

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>

УДК 130.2; 7.01; 7.03; 7.04

Дротенко В.І.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

СЕМІОТИКА ІКОНОПИСУ ТА СТИЛІСТИКА ІКОНИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Анотація. Стаття присвячена проблемам семіотики іконопису та іконології як методу інтерпретації семантики ікони, її опосередкування соціокультурним контекстом. Особливістю українського іконопису є поєднання візантійського стилю зі стилями західноєвропейського мистецтва і розробка власної версії цих стилів. Концепт ікони визначає її як культурний артефакт і розкриває взаємовпливи українського живопису та іконопису. Художній контекст семантики ікони пов'язаний з пошуками поєднання національної традиції та авангардного мислення в образотворчому мистецтві. Йдеться про взаємозв'язок художніх засобів виразності світських жанрів та композиційно-колеристичних канонів сакрального мистецтва. Символіка світла, кольору, простору і принцип розташування об'єктів зображення відповідають канонам сакрального. Сюжетність, ефект особистості, виразність та мальовничість форми свідчать про світський контекст. Компактність сюжету, не зважаючи на персоніфікацію та індивідуалізоване тлумачення, викликає цілісне сприйняття Божественної присутності. Трансцендентальний вимір ікони визначається антиномією невидимого у видимому, незображеного у зображеному; художній вимір ікони виявляє співвіднесення іконографічного канону з канонам фольклорних традицій. Перспективи досліджень іконопису пов'язані з методом інтерпретації його об'єктів. Метод іконології виявляє за змістом, стилем зображення та технікою виконання семантичне значення і визначає тенденцію розвитку сакрального мистецтва.

Ключові слова: семіотика іконопису, семантика ікони, стилі іконотворчості, символічність сакрального простору, іконологія.

Drotenko Valentyna

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

SEMIOTICS OF ICON PAINTING AND STYLISTICS OF THE ICON IN THE CONTEXT OF CULTURAL AND ARTISTIC TRADITION

Summary. The article is devoted to the problems of semiotics of icon painting and iconology as a method of interpretation of icon semantics, its mediation by the socio-cultural context. The peculiarity of Ukrainian icon painting is the combination of the Byzantine style with the styles of Western European art and the development of its own version of these styles. The concept of the icon defines it as a cultural artifact and reveals the mutual influences of Ukrainian painting and iconography. The artistic context of the semantics of the icon is connected with the search for a combination of national tradition and avant-garde thinking in the fine arts. It is a question of interrelation of artistic means of expression of secular genres and compositional-coloristic canons of sacred art. The symbolism of light, color, space and the principle of arrangement of the objects of the image correspond to the canons of the sacred. The plot, the effect of personality, expressiveness and picturesqueness of the form testify to the secular context. The compactness of the plot, despite the personification and individualized interpretation, evokes a holistic perception of the Divine presence. The transcendental dimension of the icon is determined by the antinomy of the invisible in the visible, the unimaged in the depicted; the artistic dimension of the icon reveals the correlation of the iconographic canon with the canon of folk traditions. The theoretical basis of modern research of icon painting is the identification of its transformations under certain socio-cultural conditions and in the system of sacred art; analysis of observance or violation of iconographic canons in accordance with the traditions of exegesis; identification of ethnic, stylistic, typological features of the Ukrainian icon. Prospects for the study of icon painting are related to the method of interpretation of its objects. The method of iconology reveals the semantic meaning of the content, style of image and technique of execution and determines the trend of development of sacred art.

Keywords: semiotics of icon painting, semantics of icons, styles of icon making, symbolism of sacred space, iconology.

Постановка проблеми: визначення способу усвідомлення семіотики іконопису та методу інтерпретації семантики ікони з метою вияву опосередкованості її знаково-символічного змісту й стилістично-художньої форми соціокультурним контекстом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельною базою теорії та історії іконопису є, насамперед, філософські та теологічні праці С. С. Аверінцева, В. В. Бичкова, Я. Креховецько-

го, Б. А. Успенського, П. Флоренського. *Культурологічний та мистецтвознавчий аналіз* із застосуванням іконографічного методу дослідження здійснено у працях сучасних науковців Д. Кривача, В. Лепакіна, В. Овсійчука, О. Осадчої, О. Пономаревської, Ю. Попенюк, Н. Руско, В. Свенціцької, П. Скопа, Д. Степовика, О. Тріски, І. Федя.

