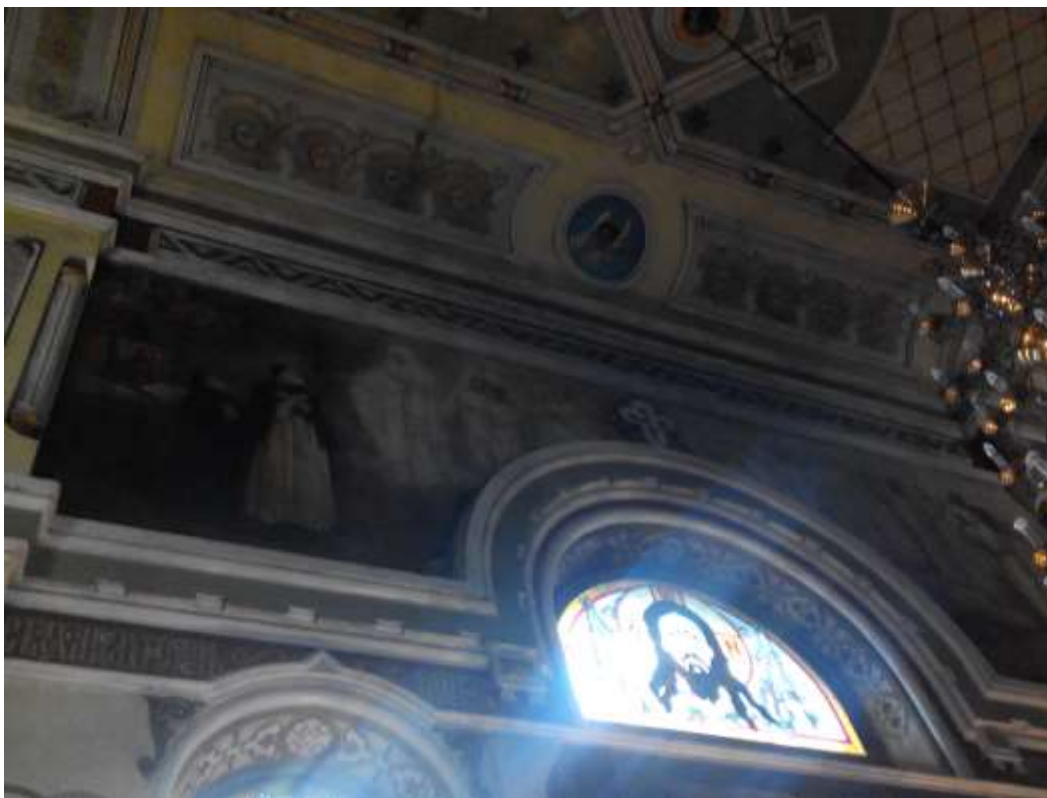
25.15. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.16. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.17. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.18. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.19. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.20. Фрагмент розпису західної частини храму на честь Озерянської ікони Божої Матері (м. Харків)



25.21. Внутрішнє оздоблення центральної частини храму на честь Озерянської ікони Божої Матері

26. Храм на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість» (сел. Богородичне, Донецька обл.)



26.1. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.2. Фрагмент розпису західної стіни храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.3. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.4. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.5. Фрагмент розпису «дольної» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.6. Фрагмент розпису «дольної» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.7. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.8. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.9. Фрагмент розпису північної частини храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.10. Розпис «горньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.11. Розпис подкупольного простору храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.12. Розпис північної частини храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.13. Іконостас храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.14. Оздоблення північної частини храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.15. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.16. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.17. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.18. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.19. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.20. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.21. Розпис південної стіни храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



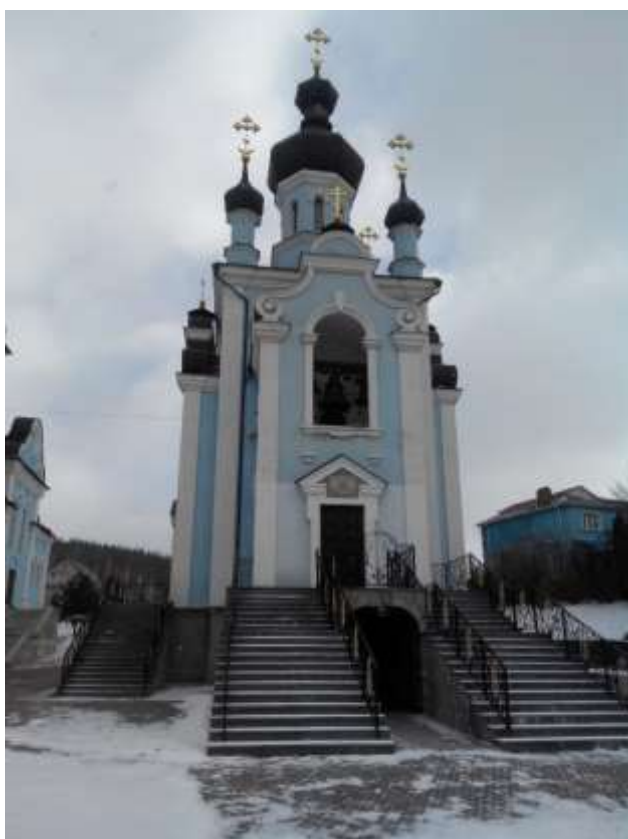
26.22. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.23. Фрагмент внутрішнього оздоблення (північної частини) храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.24. Іконостас храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.25. Зовнішній вигляд храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»



26.26. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»

27. Храм Вмч. Георгия Победоносца в пос. Константиновка (Марьинского р-на, Донецкой обл.)



27.1. Внутрішнє оздоблення храму Вмч. Георгия Победоносца в пос. Константиновка

28. Храм на честь святих апостолів Петра и Павла у с. Павлівка (Угледарського р-ну, Донецької обл.)



