

**УДК 7.04:001.8**

**Хома К.В.**

**ПРОЯВ РЕЛІГІЙНИХ СВІТОГЛЯДІВ У САКРАЛЬНОМУ ЖИВОПИСУ:  
УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС ТА АРАБЕСКА**

*Львівська національна академія мистецтв*

*Львів, вул.Кубійовича,38, 79011, Україна*

**UDK 7.04:001.8**

**Khoma K.V.**

**MANIFESTATIONS OF RELIGIOUS OUTLOOK IN THE SACRAL  
PAINTING: UKRAINIAN ICON AND ARABESQUE**

*Lviv National Academy of Arts*

*38 Kubyovycha Str., Lviv, 79011, Ukraine*

*Проведене дослідження ґрунтується на зіставленні й порівнянні зразків східного сакрального живопису арабески з українськими іконами кінця XVI – XVII ст., зокрема з орнаментованим рядом, на підставі чого виявлені подібності, спільні принципи і прийоми в орнаментуванні ікон і східних орнаментах; простежені використання і трансформація запозичених схем і мотивів східної орнаментики в українських іконах.*

**Ключові слова:** *сакральний живопис, український іконопис, арабеска, релігійний світогляд, церковне мистецтво.*

*Given study is based on a juxtaposition and comparison samples eastern sacred art arabesque with Ukrainian icons late sixteenth - seventeenth century, particularly with ornamental rows, on the basis of which the similarity, common principles and techniques of ornamentation icons and eastern ornaments are discovered; the use and transformation schemes and motifs borrowed from Oriental ornaments in the Ukrainian icons are traced.*

*Keywords: sacral painting, Ukrainian icon-painting, arabesque, religious world outlook, church art.*

## **Вступ**

Від давніх часів питання святого образу було невід'ємною складовою міркувань про віру. Різноманітних аргументів і тенденцій було дуже багато, але врешті церква обрала наймудріший серединний шлях - ікона є образом, який є тільки зображенням, яке допомагає досягнути власну віру. Тож, окрім надзвичайно виробленого канону традиційного іконопису, модерний сакральний живопис може творити образи, які повноцінно проєктують потужність віри.

Український іконопис, що досягнув найвищого рівня на центральних землях в XI - XII ст., а на західних - у XIV-XV ст., у добу ренесансу й бароко почав втрачати свій строго візантійський характер. Сакральне мистецтво Галичини, яка спочатку у складі Речі Посполитої, з 1772 року - у складі Австрійської, а з 1867 року - у складі Австро-Угорської імперії, розвиваючись в рамках національної традиції, водночас зазнавало і певних західноєвропейських впливів. Українські іконописці, спираючись на традиції Київської Русі, візантійської, а згодом - західноєвропейської культур, виробили свою систему інтерпретації іконографічних канонів, не оминули їх і гуманістичні ідеї європейського Ренесансу та бароко. Тенденції, властиві для Європи, набули в українській іконі національного забарвлення, а візантійські елементи тісно поєдналися з українським народним мистецтвом.

## **Дослідження та обговорення результатів**

Український сакральний живопис, зароджений у формах стилістики Візантизму, засвоїв протягом віків стильові течії європейського мистецтва. Українське церковне мистецтво завжди прагнуло власної національної самоідентифікації, інтерпретуючи усталені канони, типи, сюжети через призму національного світосприйняття.

Існує два вектори впливу на українське сакральне мистецтво — східний та західний. Східний вектор послужив генетичним фундаментом української культури, а візантійське мистецтво стає одним з вирішальних та головних чинників побудови державности Київської Русі, ідеологічною та духовною зброєю в поширенні віри, закладає фундаменти національного мистецтва.

Західний вектор бурхливими хвилями омивав «візантійський» берег української культури, яка в своїй історії коливалася поміж окцидентальним припливом і відпливом. Українській християнській культурі притаманний орієнтально-окцидентальний генетичний архетип. У цьому контексті було б помилково вважати поствізантійський вектор єдино правильним шляхом розвитку нашого мистецтва.

