

ІСТОРІЯ

Чолкан М.

Науковий керівник – доц. Лагодич М.М.

ЗАРОДЖЕННЯ ІКОНОМАЛЮВАННЯ

Початково іконою називали будь-яке священне зображення, незалежно на чому і яким способом виконане (мозаїка, фреска – на стіні чи темперою на дошці). Так, В.М. Шевченко вважає, що ікона – живописне (іноді рельєфне) зображення святих, богів, інших надприродних сил, предмет поклоніння і шанування [7, с. 158]. У християнстві культ ікони визнаний на VII Вселенському соборі 787 року.

Актуальність наукової статті зумовлена тим, що зі здобуттям Україною незалежності дослідження, які стосуються тематики, проблематики іконопису, набувають особливої важливості та доцільності.

Мета дослідження: простежити зародження стилю іконописання з моменту його появи.

Завдання наукової статті:

- встановити передісторію іконописання;
- з'ясувати відмінність поняття “ікона” від поняття “зображення на стіні” – фрески, мозаїки;
- простежити розвиток ранніх ікон, що створювалися в техніці енкаустики.

Розглянемо витоки ікономалювання, що закладені, на нашу думку, ще в давніх цивілізаціях, серед яких особливе місце займає Єгипет. Так, священна суть ритуальної маски там не тільки не загинула, але, відділившись від трупа, створила собі художнє тіло. Це – ікона, яка культурно-історично успадкувала завдання ритуальної маски – підносити божественний дух покійного, що упокоївся у вічності на найвищий ступінь. І, успадкувавши це завдання, ікона разом із ним увібрала не лише характерні особливості техніки виготовлення священної маски, але й своєрідні особливості художніх прийомів, що визрівали тут на протязі тисячоліть.

На думку богослова, релігійного філософа П. Флоренського [6, с. 149], історично найбільш тісний зв'язок ікони – з Єгиптом, бо саме тут вона зароджувалася. Звичайно, складним є питання, що стосується історичного походження іконопису, в яке влилися кращі досягнення художнього мистецтва всього світу. Це лише схема, але вона є найбільш правильною. Отже, саме єгипетська маска – внутрішній розписаний саркофаг із дерева давнього Єгипту – цей футляр на мумію, який мав вигляд тіла з відкритим обличчям, є першим родоначальником іконопису, як і розпис самої мумії.

Покійний, прийнявши у себе бога, хоча і зберігаючи свою індивідуальність, ставав образом божим, ідеальним ликом своєї власної людськості, ідеї самого себе, своєї власної духовної сутності. І завданням мумійного розпису було уявити саме цю ідеальну сутність покійного, який став віднині богом і предметом культового шанування.

Інакше кажучи, цей розпис повинен був акцентувати ідеальні риси покійного, пропрацювати емпіричне обличчя до чистого прояву в ньому людяності. Отже, ця художність задумувалася не як портрет, який стояв поруч із обличчям, а як розпис саме самого обличчя – нарум'янення його.

Символічним знаменням було використання кипарисового дерева – давнього символу вічного життя і нетління.

Священні зображення з'явилися досить давно. Відома оповідь про Авгарія, едеського правителя, якому Христос свій образ, обтершись, відбив на обрусі [8, с. 53]. За намісництва Пилата в Єрусалимі детальний письмовий опис образу Христа: зовнішнього вигляду, росту, рис обличчя та їх кольорової своєрідності був посланий до Риму на вимогу Сенату.

Для з'ясування природи і суті ікони слід звернутись до початків священних зображень. Їх поява диктувалась необхідністю донесення догматів нової віри, що виникла в I ст. нашої ери в межах Римської імперії. Існує думка, що в ранньохристиянському мистецтві не було ікон, їх замінювали символи і знаки: Добрий пастир, Агнець, риба, якір тощо [2, с. 72].

Елліністичний портрет не наважився відразу розірвати з матеріальною зовнішністю саркофагу і визнав себе змушеним дати деякий живописний її еквівалент. Тоді і розвинувся іконопис, першопочатково, наскільки відомо, не соромлячись спорідненості з елліністичним портретом. А з іншого боку, не варто забувати, що і портрет цей знову не був портретом в нашому розумінні: це була та ж поховальна маска. Як відомо, такий портрет благочестиво писався ще при житті, на погребінні, а після смерті вставлявся на місце обличчя в саркофаг, розписаний майстерно, в наближеній відповідності до

вигляду покійного. Таким чином, елліністичний портрет був зразком ікони із померлого, і цій іконі, без сумніву, віддавалось культове шанування.