28.1. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святих апостолів Петра і Павла у с. Павлівка



28.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святих апостолів Петра і Павла у с. Павлівка



28.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святих апостолів Петра і Павла у с. Павлівка



28.4. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святих апостолів Петра і Павла у с. Павлівка

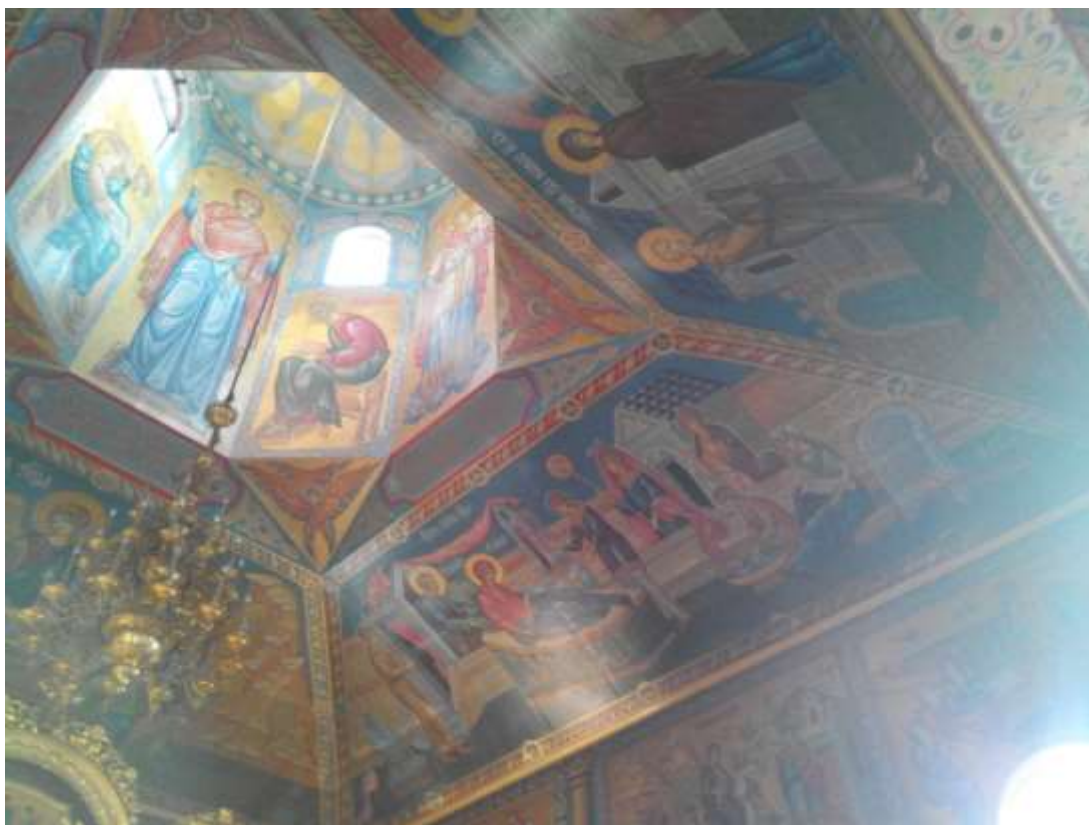
29. Храм Різдва Пресвятої Богородиці у м. Краматорську (Донецької обл.)



29.1. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.3. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.4. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



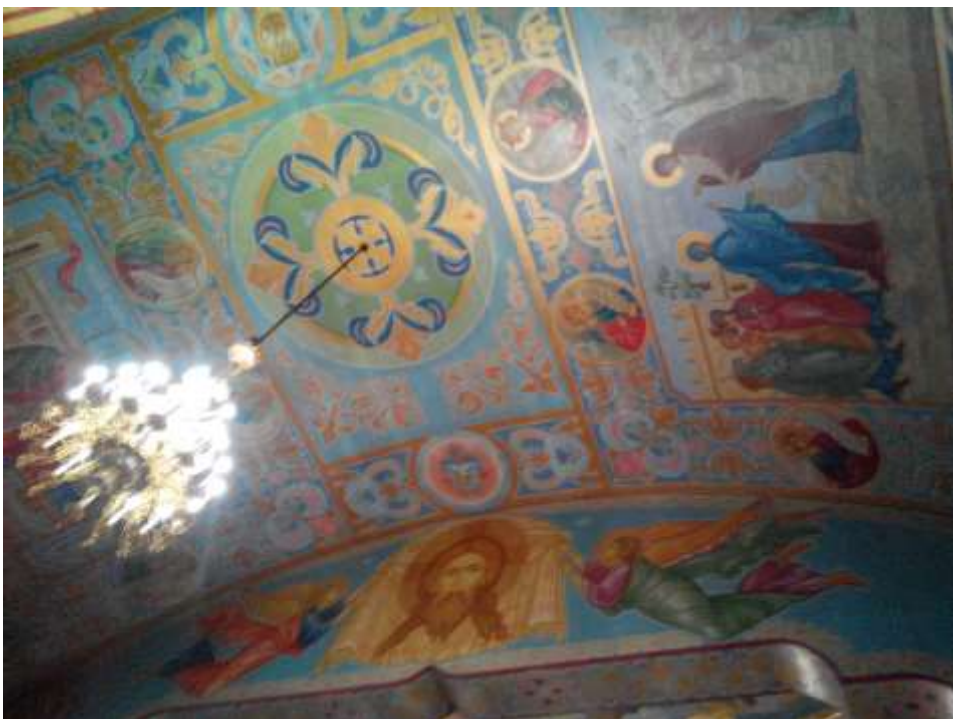
29.5. Розпис західної стіни храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.6. Розпис західної стіни храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.7. Фрагмент розпису західної стіни храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.8. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.9. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.10. Фрагмент розпису дільної храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.11. Фрагмент розпису дільної храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.12. Фрагмент розпису дольної храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.13. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.14. Фрагмент розпису південної частини храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.15. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.16. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.17. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.18. Фрагмент розпису західної частини храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