Українські ікони кінця XVI – XVII ст. є яскравими зразками сакрального малярства, а також видатними пам'ятками образотворчого та орнаментального мистецтва. Незважаючи на традиційну канонічність і навіть консервативність сакрального мистецтва, орнамент на іконах відобразив цілий спектр різнорідних художніх тенденцій. Серед них, зокрема, східні впливи, що особливо позначилися на характері орнаментування українських ікон, створили своєрідне мистецьке явище, специфічність якого зумовлена використанням елементів орнаментики мусульманського Сходу у творах християнського сакрального мистецтва на теренах України [1, 2].

В кінці XVI – XVII ст. спостерігається стилістична еволюція орнаментального оформлення українських ікон, вплив ренесансної, маньєристичної, барокової стилістики на композиційну структуру, схеми і мотиви іконних орнаментів.

Орнаментування тла українських ікон виникло внаслідок дії певних чинників, серед яких: наслідування декору металевих шат; вплив готичного сакрального малярства і декоративності народного мистецтва; потреба в абстрагуванні сакрального зображення на іконі (в поєднанні з символічним значенням золота ікони цьому сприяло оздоблення золоченого тла); у XVII ст. –

відповідність золоченого тла ікон цілісному іконостасному ансамблю та тенденціям стилю бароко.

Орнаментальне оформлення українських ікон кінця XVI – XVII ст. значно відрізняється від іконних візерунків попереднього періоду [3]. Увага майстрів концентрується насамперед на оздобленні золоченого тла ікон переважно рослинними орнаментами або ж рослинні мотиви використовуються для заповнення геометричних елементів візерунка. Золочене тло ікон із своєрідним комплексом орнаментів стало характерною ознакою українського іконопису кінця XVI – XVII ст., який розвивався у руслі загальних закономірностей еволюції сакрального малярства й орнаментики на українських землях, відобразивши панівні стилістичні напрями західноєвропейського мистецтва і впливи мистецтва Сходу, що поєднувалися на ґрунті національних традицій.

Орнамент українських ікон кінця XVI – XVII ст. не залишається однорідним, незмінним і не вичерпується кількома характерними різновидами. Українським іконам властиві багатство і розмаїття орнаментального оздоблення, що виявилися у розповсюдженні значної кількості варіантів орнаментальних рисунків тла. Певні типи орнаментів властиві для ікон окремих майстрів, іконописних майстерень, іконостасів досліджуваного періоду. Дослідження пам'яток українського іконопису цього періоду засвідчує спільність розвитку орнаментики в іконах різних регіонів України: у стилістиці, використанні орнаментальних схем і мотивів.

У тогочасному українському мистецтві художні особливості орнаментики українських ікон значною мірою визначені впливом панівних стилістичних напрямів – ренесансу, маньєризму, бароко, що долучалися до традицій народної орнаментики та української орнаментики попередніх періодів розвитку. Потужним джерелом інспірацій для орнаменту ікон стало мистецтво Сходу. Із синтезу східних і західних впливів та національних традицій витворився комплекс орнаментів, позначений художньою своєрідністю, яка значною мірою була зумовлена впливами східного мистецтва [4, 5].

За розташуванням мотивів на площині тла можемо виділити дві групи орнаментів на іконах досліджуваного періоду – із впорядкованою структурою на основі сітки та з довільним розташуванням рослинних мотивів. Особливо поширеною в оздобленні іконного тла була схема на основі рослинної ромбовидної сітки [6, 7].

Живописними образами вкрито увесь внутрішній простір храму. Існує чітка система, за якою на площинах стін та склепінь розміщуються різні сюжети та фігури. Образний ряд читається, як і текст, зліва направо і згори вниз, починаючи з купола. Ідеологія східнохристиянського сакрального живопису базується на тому принципі, що не живописний образ є образом реального світу, а, навпаки. Сфера небесна ніби містить у собі сутності, які знаходяться поза часом і простором. Образи-ікони, що вкривають поверхню храму, і є вічними, позачасовими і позапросторовими представниками небесних реалій. Саме тому, що в живописному образі перейдено межу часу, в іконі зникає різниця між «раніше» і «пізніше».