П. Скоп [9; 10] визначив проблематику стильових трансформацій у сакральному малярстві Галичини початку XVII ст. – часу, що передував

культури бароко. На підставі наукових спостережень над групою пам'яток іконопису автором здійснено узагальнення щодо характерних тенденцій у зміні стильової парадигми малярського письма.

О. Тріска [12] дослідила народну ікону на склі як вид народної декоративної творчості, мистецький феномен, цілісне художнє явище другої половини XVIII–XIX століть з погляду зіставлення української ікони в загальноєвропейському контексті. Авторка зауважила, що незвична техніка виконання, застосована народними майстрами для створення ікон, не лише спричинила появу нового виду творчості, але стала визначальною в розвитку іконопису на склі.

Н. Руско [8] сформулювала особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть й актуалізувала в науковому дискурсі проблематику галицького сакрального мистецтва в контексті української духовної культури. В умовах євроінтеграції та секуляризації окреслила необхідність осмислення втраченої сакральної спадщини, а також регенерації українського іконопису як цілісного мистецького явища.

І. Федь [13; 14] увиразнив вагомість сакрального мистецтва як стабілізуючого фактора, а ікону – як його узагальнення, оскільки в ній закладено гармонізацію суспільних процесів, культуризацію особистості, пошук досконалих форм буденного. Автор дослідив не лише релігійно-художній зміст концепту ікони, але як вічну категорію культури: ікона та іконічне – категорії, що розкривають глибинні основи людської духовності.

Слід зауважити також праці В. Лепакіна [2] про іконічне як парадигмальне узагальнення характерних рис сакральної культури; дослідження Д. Степовика [11] про рефлексивні функції ікони щодо формування національної свідомості.

О. Осадча [4; 5] окреслила проблематику методологічних засад іконології, пов'язаних зі створенням іконографічного образу: відображення принципів іконічності в іконографічному образі; поєднання іконографічної традиції та новаторства в українському іконописі.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми. У статті розглянуто з позицій семіотики культури і мистецтва знаково-символічний зміст і стилістично-художні форми іконотворчості із застосуванням іконології як методу символічної інтерпретації об'єктів сакрального мистецтва.

Мета статті. Розглянути український іконопис з погляду концепту ікони як культурного артефакту, що синтезує художній контекст національної традиції, здобутки українського живопису, та символізм авангардного мислення в образотворчому мистецтві.

Поняття *вишуканості* неодмінно пов'язане з поняттям стилю, а мистецтво – з поняттям *прекрасного*. У процесі утворення стилю в мистецтві спостерігаються періоди, коли прекрасному протиставляється низьке й потворне. Проте це не суперечить фундаментальній тезі, що підставою кожного стилю є розуміння прекрасного – *ідеал краси*. У сакральному мистецтві, яке надихає людину на подолання страху смерті й усвідомлення вічного життя, ідеал прекрасного, виражений через мистецький стиль, приймає довершених форм. Українське сакральне мистецтво в частині

іконотворчості виробило свій власний стиль, відмінний від автохтонного візантійського. Українська ікона вже з початків свого виникнення є унікальним явищем. Поєднання візантизму з мистецькими стилями західноєвропейського мистецтва (романським, готичним, ренесансним, бароко, романтизмом і класицизмом) свідчить не тільки про стильову адаптацію, але про *синкретизм*, вироблення власних варіантів цих стилів, піднесення яких припадає на період XV–XIX століття. Іконопис упродовж століть обумовлював розвиток українського живопису. Стильова еволюція іконопису проявляє особливості *естетики та символізму ікони* і, водночас, концептуалізує *ікону як культурний артефакт*.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що дослідження естетичної цінності східнохристиянського іконопису розпочалося мистецтвознавцями лише на початку XX століття. За версією фахівця з релігійної естетики Віктора Бичкова, розвідки естетичної цінності *іконописної традиції*, дослідження мистецького жанру *іконопису* пов'язані з художньо-естетичними *пошуками модернізму* кінця XIX – початку XX століть. Втім, на думку О. Пресіч [7], пояснення В. Бичкова недостатньо враховує художній контекст поняття «символізм» кінця XIX – початку XX ст., зокрема, у сенсі літературно-філософської течії, що пов'язана з *пошуками поєднання епістемології, етики та естетики*. По-друге, на засадах принципу історизму у цей період сформувалося ставлення до іконопису не тільки як до мистецтва сакрального, але, насамперед, як до історичної пам'ятки національної культури, що обумовлене націєтворчими процесами, котрі потребували дослідження, реставрації та започаткування музейних колекцій. Як підкреслює О. Пресіч, «Естетика східнослов'янської ікони, заснованої на неоплатонічних ідеях візантійського богослов'я, з часом увібрала в себе місцевий колорит і західні впливи – аж до того часу, коли в період націєтворення й авангардного мистецтва було заново «відкрито» колористичну й двовимірну художню мову давньоруського іконопису. Це дало поштовх до розвитку семіотичних досліджень про символізм ікон. Що ж до стилістичної еволюції іконопису після середини XIII ст., то «відкриті», «інклюзивні» розуміння національної традиції (при усвідомленні її конструйованого характеру) здається нам продуктивнішим, ніж закам'яніле визнання як «національної» естетики лише канонічного іконопису» [7].