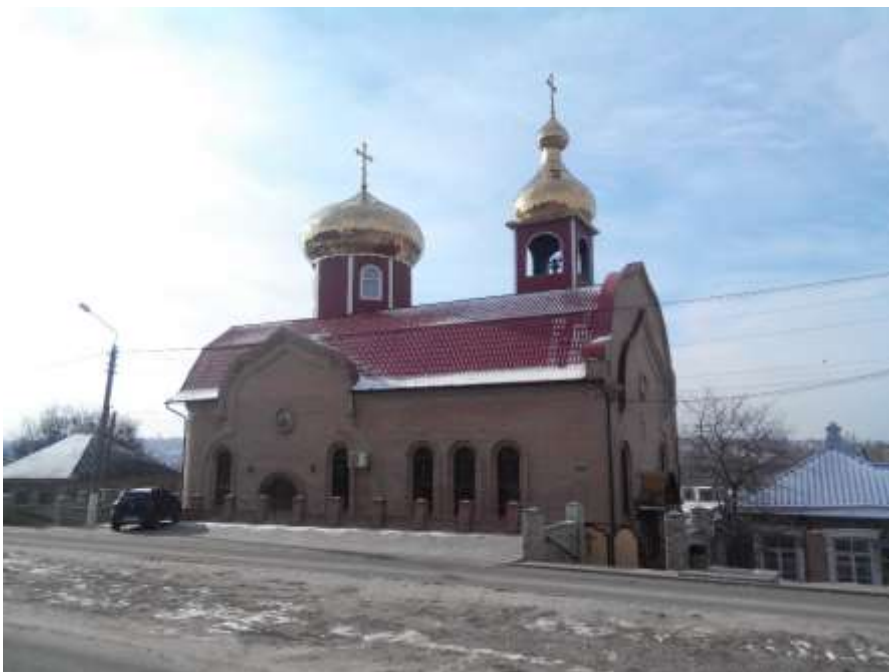
29.19. Фрагмент розпису західної частини храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.20. Фрагмент розпису західної частини храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.21. Розпис «горньої» храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)



29.22. Зовнішній вигляд храму Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорська)

30. Храм на честь Святого Духа (м. Слов'янськ, Донецька обл.)



30.1. Внутрішнє оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ



30.2. Внутрішнє оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ



30.3. Внутрішнє оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ



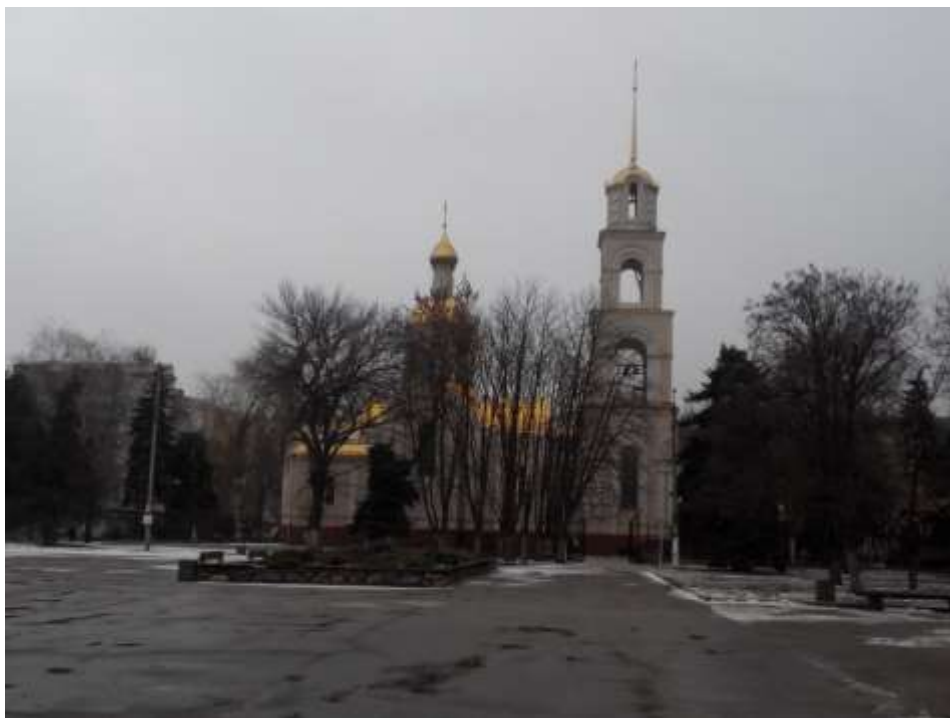
30.4. Внутрішнє оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ



30.5. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ



30.6. Фрагмент зовнішнього оздоблення храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ

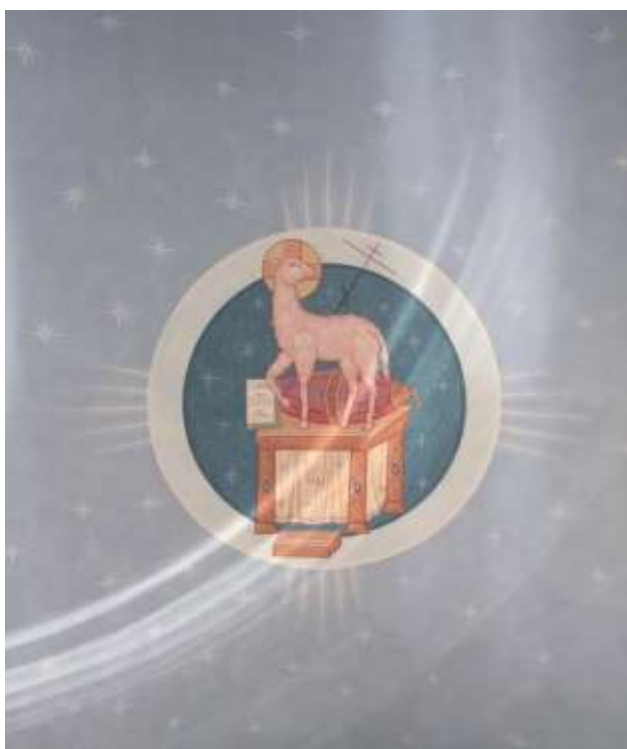


30.7. Зовнішній вигляд храму на честь Святого Духа м. Слов'янськ

31. Храм на честь преподобних Зосими та Савватія Соловецьких (у сел. Зелений Гай Волноваського р-ну Донецької обл.)



31.1. Фрагмент розпису вівтарної частини храму на честь преподобних Зосими та Савватія Соловецьких



31.2. Фрагмент розпису вівтарної частини храму на честь преподобних Зосими та Савватія Соловецьких

32. Храм на честь святителя Миколая у с. Микільському Донецької обл.