В нашому світі ми бачимо предмети, освітлені з певної точки, бачимо гру кольорів, притаманних природі. В іконі ми не знайдемо джерела освітлення. Світло неначе проникає звідусіль, джерелом його є тло, воно йде нізвідки. Складки на одязі святих немовби комбінують світло і тінь, але принципово не визначено, звідки і куди йде тінь. Колір втрачає своє побутове значення і стає символічним.

Українська культура XVII-XVIII ст. перебувала водночас у двох великих культурних колах — православно-візантійському й римському. Вона зазнавала потужного впливу з боку католицької Польщі, засвоювала елементи її культури й перетворювала їх, продовжуючи розвивати православні традиції, що підтримувались впливом Росії. Таким було становище України на культурній карті Європи, яке сприяло створенню культури відкритого типу, що відкидає тенденцію до ізоляціонізму. Така культура чітко реагує на переміни загальної ситуації, використовуючи опозицію для збагачення власного змісту.

В українському іконописі особливо помітним є прагнення вийти на самостійний шлях, знайти власний стиль, не відриваючись від художніх традицій та спираючись на могутній пласт народних естетичних уявлень. Саме тому мистецтво цієї доби таке досконале і багатогранне, де домінантою звучить вірність духовному ідеалові й класична чіткість монументальної форми, і разом з тим проявляється тенденція до ліричної, поетичної інтерпретації сюжетів. Пам'ятки того часу зберігають високий гармонійний лад давнього іконопису і, водночас, набувають вишуканості живописного втілення.

На межі XV і XVI століть в українському іконописі помітне співіснування різних тенденцій і напрямів: з одного боку, прагнення до величної, узагальненої класичної форми, з іншого, — схильність до вільної індивідуальної стилістики у трактуванні сюжетів. Часом ікони набувають локального забарвлення, притаманного тій чи іншій іконописній школі.

XVII століття принесло суттєві зрушення у розвиток українського іконопису. Через бароко, що панувало в країнах Центральної та Східної Європи, Україна залучається до загальноєвропейського художнього процесу. Під впливом цього великого інтернаціонального стилю українське мистецтво не тільки засвоювало досягнення європейського живопису, а й долало схоластику середньовічного мислення.

Народний іконопис набув поширення у гірських районах Карпат і на Гуцульщині, віддалених від визначних офіційних центрів, де знайшов сприятливий ґрунт для свого розвитку. Помітна сила майстрів не у відвертій декоративній яскравості, а в особливому відчутті монолітності й узагальненості форми, в енергійній графічній окресленості контурів. Спрощеність і деформація пропорцій, відтинання усього зайвого сприяє надзвичайній художній виразності, що базується на традиціях образотворчого фольклору.

Культурологія розглядає арабо-мусульманську культуру як зв'язуючу між культурами Заходу та Сходу. Арабський халіфат містив великі центри Близького Сходу, в яких було сконцентровано тисячолітній досвід міської культури Шумеру, Аккаду, Стародавнього Єгипту та ін. Усі культурні цінності,

викристалізовані протягом тисячоліть різними східними цивілізаціями та еллінізмом, були освоєні арабами, висловлені арабською мовою і передані Західній Європі. Головними рисами, переданими мусульманським Сходом Європі, були науковість, прагнення до радості й краси дійсності [4, 8-10].

“Художня культура світу” відзначає, що обмеження з боку ісламу, сформульовані як релігійний закон, наклали відбиток на розвиток окремих видів мистецтва, в якому став панувати ритмічно-декоративний початок. Але іслам – це не лише релігійні погляди, правила, рекомендації, це спосіб життя, частина ментальності арабо-мусульманського світу [10].