Дослідники естетики іконопису – Павло Муратов, Борис Успенський, Павло Флоренський, Сергій Булгаков, Володимир Лоський – сформулювали типові *стилістичні ознаки, символічний зміст, принципи організації простору* в іконі, окреслили спеціальні (умовно-абстрактні) *художньо-зображальні засоби*, що відокремлюють простір глядача від простору ікони як простору сакрального, який має безконечну тривалість і є «зовнішнім вираженням преображення людини». На думку В. Бичкова, сакральне мистецтво зорієнтоване на створення особливого духовного середовища, в якому здійснюється «візуально-споглядалське спілкування віруючого з Богом» [1, с. 467]. З погляду В. Овсійчука, це середовище – місце взаємного переходу світів – видимого й невиди-

мого, своєрідне «вікно», що відчиняється лише під час богослужіння. Саме тоді ікони стають «реальними символами», через які люди відчувають себе причетними до світу небесного [3, с. 305].

Символ у мистецтві – це водночас і образ, і знак. Структура символу відтворює через особі не явище цільний образ світу. На переконання Павла Флоренського, дійсне мистецтво виникає при сходженні душі з «горного світу», коли вона здатна відображати сприйняті там ідеї у символічних образах. Мистецтво орієнтоване на виявлення нової, ще невідомої нам реальності. Як зазначає Д. Кривавич, символічний образ у мистецтві – це сама реальність, але вищого рівня, ніж реальність видимого світу; найповніше така реальність властива іконі.

Осмислення сутності людини у мислах сакрального мистецтва відбувається на підставі усвідомлення історичної єдності християнської символіки з ученням Ареопагіта та філософією неоплатонізму. Ареопагіт розробив систему естетичного сприймання всесвіту як ієрархії осяйного світла; церква – ідеальна людська спільнота, що безпосередньо продовжує ієрархію ангелів, специфічне віддзеркалення позаземного святого світла у чистих дзеркалах, що передають промінь одне одному. Символ світлоносною речовиною усіяно матеріалізується у сакральному мистецтві. Божественне світло – це рівночасно сяючий німб навколо голови Бога-Отця, Христа, Богородиці, святих. Золоте тло – ідеальний символ нескінченної світлової енергії, безмежності, істини, надчуттєвості. Світлоносні барви є виявом духовності, де кожна символізує космічні субстанції стихії та людські моральні якості. Золото і скло – матеріальні виразники світла, божественної осяйності. Краса-світло трансформується у мозаїках, вітражах, окладах ікон.

Отже, символіка світла має специфічне естетичне значення – краса як світло. *Світлоносність краси, спорідненість світла з душею* – це ключові атрибути християнського віровчення. У композиційній системі ікони співвідносяться реальний, потойбічний та містичний світи. Стрижневим змістом композиції ікони є протиставлення краси плоті і краси Духу. Це досягається засобом колірних співвідношень, композиційних вузлів, чіткої спрямованості магістральних ліній в іконі та інших засобів художньої виразності.