32.1. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.2. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



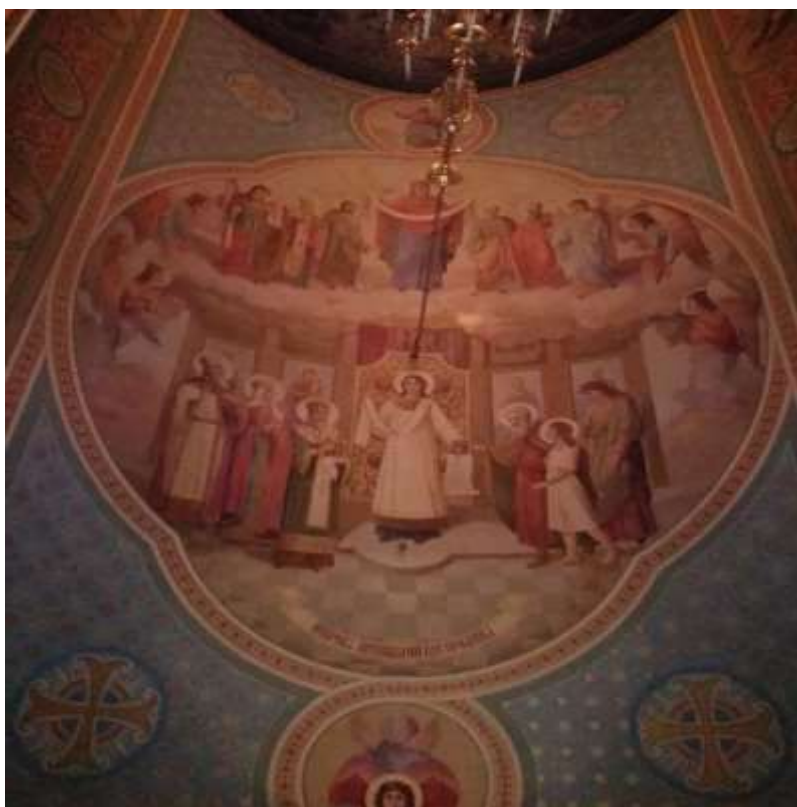
32.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення західної частини храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.4. Фрагмент внутрішнього оздоблення західної частини храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.5. Фрагмент внутрішнього оздоблення західної частини храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.6. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.7. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.8. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.9. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.10. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.11. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиителя Миколая у с. Микільському



32.12. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиителя Миколая у с. Микільському



32.13. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.14. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.15. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.16. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.17. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.18. Розпис «горньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.19. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.20. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.21. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.22. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.23. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.24. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.25. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.26. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.27. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.28. Фрагмент внутрішнього оздоблення північної частини храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.29. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.30. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.31. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.32. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святиеля Миколая у с. Микільському



32.33. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.34. Фрагмент внутрішнього оздоблення храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.35. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.36. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.37. Фрагмент розпису «дольної» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.38. Фрагмент розпису «дольної» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.39. Фрагмент розпису «дольньої» храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.40. Фрагмент розпису південної частини храму на честь святителя Миколая у с. Микільському



32.41. Фрагмент розпису «горньої» храму на честь святиителя Миколая у с. Микільському

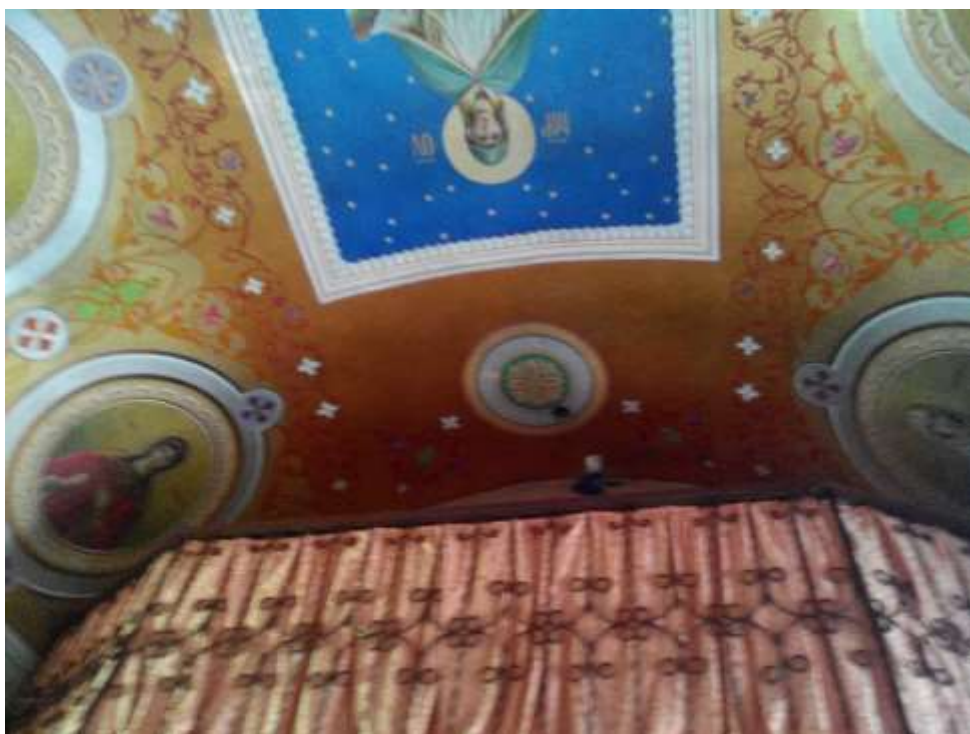
33. Хресто-Воздвиженський храм м. Северодонецька