На відміну від християнського храму, в колонному залі мечеті немає центральної осі, яка спрямовувала б рух віруючих до святилища. Зайшовши в залу мечеті, треба зупинитися, аби охопити поглядом ряд опор, розташованих поперек руху до міхраба. Так само і система перспективи. В українських християнських іконах присутня зворотня перспектива, центр сходження ліній в результаті цього утворюється в середині живлячої людини, а в зразках мусульманської релігії присутня двовимірність, відсутність ліній сходження, відстороненість і розчинення в повторюваннях.

Мусульманське відчуття Божественної присутності засноване на почутті Безмежності; мусульманин відхиляє об’єктивізацію Божественного, за винятком того, що постає перед ним у подібі безмежного простору.

Типовим прикладом арабо-мусульманської культури є арабеска, специфічно-мусульманський орнамент, в якому логіка пов’язана з живою цілісністю ритму [11].

Арабеска (фр. *arabesque*, від італ. *arabesco*, букв. — арабський, європейська назва орнаменту, що склався в мистецтві мусульманських країн) — орнамент, заснований на нескінченному повторенні геометричних і стилізованих рослинних мотивів.

Арабеска – це зразок орнаменту, що поєднує геометричність з кочовим духом, логіку з живим безперервним ритмом. Рослинний мотив та переплетення складають основу арабески. Для мусульманина арабеска – не

просто можливість існування мистецтва без створення образів: це безпосередній спосіб поступового розчинення образів, або того, що їм відповідає у ментальному плані.

Вперше в історії мистецтва ісламу рослинні мотиви сполучаються з графікою у храмовому просторі святилища Куббат ас-Сахра в Єрусалимі (686 — 691 р.); складний візерунок, створений на основі точного математичного розрахунку. Один з основних постулатів у ісламі — шлях до Бога через знання, а оскільки для створення мережива арабесок потрібні пізнання в різних сферах науки (геометрії, архітектурі тощо), то такого роду творчість для мусульманина можна розглядати як наближення до Аллаха, адже — “Бог знає всі предмети знання”, ніщо не вислизає від його уваги, — викладає одну з основних ідей ісламу один з найвизначніших середньовічних теологів Аль-Газалі.

Можливо, кочовий спосіб життя аравійських племен, безкрайні пейзажі, на яких немає за що зачепитися оку, породили в них прагнення до візуалізації, тобто до створення у свідомості образу, як створення “бажаного образу свідомістю і прагнення до єднання зі Свідомістю для його реалізації” (Ф. Ишмуратов), а також прагнення до “кристалізації” простору — для того, щоб його чіткіше можна було відчуті. Саме це двоїсте прагнення привело до появи виразності ліній арабесок, сповнених подвійного змісту — зовнішнього (прославляння прекрасного світу, створеного Аллахом) і внутрішнього (співзвуччя самому розумінню Творця, а не Його зображенню — адже вигляд незбагненого Бога недосяжний для людей).

Малюнок арабески узгоджується з уявленнями мусульманських богословів про “невиразно триваючу тканину всесвіту”. Земна навколишня дійсність сприймається мусульманином як ілюзія, лише схожа на божественний світ, адже, існує область буття недоступна для людського розуміння. Ця область не може бути яким-небудь чином сприйнята людиною — аль-гаїб (схована, невидима), тоді як сприймане називається аш-шахада (що спостерігається).

Отже, мусульманське мистецтво звільнене від візуалізації предметів і поклоніння образам. Позбавлення мінливих форм життєвої достовірності мало на меті зникнення їх і знищення в нас на очах задля того, щоб довести неможливість для людини вдихнути в речі життя, яким вони зобов'язані тільки Аллахові [10]. Оскільки в ісламі, згідно з приписами Корану, Бога не дозволялося зображати, то все ж таки можна було його позначати буквами та знаками. Тому в мистецтві, особливо в оздобленні культових споруд, дістав розвиток геометричний орнамент, який у своїй основі мав знаки й мотиви із символічним релігійним змістом.