Ікона існує в контексті архітектурної композиції храму, підґрунтям якої є чотирикутник і напівсфера (баня). Поеднуючись у різних комбінаціях, ці форми утворюють довершений художній ансамбль. Вони є структурними елементами не тільки у побудові сакрального простору храму, але й в іконографічній композиції. Чотирикутник символізує тварний світ, а напівсфера – світ Божественний. Поеднуючись, вони персоніфікують Христа, символізуючи єдність природи божественної і людської. Внутрішня геометрія ікони ґрунтується на формі кола – овал, еліпс, спіраль, парабола. Такий принцип побудови композиції дозволяє сконцентрувати всі елементи зображення у цілісну структуру.

Важливу роль у сприйнятті ікони відіграє перспектива – особлива система передачі просторових характеристик на двомірну площину зображення. Йдеться про лінійну *пряму, зворот-*

ну та сферичну перспективу. В системі прямої перспективи суттєвим є ефект, який отримує глядач в заданий момент із заданої точки. Пряма перспектива – основний прийом конструювання художнього простору, не залежний від загального контексту культури і зберігає своє значення в образотворчих мистецтвах будь-яких епох. Вона розрахована на нерухому точку споглядання і передбачає єдину точку сходження на лінії горизонту (предмети пропорційно зменшуються, віддаляючись від переднього плану).

В системі зворотної перспективи несуттєві різноманітні розломи форм, їх спотворення, у порівнянні з тим, що можна бачити з однієї точки; проте особливо важливо передати враження від предмета, яке ми реально отримуємо, сприймаючи предмет з різних боків. Це прийом, коли предмети збільшуються разом з віддаленням від глядача. Зворотна перспектива створюється лініями, які розходяться вдалечінь, спорудами, предметами, кольором. Швидше сприймаються яскраві кольори, і, навпаки, менш активно – темні. Різниця в повноті сприйняття породжує ефект того, що яскраві тони розташовані ніби ближче, а приглушені здаються віддаленими. Створене зображення при цьому має кілька горизонтів, точок зору. Центр сходження ліній знаходиться не на горизонті, а всередині самого спостерігача. Єдиний символічний простір, зорієнтований на глядача, окреслює його духовний зв'язок із світом символічних образів. Зворотна перспектива виконує завдання втілення надчуттєвого сакрального змісту в зриму, але позбавлену матеріальності, конкретну форму. Вона простежується в мистецтві XI–XII ст., і концептуально зумовлена світоглядними мотивами.

Сферична перспектива – особливий спосіб організації живописного простору на площині ікони або розпису стіни, склепіння, купола, який полягає в ілюзорному поглибленні зорового центру, що збігається з геометричним центром композиції, і розташуванні інших елементів в уявному сферичному просторі. У сферичній перспективі всі лінії глибини матимуть точку сходження в головній точці і залишатимуться чітко прямими. Строго прямими будуть головна вертикаль і лінія горизонту. Всі інші лінії з віддаленням від головної точки все більше згинатимуться, трансформуючись у коло. Лінії, що не проходять крізь центр, продовжуючись, утворюють напівеліпс.

Ікона являє світ абсолютного буття назустріч глядачеві. Принцип *діагонального розташування фігур на площині* (асиметрія зображення святого щодо центральної вертикальної осі) створює відчуття «виходу» фігури з живописної площини назовні. У побудові об'єктів зображення й у загальній ритмічній будові простору ікони застосовується прийом *контрапункту* – зіткнення різних спрямованих сил руху. Архітектоніка ікони утворена S-подібними лініями, що утверджують *синергетичні зв'язки* між усіма об'єктами в композиції ікони та з глядачем. При зовнішній статичності зображення цей прийом створює ілюзію внутрішньої динаміки. Ефект «виходу» образу з площини ікони у простір глядача створюється поєднанням колірних співвідношень за принципом оптичного змішування фарб, переходу кольорів від темного теплового санкірного тону до світлого

холодного. Отже, завдяки художнім прийомам сферичної перспективи формується *тривимірність простору ікони*.

Основна тенденція української іконографії – це прагнення до виразності деталей, аксесуарів та побутових предметів у зображенні лику святих і апостолів, бажання реально відобразити драматичний зміст ситуації, стремління до синтезу природи й історії, живопису й архітектури у зображенні панорами міст та окремих споруд, масштабно співвідносних людині. Зображення святих і апостолів свідчать про спроби митців до пізнання людського характеру, що стало головною ознакою ренесансного портрету в європейській культурі. В українському живопису *ренесансний іконопис* вплинув на формування портретного та історичного жанрів. І навпаки, запозичив у світських жанрів – портрету, пейзажу, побутової картини – їхні мистецькі засоби. Ренесансні ікони позбулись аскетичності, непопулярності образів, натомість звернулися до пропорційності людської фігури, зменшилась монументальність, збільшився декор. Митці почали надавати обличчям святих слов'янських рис. Такі лики стали сприйматися як норма. Особливістю українських ренесансних ікон є яскраво виражена *сюжетність*, *багатоперсональність*. Проте композиційні канони і символіка кольорів залишилися сталими.