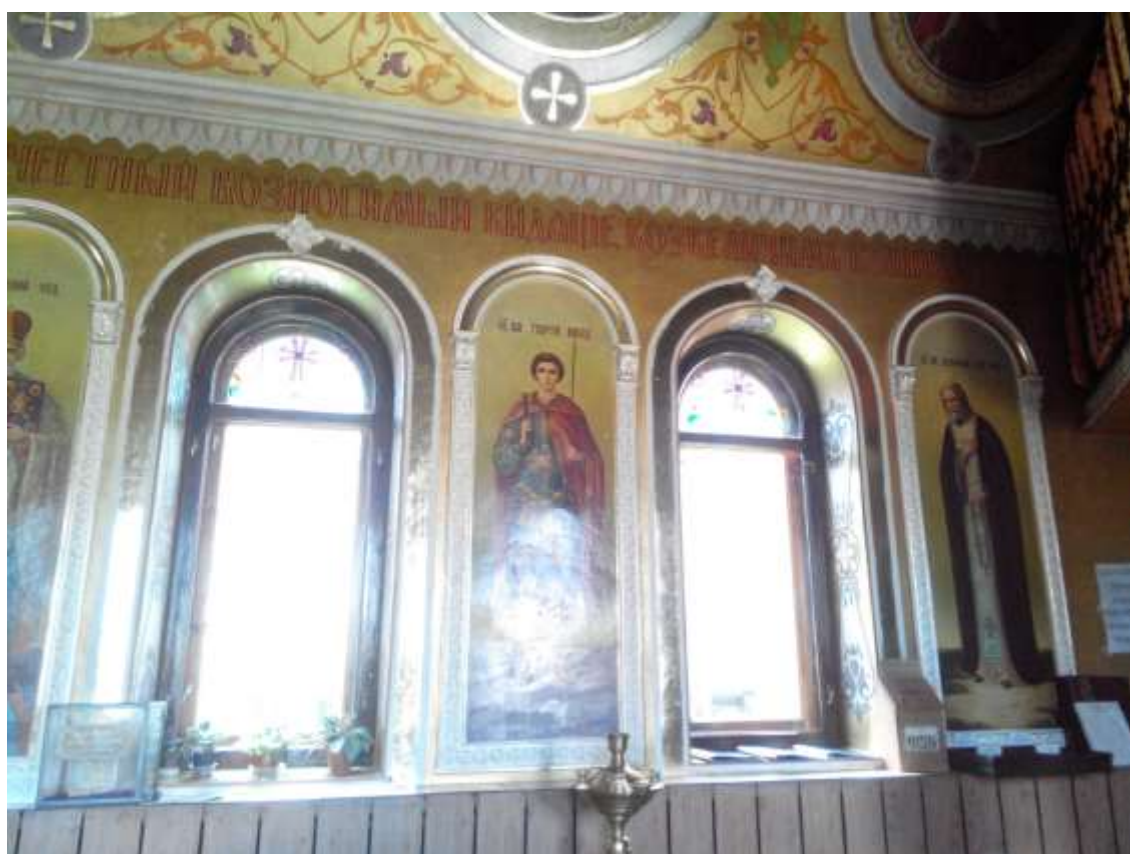
33.1. Фрагмент розпису «горньої» Хресто-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.2. Фрагмент розпису «горньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.3. Фрагмент розпису «горньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.4. Фрагмент розпису «дольньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



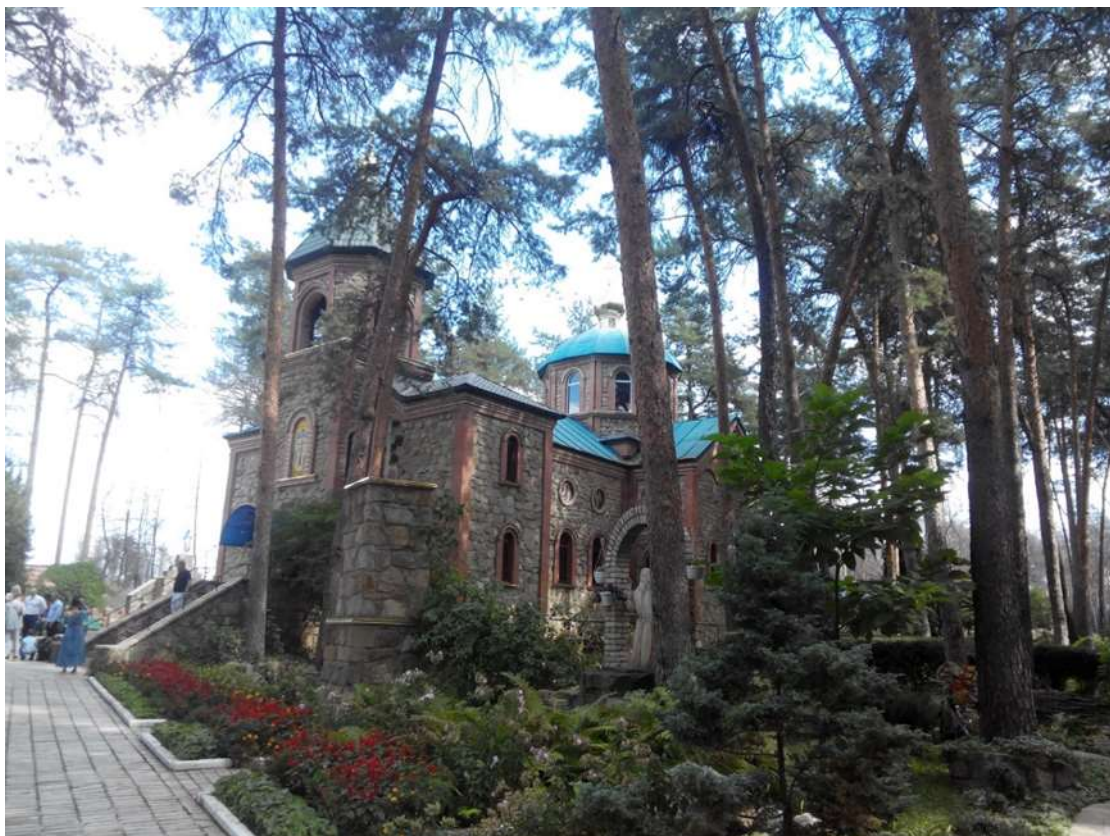
33.5. Фрагмент внутрішнього оздоблення Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.6. Фрагмент розпису «горньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.7. Фрагмент розпису «горньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.8. Зовнішній вигляд Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.9. Внутрішнє оздоблення Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.10. Розпис «горньої» Хресто-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.11. Розпис підкупольного простору Хресто-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.12. Фрагмент внутрішнього оздоблення Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.13. Фрагмент розпису притвору Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.14. Фрагмент розпису притвору Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.15. Фрагмент внутрішнього оздоблення Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька



33.16. Фрагмент розпису «горньої» Христо-Воздвиженського храму м. Северодонецька

34. Каплиця на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне Донецької обл.