Українську культуру можна вважати «відкритою» так, як вона легко сприймає нововведення, швидко розвивається, спостерігається шидка зміна ідеології (аграрний культ зайшов в Християнство). Християнство вилилось із культу в релігію, тому і в сакральному живописі спостерігаємо багато запозичень і впливів пануючих стилів [5, 12].

Іслам – це закрита культура, яка напряду пов'язана з кліматичними умовами. Представникам таких культур притаманна стійкість поглядів. На відміну від культур відкритого типу в закритих спостерігається використання чистих кольорів розмежованих контуром, на противагу багатоколітності відкритих культур.

З сакрального живопису ми бачимо, що орнамент українських ікон виявляє спільні характеристики з орнаментом у мистецтві країн ісламу; ця спорідненість уможливила наслідування східних орнаментальних схем і мотивів у оздобленні творів іконопису.

Орієнтальні впливи помітно виявилися в українській художній культурі через певні історичні передумови і в багатьох аспектах були пов'язані з географічним розташуванням України на межі двох культурних зон – Заходу (Європи) і Сходу (Азії). Ісламський світ безпосередньо наблизився до українських земель лише у XV ст. внаслідок посилення турецької держави, падіння Константинополя і знищення Візантії, прийняття Кримського ханства під протекторат Туреччини, підпорядкування Валахії і Молдавії, Угорщини –

регіонів, що безпосередньо контактували з Україною. Раніше східні впливи також позначалися в українській культурі (в орнаментальному мистецтві Київської Русі) і здійснювалися через візантійське посередництво або внаслідок безпосередніх контактів з культурою Сходу. У XVI – XVII ст. орієнтальні впливи проявилися більш потужно.

Впливи мусульманського Сходу виявилися в українському декоративно-ужитковому мистецтві XVII ст. в орнаментиці художніх виробів – у запозиченні східних орнаментальних схем, мотивів, їх поєднанні з елементами місцевої орнаментальної традиції. Джерелами інспірацій були військові трофеї, імпортовані зі Сходу товари, речі, привезені в результаті дипломатичних контактів і подорожей. Передовсім ввозилися предмети розкоші з Туреччини та Ірану, отже, саме турецькі та іранські орнаменти були взірцем для наслідування місцевим майстрам.

В орнаменті українських ікон кінця XVI – XVII ст. вплив Сходу виявився у використанні східних орнаментальних схем, котрі були пристосовані місцевими майстрами для оздоблення творів іконопису. Східні орнаментальні схеми і мотиви, розвиваючись як елементи орнаменту в українському мистецтві, зазнавали певних трансформацій відповідно до еволюції українського іконопису та українського орнаменту. Впливи мусульманського Сходу в орнаментиці українських ікон виявилися у запозиченні і використанні мотивів, характерних для орнаментики близькосхідного і середньоазійського регіонів [11].

У орнаменті країн ісламу та орнаменті українських ікон використовується майже тотожний підбір рослинних мотивів – це мотиви багатопелюсткової квітки, гвоздики, тюльпана, лотоса, плоду і квітки граната, серцеподібні мотиви із пальметкою всередині, листкові мотиви. Порівнюючи трактування названих мотивів у мистецтві мусульманського Сходу та в оздобленні українських ікон, знаходимо як прямі аналогії цим орнаментальним формам – цілком ідентичні, так і їх видозміни – значно трансформовані (у бік спрощення чи ускладнення)

варіанти. Особливо багате опрацювання в орнаментиці ікон отримав мотив граната, який демонструє велике розмаїття форм.

Незважаючи на те, що аналогії в орнаменті країн ісламу можемо віднайти для більшості мотивів орнаментального декору українських ікон, проте не всі ці мотиви інспіровані мистецтвом мусульманського Сходу досліджуваного періоду. Деякі орнаментальні форми східного походження потрапили в українську орнаментику раніше (крин, серцеподібний паросток із пальметою всередині). Мотиви гвоздики, тюльпана, лотоса, граната з'явилися в орнаментиці ікон під впливом орнаментального мистецтва країн ісламу.