Бароковий іконопис в українському сакральному живопису другої половини XVII–XVIII століть означений традиційною тематикою та іконографією. Втім спостерігається трансформація у стилістиці відображення та часткове урізноманітнення сюжетів, зміни у взаємозалежності між формою зображення та його сенсом, відображенням і реальністю, твором і глядачем. Ікона стає предметом естетичного сприймання. З'являються *ефект особистості* в іконічному зображенні (ікона ніби звертається до глядача), а також – *живописність* як виразність форми, яка поза релігійним смислом впливає на почуття. Композиція ікон асиметрична, утім урівноважена за масами і стримана тонально. Майже в усіх іконах ликам святих властивий проникливий *психологізм*. Водночас у іконах помітні авторитети середньовічного іконопису, середньовічної символіки кольорів. Зокрема, цілісність і компактність груп персонажів сюжету попри персоналізацію та індивідуалізоване тлумачення міміки, жестів, одягу налаштовують на цілісне сприймання Божественної присутності.

Бароковому іконопису властива *повітряна перспектива* як спосіб створення *ілюзії глибини простору* за допомогою тональної зміни зображення предметів. Передні об'єкти і предмети художник малює чітко, детально, контрастно, а силуети об'єктів далекого плану зображуються ніби розмитими, менш чіткими, менш деталізованими, разом з віддаленням втрачається їх об'єм і форма. Вважають, що повітряна перспектива – це синтез тональної та колірної перспектив. Однак *відчуження простору* не позбавлене принципу ієрархічних зв'язків, системи композиційних і масштабних співвідношень відповідно до семантики та символічності об'єктів умовного простору. Попри характерну для бароко повітряну перспективу використовується й зворотна перспектива.

Вплив романтизму на іконопис спостерігається у перенесенні декоративних акцентів із зовнішніх форм (обрамлення, тло, одяг святих) у внутрішню структуру образу (поєднання яскравих тонів і відтінків) у витонченість малярства (сфумато, лесування – прийоми повітряної перспективи). Замість драматизму й пафосності підкреслюються ліричні почуття, лагідність, мрійливість. Натомість класицизм викликав уніфікацію у сакральному мистецтві. Проте водночас цей стиль приніс і позитивні риси, започатковані ще у добу ренесансу: чіткість композиції, довершеність форми, майстерність рисунка, науковий підхід до побудови простору, перспективи, масштабу, гармонійність і симетрію.

Неповторні особливості української ікони беруть початок від *народного розуміння прекрасного*. Це – витончений, добірний, орнаментальний стиль української народної творчості, народного образотворчого та декоративного мистецтва. Починаючи з XV ст., народна декоративна традиція стала істотною у формуванні національного стилю. З кінця XVIII й упродовж XIX століть виразником національних художніх традицій стала народна ікона. Мистецтво селянського примітиву протиставило світському академічному спрямуванню професійного іконопису *життєдайність і цілісність* художнього впливу. Народний іконопис відмовляється від загальноприйнятих стереотипів і канонів. Йому притаманні витончене відчуття стилю, оригінальна фантазія, проникливе бачення. Опираючись на *поетичну образність народного уявлення*, народні іконописці створили образи, котрі приваблюють своєю невимуженістю і простотою. Своєрідне відчуття монолітності й узагальненості форми, графічна окресленість контурів, спрощеність і деформація пропорцій, уміння відсікти зайве сприяли винятковій художній виразності, що ґрунтувалася на традиціях образотворчого фольклору.

Серед сучасних досліджень української народної ікони можна виділити кілька головних напрямків: релігійно-богословський, філософсько-культурологічний та мистецтвознавчий. Методологія класичної та некласичної гуманітарної парадигми дозволяє тлумачити іконографічні образи як виразні знаки культури та вважати іконічні об'єкти елементами цілого, котре репрезентує всі ознаки певного типу соціокультурної свідомості, в межах якої цей знак функціонує.