Маска в культурі покійних була воістину образом покійного і до того ж небесним явищем, що було наповнене величчю, божественним благочестям, чуже земним хвилюванням, просвітлене небесним світлом. І давня людина знала, цією маскою є духовна енергія покійного, який в ній і під нею. Маска покійного – це сам покійний, не тільки в смислі метафізичному, але і фізичному; він сам являє нам свій лик. Іншої онтології не могло бути і у єгипетських християн: і для них ікона свідка була не зображенням, а самим свідоцтвом.

У Візантійській державі ікона оформилась в сакральнo-мистецький твір. Її формування проходило тривалий і складний шлях, сягаючи своїми початками ранньохристиянського, наскрізь релігійного мистецтва.

Єврейство діаспори, що проживало у великих культурних середовищах, виховувалося на елліністичній культурі, не говорячи про інші народи, які населяли грандіозну просторінь держави. Нове християнське мистецтво зароджувалося в багатьох місцях, на Сході і Заході, і в основу його лягли вироблені традиції елліністичного малярства і скульптури. Християнство творило за тими ж мистецькими принципами, звертаючись до поширених технічних засобів мозаїки, фрески, енкаустики. Мозаїка (староруська назва – мусія) – сюжетне або орнаментальне зображення, виконане з кольорових шматочків твердого матеріалу, скріплене на цементі або спеціальній мастиці [5, с. 63], особливого поширення досягла в елліністичній Греції та Римі, коли був розкритий секрет виготовлення різноколірних смальт із заглуженого свинцевого скла, що практикувалося в Александрії (Єгипет). Мозаїка приваблювала своєю світозарністю, глибиною і чистотою кольору, подібною до дорогоцінного каміння, що найбільш відповідало духовній суті мистецтва, тим більше, що мозаїчне зображення виглядає, водночас, завдяки напруженому кольору, драматизованим. Отже, при цьому набуває переваги не тілесне, а духовне в сяйні божественної краси.

Фреска була скромнішою і доступнішою технікою. Вона відома з найдавніших часів – малювання водяними фарбами по свіжому або сухому тинькові [4, с. 145]. Широке застосування фреска мала в декоруванні римських вілл, що включали малярство фігуративне, красвид і орнаментику. Система декорування розкрита на основі дослідження настінних розписів Помпеї і Геркуланума, – так звані чотири помпейські стилі, які належать до елліністичного періоду, і розділена за наростаючою складністю зображення, стильовою відмінністю та насамперед в кожному зокрема відповідною до періоду колористикою. Їх датування охоплює період I ст. до н.е. – I ст. н.е., до 79 року, коли ці міста були поховані під лавою і попелом Везувію.

I, нарешті, енкаустика – воскове малярство, що також належить до найдавнішого способу малювання. Головною його відзнакою є використання бджолиного воску з додаванням смоли та олії, які, сплавлюючись, творять необхідне зв'язуюче з пігментом. Такими фарбами малювали на стінах, мармурі, шифері і дереві. Найвідомішими є портрети, напевно, представників еллінізованої верхівки єгипетського суспільства, намальовані на тонких дерев'яних дощечках, знайдені при розкопках некрополю в Єгипті, у Фаюмському оазисі недалеко від Александрії. Звідси походить назва – фаюмський портрет. Зображення померлого накладалося на обличчя і вмонтовувалося бинтом в загальний похоронний саван. Творення цих портретів належить до I – IV ст. і в художньо-стильовому вираженні спиралось на кращі традиції реалістичного античного мистецтва. Їх реалізм був також обумовлений стародавньою єгипетською культурою, культом мертвих зі всіма його обрядами, з обов'язковим бальзамуванням. Безумовно, у портретах відбився час, в якому поєднувалось багато явищ різних культур, тому-то фаюмський портрет є зразком такого художнього злиття греко-римсько-єгипетського мистецтва.

Доктор богослов'я Яків Креховецький, відомий фахівець з діаспори, вважає, що надзвичайно цінні фрески римських катакомб за стилем дуже близькі до східної іконографії [3, с. 145]. Головним стає духовне вираження, а не тілесна краса. Прагнення до духовного розкривалося в обличчях, намальованих в стилі фаюмського портрета: через широко розкриті очі, бо саме вони наче випромінювали світло Царства Небесного. Однак, скільки б катакомбне мистецтво не створило різних образів, серед них відсутні культові зображення Христа і Богородиці.