34.1. Розпис центральної частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.2. Розпис «горньої» частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.3. Розпис південно-східної частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.4. Розпис південно-західної частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.5. Розпис північно-західної частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.6. Розпис північно-східної частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.7. Розпис «горньої» частини каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.8. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.9. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.10. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



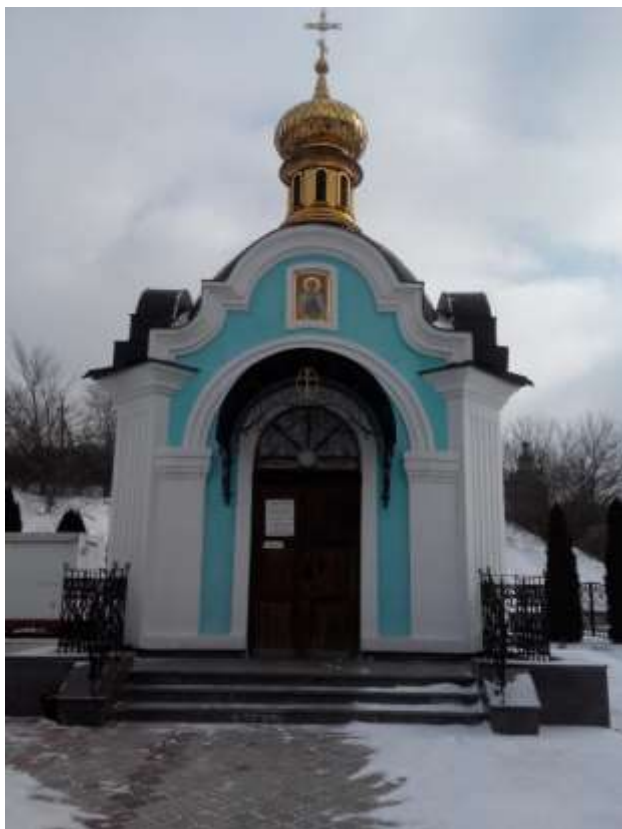
34.11. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.12. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.13. Фрагмент розпису «дольньої» каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне



34.14. Зовнішній вигляд каплиці на честь св. Олександра Невського у с. Богородичне

35. Поховальна каплиця схіархімандрита Аліпія (Бондаренко, +2013 р.) у с. Микільське, (Волноваського р-ну, Донецької обл.)



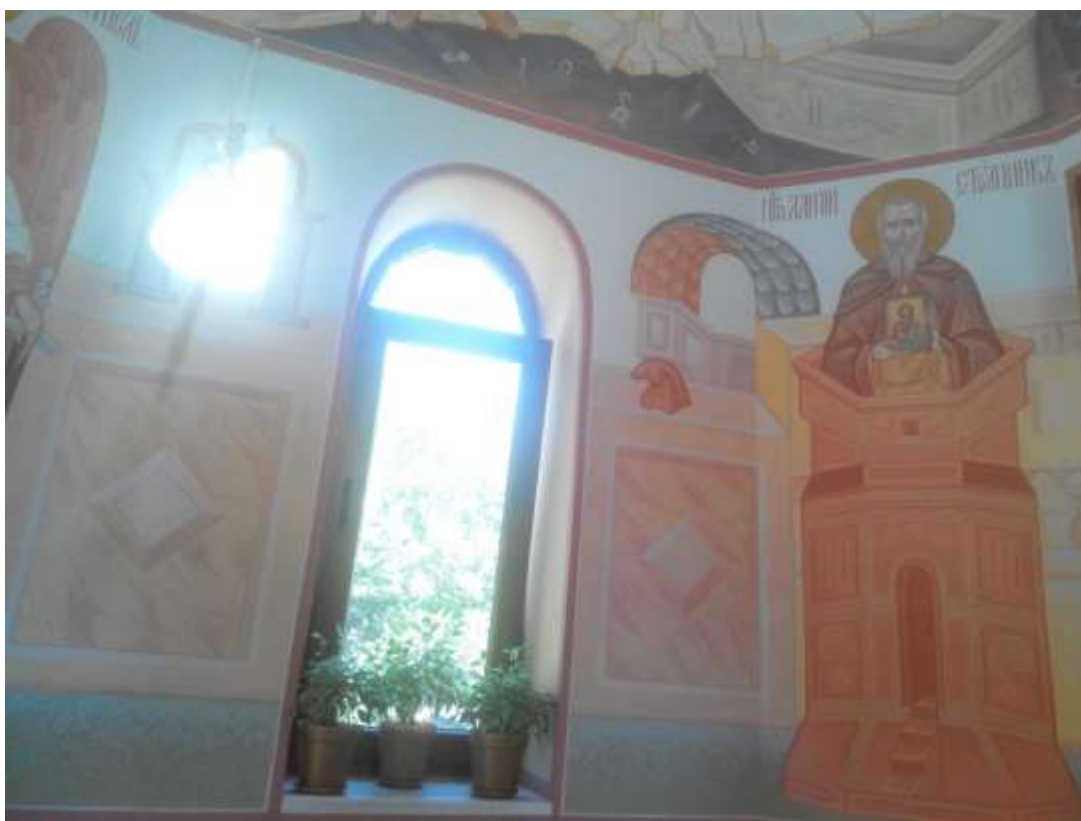
35.1. Розпис підкупольного простору поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія (Бондаренко)



35.2. Фрагмент розпису підкупольного простору поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.4. Фрагмент розпису північної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.5. Фрагмент розпису північно-західної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.6. Фрагмент розпису південно-західної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.7. Фрагмент внутрішнього оздоблення поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.8. Фрагмент внутрішнього оздоблення поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.9. Фрагмент розпису «горньої» поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.10. Фрагмент розпису «горньої» поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.11. Фрагмент розпису «горньої» поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.12. Фрагмент розпису «горньої» поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.13. Фрагмент розпису північно-західної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.14. Фрагмент розпису північно-східної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.15. Фрагмент розпису південно-східної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія



35.16. Фрагмент розпису північно-західної частини поховальної каплиці схіархімандрита Аліпія

36. Каплиця на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому, Донецької області (поховальна каплиця Єлизавети Тернавської +2008 р.)