Схеми та мотиви, характерні для східної орнаментики, використовувалися майстрами в оздобленні тла українських ікон упродовж усього XVII ст.; у першій половині століття такі мотиви надзвичайно різноманітні, демонструють значну кількість аналогій зі зразками у мистецтві мусульманського Сходу; у другій половині та ближче до кінця XVII ст. в орнаментиці ікон застосовується більше трансформованих варіантів досліджуваних мотивів. Майстри-сницарі творчо переосмислювали інспіровані мистецтвом Сходу орнаментальні форми, спрощуючи чи ускладнюючи їх, доповнюючи новими елементами, трансформуючи відповідно до власних естетичних смаків і фантазії.

Проведений аналіз засвідчив, що при розгляді східних впливів у орнаментальному оформленні українських ікон кінця XVI – XVII ст. маємо справу не з поодинокими збігами у трактуванні окремих орнаментальних мотивів, а зі спільністю побудови, декоративного репертуару та естетичних якостей досліджуваних візерунків.

Східні впливи були досить вагомим чинником у формуванні характеру орнаментального оформлення українських ікон досліджуваного періоду і в поєднанні з іншими факторами – місцевою орнаментальною традицією та західноєвропейськими впливами – спричинили появу комплексу цілком оригінальних візерунків, що його нам демонструють пам'ятки українського ікономалярства кінця XVI – XVII ст. [13].

Передумовами східних впливів на українську художню культуру кінця XVI – XVII ст. є впливи Сходу в мистецтві Київської Русі, близькість до ісламських територій у XVI – XVII ст., військові конфлікти з турками і татарами, численні торгівельні і дипломатичні контакти між Україною і країнами мусульманського Сходу, економічний розвиток західноукраїнських земель, зокрема, Львова, торгівельна і реміснича діяльність вірмен, вплив ідеології сарматизму, мода на предмети розкоші східного виробництва. Популярність східних виробів і зростаючий попит на предмети розкоші східного походження впродовж XVII ст. викликали численні наслідування в українському художньому ремеслі.

Характеристика орнаменту в мистецтві країн мусульманського Сходу дозволила визначити ті орнаментальні схеми та мотиви, які внаслідок східних впливів поширилися в орнаменті європейських країн, України зокрема.

### **Висновки**

1. Проведене дослідження комплексу орнаментів тла українських ікон кінця XVI – XVII ст. у контексті впливів європейських, східних і місцевих історично-культурних традицій дозволило охарактеризувати орнаментальне оформлення українських ікон означеного періоду як синтез орнаментальних елементів (схем і мотивів) східного походження та стилістики західноєвропейського мистецтва (впливів ренесансу, маньєризму, бароко) на основі української орнаментальної традиції, що формувала ґрунт для сприймання чужоземних впливів.

2. На підставі аналізу пам'яток українського іконопису кінця XVI – XVII ст. визначено два основні типи орнаменталії тла: з довільним розташуванням декоративних мотивів на площині та на основі сітчастих схем. Виявлено два різновиди таких орнаментальних схем: схема чіткого поділу площини тла на геометричні елементи (загострені овали), всередині яких розташовані рослинні мотиви; схема на основі рослинної ромбовидної сітки – найбільш розповсюджена в оздобленні іконного тла.

Стилістична еволюція орнаментального оформлення українських ікон кінця XVI – XVII ст. зумовила зміни в загальному вирішенні орнаментальних схем, виборі орнаментальних мотивів, їх трактуванні, художніх особливостях орнаментів ікон упродовж означеного періоду. Орнаментика ікон відобразила впливи стилістики ренесансу, маньєризму, бароко і демонструє тенденцію до ускладнення композицій та окремих мотивів упродовж досліджуваного періоду.