Трансцендентальний вимір народної ікони дослідники окреслюють на релігійно-богословському, філософському та етнокультурному рівнях.

Релігійно-богословський визначає ікону як сакральний простір незмінного самоявлення Бога, безконечного його угілення та благодаті. Образ-ікона належить надчуттєвому світу, відтворюючи Первообраз. Ікона – це передусім *подоба (натяк)*, а не символ. Філософська парадигма виявляє антиномічність, онтологічність та синергійність ікони. Згідно з В. Лепакіним, ключова антиномія іконообразу – зображення Боголюдини як іпостасі єдиної у своїй сутності й водночас відмінних Божественної та людської природи. Ікона – це *антиномія невидимого у видимому*, незображувального у зображеному, неописаного в описаному [2, с. 65]. Архетипи етнокультурного рівня свідчать про співвіднесення

іконографічного *канону народної ікони з канонам фольклорних традицій*. Народний іконопис відтворює ті загальні ідеали й цінності, що панують у межах етносу. Народна ікона, як складова культури, утверджує певний іконописний тип. Її канонічні обмеження покликані щонайбільше згладжувати тілесні властивості предметів зображення, відтворюючи модель національного типу. На думку Ігоря Федя, народна ікона – це основа трансцендентальних матриць самоідентифікації людини і нації в цілому [13, с. 9].

Художній вимір народної ікони визначають етнографічний, генетично-суб'єктивний та художньо-технологічний рівні. Так, О. Осадча проаналізувала феномен хатньої ікони кінця XVIII – початку XX століть в контексті метафізичного (трансцендентального), художнього (суб'єктивного) та фізичного (об'єктивного) аспектів [4]. На думку авторки, етнографічний рівень виявляє регіональні особливості традиційно-побутової культури; відображає колористичні, семантичні та іконографічні схильності при написанні ікон. Народна ікона на цьому рівні виконує функцію пізнання оточуючого світу й відображення конкретних символів, які передавалися від покоління до покоління й кодувалися в орнаменті, побудові композиції, у зображенні певних елементів буденного оточення. Генетично суб'єктивний рівень пилює вищевказані гріховної природи людини. Він відкриває генетичну здатність людини до духовного зростання. Цей рівень торкається психологічних та екзистенційних аспектів душі людини. На цьому рівні ікона активує відчуття Божественного. Художньо-технологічний (естетичний) рівень завбачає застосування певних технологічних прийомів та засобів художньої виразності. Оскільки

народна ікона виконує функцію оберегу, посилюється на основі народного світобачення, традиції та фольклор, то народні іконописці використовували техніку олійного живопису. Об'єктивний вимір ікони характеризується функціонально-типологічним рівнем і, в єдності з релігійно-богословським, довершує коло рівнів.

Отже, феномен народної ікони репрезентує народні традиції, вірування та архетипи; виявляє ознаки місцевої традиційно-побутової культури окремих регіонів України; відкриває закономірності застосування колористичних, семантичних і технологічних прийомів; як частина української художньої культури та мистецької традиції, розкриває дух нації, національну свідомість та обумовлює національну ідентичність.

Висновки і перспективи. Теоретичною основою сучасних досліджень іконопису є виявлення його трансформацій за певних соціокультурних умов та в системі сакрального мистецтва; аналіз дотримання або порушення іконографічних канонів відповідно до традицій екзегези; виявлення етнічних, стилістичних, типологічних особливостей української ікони. Перспективи вивчення іконопису пов'язані з методом інтерпретації його об'єктів. Метод іконології за предметним змістом зображення розкриває семантичне значення стилю, техніки виконання та визначає тенденцію розвитку сакрального мистецтва. Крім того спонукає сучасні філософські, культурологічні, мистецтвознавчі дослідження українського образотворчого та декоративного мистецтва, пов'язаних із виявленнями у творах мистецтва архаїчних сакральних символів, існуючих поза історією й незалежно від людини як таких, що з'явилися у давні часи і використовуються у культурі наступних епох.