36.1. Зовнішній вигляд каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.2. Зовнішній вигляд входу до каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення (мозаїки) північної стіни каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.4. Фрагмент оздоблення (мозаїки) «дольньої» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.5. Фрагмент оздоблення склепіння каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.6. Фрагмент оздоблення західної стіни каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.7. Фрагмент оздоблення «дольньої» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.8. Фрагмент оздоблення «дольньої» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.9. Фрагмент оздоблення центральної частини каплиці на честь святої праведної Єлизавети



36.10. Фрагмент оздоблення східної частини каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.11. Фрагмент оздоблення «дольної» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.12. Фрагмент оздоблення «горньої» каплиці на честь святої праведної Єлизовети у с. Бойовому



36.13. Фрагмент оздоблення склепіння каплиці на честь святої праведної Єлизовети у с. Бойовому



36.14. Зовнішній вигляд входу до каплиці на честь святої праведної Єлисавети у с. Бойовому



36.15. Фрагмент оздоблення східної стіни каплиці на честь святої праведної Єлисавети у с. Бойовому



36.16. Фрагмент оздоблення східної стіни каплиці на честь святої праведної Єлисавети у с. Бойовому



36.17. Фрагмент оздоблення «горньої» каплиці на честь святої праведної Єлисавети у с. Бойовому



36.18. Фрагмент оздоблення центральної частини каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.19. Фрагмент оздоблення «дольньої» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому



36.20. Фрагмент оздоблення «горньої» каплиці на честь святої праведної Єлизавети у с. Бойовому

37. Молебна кімната-каплиця Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.1. Розпис південної стіни кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.2. Розпис західної стіни кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.3. Фрагмент розпису західної частини кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.4. Фрагмент розпису західної частини кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.5. Фрагмент розпису західної частини кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.



37.6. Фрагмент розпису східної стіни кімнати-каплиці Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької обл.

38. Храм на честь Усіх святих (нижній храм Успенського собору однойменного монастиря у с. Микільське, Волноваського р-ну, Донецької обл.)



38.1. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.2. Розпис «горньої» храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.3. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.4. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.5. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.6. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.7. Розпис «горньої» храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.8. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.9. Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)



38.10 Розпис склепіння храму на честь Усіх святих (с. Микільське)

39. Поховальна каплиця схиархімандрита Зосими (Сокура) у с. Микільському, Донецької обл.



39.1. Розпис «горньої» поховальної каплиці схиарх. Зосими (Сокура) у с. Микільському



39.2. Внутрішнє оздоблення східної частини поховальної каплиці схиарх. Зосими (Сокура) у с. Микільському



39.3. Фрагмент внутрішнього оздоблення східної частини поховальної каплиці схіарх. Зосими (Сокура) у с. Микільському



39.4. Фрагмент розпису «дольної» північно-західної частини поховальної каплиці схіарх. Зосими (Сокура) у с. Микільському



39.5. Фрагмент розпису «дольньої» південно-західної частини поховальної каплиці схіарх. Зосими (Сокура) у с. Микільському

Додаток Б. Класифікація програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст. за рівнем складності

Прості програми (1 рівень горньої, 1–2 рівня дольної)	Програми середнього рівня складності (2 рівня горньої, 2–3 рівня дольної)	Складні (3 (і більше) рівня горньої, 3 (і більше) рівня дольної)
Храм Св. Мч. Віктора у сел. Сергіївка (Краматорський р-н, Донецька обл.) (2012 р.)	Храм Святого Духа у селищі Карлівка (Волноваський р-н, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	Всехсвятський собор у сел. Георгіївка (Мар'їнський р-н, Донецька обл.) (2012–2014 рр.)
Свято-Володимирський храм (м. Покровськ, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	Свято-Василівський храм у с. Микільському (Волноваський р-н, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	Свято-Вознесенський кафедральний собор (м. Ізюм, Харківська обл.) (початок 2000-х рр.)
Храм св. Вмч. Георгія у сел. Георгіївка (Мар'їнський р-н, Донецька обл.) (кінець 1990-х рр.)	Храм Воскресіння Христового (м. Слов'янськ, Донецька обл.) (2006–2010 рр.)	Свято-Успенський собор однойменного монастиря у с. Микільському, (Волноваський р-н, Донецька обл.) (2010–2012 рр.),
Храм Іверської ікони Божої Матері у с. Микільському, (Волноваський р-н, Донецька обл.) (2005–2013 рр.)	Храм Казанської ікони Божої Матері (м. Харків) (початок 2000-х рр.)	Олександрівський кафедральний собор (м. Слов'янськ, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)
Храм преп. Сергія Радонезького (сел. Богородичне, Донецька обл.) (2006–2010 рр.)	Храм Св. Вмч. Пантелеймона (м. Харків) (початок 2000-х рр.)	
Свято-Успенський собор (м. Харків) (ХХ ст.)	Храм Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецька обл.) (2010–2012 рр.)	
Свято-Успенський храм (м. Краматорськ, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	Храм Покрова Пресвятої Богородиці (Святогірська Лавра, Донецька обл.) (2012 р.)	
Храм на честь преподобних отців (Святогірська Лавра, Донецька обл.) (2015–2020?)	Успенський собор (Святогірська Лавра, Донецька обл.) (ХХ ст.)	
Храм на честь Усіх Святих (нижній храм Успенського собору однойменного монастиря у с. Микільському) (2020–2021 рр.)	Свято-Троїцький собор (м. Краматорськ) (2004–2010 рр.)	

	Кафедральний собор на честь Різдва Христового (м. Сєверодонецьк, Луганська обл.) (початок 2000-х рр.)	
	Храм на честь Усіх святих у землі Руській просіявших у с. Микільському (Волноваський р-н, Донецька обл.) (2004–2007)	
	Храм на честь святителя Миколая у с. Микільському (Волноваський р-н, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	
	Храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці (сел. Новоекономічне, Донецька обл.) (початок 2000-х рр.)	
	Храм на честь свв. Бориса та Гліба (м. Часів Яр, Донецька обл.) (початок 2000-х)	
	Храм на честь Озерянської ікони Божої Матері у (м. Харків) (XX ст.)	
	Храм на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість» (сел. Богородичне, Донецька обл.) (2006–2010 рр.)	
	Храм Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорськ) (2009–2017 рр.)	
	Христо-Воздвиженський храм (м. Сєверодонецьк) (початок 2000-х рр.)	