3. При розгляді і дослідженні пам'яток українського ікономалярства кінця XVI – XVII ст. виявлено значну кількість спільних характеристик, подібностей між орнаментальними візерунками ікон (тло, рамки, зображені тканини й одяг) та орнаментальним декором пам'яток мистецтва мусульманського Сходу. Це спільні естетичні вподобання до заповнення площини складним і насиченим візерунком, спільні орнаментальні схеми та репертуар орнаментальних мотивів, однаковий в рослинній орнаментиці країн ісламу і в оздобленні ікон: гвоздика, тюльпан, квітка і плід граната, лотос, троянда, крин, серцеподібний мотив із пальметою всередині, листкові мотиви.

4. Проведений порівняльний аналіз дав можливість виявити синхронні аналогії та раніші за часом першовзори схем і мотивів іконної орнаментики у мистецтві країн мусульманського Сходу. В орнаментиці ікон східними за походженням є схеми на основі рослинної ромбовидної сітки та сітки з геометричних фігур (загострених овалів) з рослинними мотивами всередині («банд-е-рум»), мотиви тюльпана, гвоздики, лотоса, квітки і плода граната (останній отримав надзвичайно багате художнє опрацювання та велику кількість варіантів зображення).

5. Для більшості мотивів, котрі використовуються в декорі українських ікон, знаходимо відповідність в орнаментиці країн ісламу, проте не всі ці мотиви інспіровані мистецтвом саме мусульманського Сходу XVI – XVII ст. (Туреччини та Ірану). Частина таких декоративних форм потрапила в українську орнаментику ще в часи Київської Русі і за походженням належить давньосхідному чи середньоазійському мистецтву (серцеподібний мотив із пальметкою, крин-трилижник).

6. В основі формування орнаментальних візерунків на українських іконах лежить національна традиція, до якої долучалися різні мистецькі впливи – як східні, так і західні. Саме дією національної традиції зумовлений вибір орнаментів, котрі використовувалися в оздобленні ікон. Привнесені у результаті східних чи західних впливів візерунки не переймалися механічно в усій сукупності типів і видів орнаменту певного стилю чи регіону. Національна культура не поглинала чужоземні впливи, а фільтрувала явище, обираючи лише близьке їй за суттю. З орнаментальних елементів східного походження отримали поширення рослинні схеми і мотиви. Гереги і епіграфічні орнаменти, надзвичайно популярні у мистецтві мусульманського Сходу, в декорі українських ікон не використовувалися. Рослинна орнаментика характерна для народного мистецтва, і тому елементи рослинного орнаменту східного походження сприймалися легко, а геометричні побудови підвищеної складності й епіграфічні орнаменти не були використані.

7. На підставі проведеного дослідження українських ікон кінця XVI – XVII ст. встановлено, що орнаменти на основі рослинної ромбовидної сітки чи сітки «банд-е-румї» з характерним підбором мотивів (тюльпаноподібні, лотоса, граната, троянди, гвоздики тощо) абсолютно домінують у візерунках тла ікон XVII ст.; у першій половині XVIII ст. продовжують використовуватися, проте поступаються місцем орнаментам, складеним під впливом західноєвропейської мистецької стилістики, з мотивами, вільно розташованими на площині, або неорнаментованому тлу і краєвидам.

8. Східні впливи простежуються в орнаментах українських ікон від кінця XVI ст. одночасно з появою рослинних орнаментів на основі сігчастих схем. Фактор східного впливу є характерним для орнаментики ікон у різних регіонах України впродовж XVII ст. Із розповсюдженням барокових орнаментів у кінці XVII ст. східний вплив дещо послаблюється. У синтезі із місцевими традиціями та західноєвропейськими впливами витворився своєрідний комплекс орнаментів у творах українського сакрального малярства кінця XVI – XVII ст.