Список літератури:

1. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. Москва, 2007. 743 с.
2. Лепакін В. В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 288 с.
3. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ, 1991. 400 с.
4. Осадча О. А. Основні художні методи створення просторової складової ікони. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-metody-stvorenniya-prostorovoyi-skladovoyi-ikony>
5. Осадча О. А. Відображення принципів іконічності в іконографічному образі. URL: <http://artisthelen.com/publications/vidobrazhennya-prynypsiv-ikonichnosti-v-ikonografichnomu-obrazi>
6. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво : навч. посібник : у 3 ч. Ч. 2. Львів, 2004. 268 с.
7. Пресіч Ольга. Вивчення символізму в українському іконописі: методологічні зауваги. *Всесвіт. Український журнал іноземної літератури*. 2012. № 7–8. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/1009/41/>
8. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: філософсько-релігійнознавчий контекст : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.11. Острог, 2015. 196 с. URL: https://www.oa.edu.ua/doc/dis/rusko_n_m.pdf
9. Скоп П. Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтво*. 2013. Вип. 12. С. 168–173.
10. Скоп П. Становлення традицій мистецького стилю маньєризм в сакральному живописі поч. XVII ст. Західної України. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 101–107. URL: http://nbuv.gov.ua/ujrn/nazo_2011_1_10
11. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ, 2004. 442 с.
12. Тріска О. Народна ікона на склі другої половини XVIII–XIX століття: європейський контекст [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06. Львів, 2009. 178 с.
13. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони : дис. ... д. філософ. наук : 17.00.01. Київ, 2006. 395 с.
14. Федь І. А. Українська ікона як архетип. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2004. № 41. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Fed.htm

References:

1. Bychkov V. V. (2007) Russkaya teurgicheskaya estetika. Moskva, 743 p.
2. Liepakhin V. V. (2001) Ikona ta ikonichnist. Lviv, 288 p.
3. Ovsiihchuk V. A. (1991) Maistry ukrainskoho baroko. Zhovkivskiy khudozhnii oseredok. Kyiv, 400 p.
4. Osadcha O. A. Osnovni khudozhni metody stvorennia prostоровoi skladovoi ikony. URL: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-metody-stvorenniya-prostorovoyi-skladovoyi-ikony>

5. Osadcha O. A. Vidobrazhennia pryntsyypiv ikonichnosti v ikonohrafichnomu obrazi. URL: <http://artisthelen.com/publications/vidobrazhennya-pryntsyypiv-ikonichnosti-v-ikonografichnomu-obrazi>
6. Krvavych D. P., Ovsichuk V. A., Cherepanova S. O. (2004) *Ukrainske mystetstvo: navch. posibnyk: u 3 ch. Ch. 2.* Lviv, 268 p.
7. Presich Olha (2012) Vychennia symvolizmu v ukrainskomu ikonopysi: metodolohichni zauvahy. *Vsesvit. Ukrainnyi zhurnal inozemnoi literatury*, no. 7–8. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/1009/41/>
8. Rusko N. M. (2015) Osoblyvosti halytskoho ikonopysu kintsia XIX – pochatku XX stolit: filosofsko-relihiieznavchyi kontekst: dys. ... kand. filosof. nauk: 09.00.11. Ostroh, 196 p. URL: https://www.oa.edu.ua/doc/dis/rusko_n_m.pdf
9. Skop P. (2013) Istorychni peredumovy vynykennia stylu manieryzm v ukrainskomu mystetstvi ta prychny yoho poiavy. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvo*, vol. 12, pp. 168–173.
10. Skop P. (2011) Stanovlennia tradytsii mystetskoho stylu manieryzm v sakralnomu zhyvopysi poch. XVII st. Zakhidnoi Ukrainy. *Narodoznavchi zoshyty*, no. 1, pp. 101–107. URL: http://nbuv.gov.ua/uJrn/nazo_2011_1_10
11. Stepovyk D. (2004) *Istoriia ukrainskoi ikony X–XX stolit.* Kyiv, 442 p.
12. Triska O. (2009) Narodna ikona na skli druhoi polovyny XVIII–XIX stolittia: yevropeiskyi kontekst [Tekst]: dys. ... kand. mystetstvozn.: 17.00.06. Lviv, 178 p.
13. Fed I. A. (2006) *Transtsendentalni ta kulturolohichni vymiry fenomena ukrainskoi ikony: dys. ... d. filosof. nauk: 17.00.01.* Kyiv, 395 p.
14. Fed I. A. (2004) *Ukrainska ikona yak arkhetyt. Multyversum. Filosofskiyi almanakh*, no. 41. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Fed.htm