**Класифікація програм розписів православних храмів Сходу України
кінця XX – початку XXI ст. за тематикою**

Програми з переважан-ням євангель-ських сюжетів	Програми з домінуван-ням Страсно-го і/або Велико-днього циклів	Програми з переважан-ням житійних циклів та зображень святих	Програми із зображенням великих свят і святих	Комплексні програми	Випадкові програми
Храм Св. Вмч. Георгія у сел. Георгіївка (Мар'їнський р-н, Донецька обл.)	Храм Воскресіння Христо-вого (м. Слов'янськ, Донецька обл.)	Храм Св. Мч. Віктора у сел. Сергіївка (Краматорський р-н, Донецька обл.)	Храм Іверської ікони Божої Матері (с. Микільське, Волноваський р-н, Донецька обл.)	Всехсвятськ-ий собор у сел. Георгіївка (Мар'їнський р-н, Донецька обл.)	Свято-Василівськ-ий храм (с. Микільське, Волноваськ-ий р-н, Донецька обл.)
Храм на честь святителя Миколая (с. Микільське, Донецька обл.)	Храм на честь Озерянськ-ої ікони Божої Матері (м. Харків)	Свято-Володимир-ський храм (м. Покровськ, Донецька обл.)	Свято-Успенський храм (м. Краматорськ Донецька обл.)	Свято-Вознесенськ-ий кафедральн-ий собор (м. Ізюм, Харківська обл.)	Храм на честь Усіх Святих (нижній храм Успенського собору однойменног-о монастиря (с. Микільське, Волновас-ський р-н, Донецька обл.)
Храм Св. Вмч. Пантелеймо-на (м. Харків)		Храм преп. Сергія Радонезь-кого (сел. Богородичне Донецька обл.)	Храм на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість» (сел. Богородичне, Донецька обл.)	Свято-Успенський собор одноймен-ного монастиря (с. Микільське, Волноваськ-ий р-н, Донецька обл.)	
		Свято-Успенський собор	Храм Казанської ікони Божої	Олександро-Невський кафедраль-	

		(м. Харків)	Матері (м. Харків)	ний собор (м. Слов'янськ, Донецька обл.)	
		Храм на честь преподобних отців (Святогірська Лавра, Донецька обл.)	Храм на честь свв. Бориса та Гліба (м. Часів Яр, Донецька обл.)	Храм Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецька обл.)	
		Храм на честь Усіх святих у землі Руській просіявших у с. Микільському (Волноваський р-н, Донецька обл.)	Кафедральний собор на честь Різдва Христового (м. Сєверодонецьк, Луганська обл.)	Храм Покрова Пресвятої Богородиці (Святогірська Лавра, Донецька обл.)	
			Храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці (сел. Новоекономічне, Донецька обл.)	Храм Різдва Пресвятої Богородиці (м. Краматорськ)	
			Храм Святого Духа у сел. Карлівка, Волноваського району Донецької області	Свято-Троїцький собор (м. Краматорськ)	
			Хрестовоздвиженський храм (м. Сєверодонецьк, Донецька обл.)		

ДОДАТОК В

Імена іконописців та назви храмів, що вони їх розписували, які згадуються у дисертації

Схіарх. Аліпій (Бондаренко) розписував:

- Свято-Василівський храм у с. Микільському (Донецької області, Волноваського р-ну),
- складав програми розпису трапезного храму на честь Усіх святих у землі Руській просіявших).

Схім. Євфросинія (Бондаренко) розписувала:

- трапезний храм Свято-Успенської Миколо-Васильївської обителі у с. Микільському Донецької обл. (на честь Усіх святих у землі Руській просіявших).

Іеромон. Агапіт (Кошелупа) розписував:

- храм Різдва Пресвятої Богородиці у м. Краматорську.

Владислав Юшков розписував:

- храм на честь Усіх святих у землі Руській просіявших (трапезний храм Свято-Успенської Миколо-Васильївської обителі) у с. Микільському Донецької області,
- храм Покрова Пресвятої Богородиці (с. Бойове, Донецької області),
- храм на честь Іверської ікони Божої Матері (с. Микільське Волноваського району Донецької області),
- храм на честь Усіх Святих (нижній храм Успенського собору однойменного монастиря у с. Микільському),
- молебну кімнату-каплицю Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької області,
- поховальну каплицю схіархіандрита Зосими (Сокура).

Павло Ніфонтів розписував:

- храм на честь Іверської ікони Божої Матері (с. Микільське Волноваського району Донецької області),

- храм на честь Софії Премудрості Божої (м. Харків),
- храм на честь преподобних Зосими та Саватія (у сел. Зелений Гай Донецької області),
- поховальну каплицю схіархімандрита Аліпія (Бондаренко) у с. Микільському Донецької області.

Олександр Чашкін розписував:

- храм на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість»
- храм на честь преподобного Сергія Радонезького у сел. Богородичне, Донецької області.

Вячеслав Пашковський розписував:

- Свято-Троїцький собор м. Краматорська Донецької області

Віктор Верховод розписував:

- храм на честь Казанської ікони Божої Матері (м. Харків).

Віктор Павлов розписував:

- храм на честь Св. Мч. Віктора у сел. Сергіївка (Краматорського р-ну, Донецької області)

Анатолій Бойко розписував:

- храм на честь Різдва Пресвятої Богородиці, розташований у селищі Новоекономічне Покровського району Донецької області.

Валерій Семенюк, Сергій Клімешов, Ігор Клімешов розписували:

- храм на честь Святого Великомученика Пантелеймона у місті Харкові.

Ігор Морозов розписував:

- поховальну каплицю схіархімандрита Аліпія (Бондаренко) у с. Микільському Донецької області.

Олена Добровольська брала участь у складанні програми розпису Свято-Успенського собору однойменного монастиря в селі Микільському Донецької області.

Анастасія Панченко розписувала:

- поховальну каплицю схіархіандрита Зосими (Сокура) у с. Микільському Донецької області,
- молебну кімнату-каплицю Свято-Успенського жіночого монастиря у с. Микільському Донецької області.