## **Література:**

1. Ярема Володимир, протопресв. Дивний світ ікон /В.В.Ярема // – Львів: Логос, 1994. – 116 с.
2. Креховецький Яків. Богослов'я та Духовність Ікони /Я. Креховецький // – Львів: Свічадо, 2000. – 152 с.
3. Патріарх Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII-XV ст. – Львів, 2006.
4. Гуревич П.С. Культурологія / П.С Гуревич // – М.: Проект, 2003. - 336 с.
5. Історія української та зарубіжної культури: Навчальний посібник // За ред. С.Клапчука, В.Остафійчука. – М.- К.: Знання-Прес, 2002.- 352 с.
6. Раушенбах Б.В. Протранственные построения в живописи / Б.В. Раушенбах // М.: Наука, 1980. – 184 с.
7. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б.В. Раушенбах // – М.: Наука, 1986. – 256 с.
8. Бартольдт В.В. Ислам и культура мусульманства / В.В. Бартольдт // – М., 1992. – 184 с.
9. Грюнебаум Г.Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры / Г.Э. фон Грюнебаум // – М.: Наука, 1981. – 225 с.
10. Массе А. Ислам: Очерк истории /А Массе // Пер. с фр. - 3-е изд. - М.: Наука, 1982. – 182 с.
11. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Т. Буркхардт // - М.: Алетейа, 1999. - 216 с.
12. Введение в культурологию / Руководитель автор. колл. и отв. ред. Е. В. Попов. – М.: ВЛАДОС, 1996. – 336 с.
13. Гелитович М.Й. Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі нових досліджень / М.Й.Гелитович // Вісник Львівського ун-ту. Серія мист-во, 2007. – Львів: Вид-во ЛНУ. – Вип. 7. – С. 114-118.

## **References:**

1. Yarema Volodymyr, protopresv. Dyvnyi svit ikon /V.V.Yarema // – Lviv: Logos, 1994. – 116 s.
2. Krekhovetsky Yakiv. Bogoslovyia ta Dukhovnist Ikony /Ya. Krekhovetsky // – Lviv: Svichado, 2000. – 152 s.
3. Patriarkh Dmytriy (Yarema). Ikonopys Zakhidnoy Ukrainy XII-XV st. – Lviv, 2006.
4. Gurevych P.S. Kulturologiya / P.S.Gurevych // – M.: Proekt, 2003. - 336 s.
5. Istoriya ukrainskoi ta zarubizhnoi kultury: Navchalnyi posibnyk // Za red. S.Klapchuka, V.Ostafiychuka. – M.- K.: Znannya-Pres, 2002.- 352 s.
6. Raushenbakh B.V. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi / B.V. Raushenbakh // M.: Nauka, 1980. – 184 s.
7. Raushenbakh B.V. Sistemy perspektivy v izobrazitelnom iskusstve. Obshchaya teoriya perspektivy / B.V. Raushenbakh // – M.: Nauka, 1986. – 256 s.
8. Bartoldt V.V. Islam I kultura musulmanstva. / V.V. Bartoldt // – M., 1992. – 184 s.
9. Gryunebaum G.E. fon. Osnovnye cherty arabo-musulmanskoj kultury / G.E. fon Gryunebaum // – M.: Nauka, 1981. – 225 s.
10. Masse A. Islam: Ocherki istorii / A.Masse // Per. s fr. - 3-e izd. - M.: Nauka, 1982. – 182 s.
11. Burkkhardt T. Sakralnoe iskusstvo Vostoka i Zapada. Prinrsipy i metody / T. Burkkhardt // . - M.: Aleteiya, 1999. - 216 s.
12. Vvedenie v kulturologiyu / Rukovoditel avtorskogo koll. i otv. red. E.V. Popov. – M.: BLADOS, 1996. – 336 s.
13. Gelytovych M.Y. Utochnennya datuvannya deyakykh pamyatok ikonopysu XVI st. U svitli novykh doslidzhen / M.Y.Gelytovych // Visnyk Lvivskogo Universitetu. Seriya mystetstvo, 2007. – Lviv: Vyd-vo LNU. – Vyp. 7. – S. 114-118.