Зображення Христа було більш урізноманітненим: у вигляді Орфея, Аполлона, Доброго Пастиря з овечкою на раменах або серед отари, – цей тип зображення належить до найрозповсюдженіших у старохристиянському мистецтві, і в цьому значенні він згадується в Євангеліях від Матвія /15, 24/ [1, 909] і Луки /15, 4/ [1, 973], що дає змогу вважати “Доброго Пастиря” символом Збавителя. Очевидно, тут не було настанови на “портретність”, бо ж символічною є лише місія Христа – Доброго Пастиря. В такій іпостасі його ще довго будуть зображати, навіть у XX ст., однак, не юним пастухом, а зрілим чоловіком, в канонізованій, отже, пізнавальній іпостасі.

Взагалі, до IV ст. Христа зображали тільки юним (його образи відзначені плебейською, або ж буколічною простотою), одягненим в туніку, з кучерявим, коротко підстриженим волоссям.

Отже, проаналізувавши найпоширеніші технічні засоби (мозаїка, фреска, енкаустика), за допомогою яких творився християнський іконопис, можемо підсумувати, що початки ікономалювання засвідчені ще в найдавніших цивілізаціях, серед яких почесне місце займає стародавній Єгипет (поховальна єгипетська маска), античні Греція та Рим (фаюмський портрет).

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / Переклад проф. Івана Огієнка. – К. : Укр. Біблійне Т-во, 2009. – С. 909, 973.
2. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [Текст] : В 10 т. – Т. IV: И – К – / В.Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – С. 72.
3. Креховецький Яків Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2008. – С. 145.
4. Культурологія. Термінологічний словник: Навчальний посібник / Автор-укладач В.І. Антофійчук. – 2-ге вид., випр. і допов. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – С. 145.
5. Релігійний туризм: термінологічний словник-довідник / Автор-упорядник Т. Божук. – Л. : Український бестселер, 2010. – С. 63.
6. Флоренський П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – М. : "Искусство", 1995. – С. 149.
7. Шевченко В.М. Словник-довідник з релігієзнавства / Автор-упорядник В.М. Шевченко. – К. : Наук. думка, 2004. – С. 158.
8. Weizmann K. The Mandyonion and Constantine Porphyrogenetios // Cahiers archeologiduea. – Paris, 1960. – Vol. 11. – P. 163–184; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собраний. – М., 1995. – Т. 1. – С. 53.

Баран Б.

Науковий керівник – доц. Кіцак В. М.

СТВОРЕННЯ УПА В УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОМУ ПРИКОРДОННІ У 1943-1945 РОКАХ

Україно – польське прикордоння – це довга, вузька смуга, біля 700 км., вздовж кордону між СРСР і «Червоною» Польщею, де проживає етнічне українське та польське населення, яке у періоді «добровільного переселення» винищувало одне одного за цькуванням спочатку Гітлерівської Німеччини, а згодом і Радянського Союзу. В історичні науці це територія відома як Закерзоння – давні українські землі Холмщина, Підляшшя, Надсяння, Лемківщина, які опинилися на польській частині Галичини. Актуальність проблеми полягає саме висвітленні та аналізу утворення та діяльності УПА в польсько-українській приграничній зоні. Створення УПА на Закерзонні відбувалося в складних суспільно-політичних і соціально-економічних умовах, і в цей час був втіленням національної ідеї, тим джерелом, з якого наступні покоління перейняли утвердження національної свідомості, свободи особистості та свободи нації. Ця сторінка нашої історії була логічним продовженням боротьби за волю, яку започаткували Українські націоналісти ще у довоєнний час.

Метою праці є обґрунтовані висновки, щодо історичної ваги та громадсько-політичної ролі створення УПА на території україно – польського пограниччя для національно визвольного руху; визначити внесок ВО «Сян» у процес національно-патріотичного розвитку українського народу. З мети впливає ряд наступних завдань:

1. Обґрунтувати основні закономірності виникнення та розвитку протистояння поляків проти українців на Закерзонні;
2. Висвітлити історико-політичні передумови виникнення збройного опору польським терористичним угрупованням і Війську Польському;
3. Визначити причини, створення Самооборонних кушових відділів, а згодом військових формувань ВО «Сян»;
4. Показати основні напрями діяльності повстанського руху, структуру й організацію народних мас, що стали на збройний шлях боротьби за свою незалежність;
5. Дати цілісну оцінку воюючим сторонам, визначити їх вплив на перебіг воєнно-політичних дій на Закерзонні;

Об'єктом дослідження є повна і неупереджена оцінка подій на Закерзонні, організація народних мас у боротьбі за свою незалежність та оцінка воюючих сторін у цій боротьбі.

Предметом є військові формування, створені на території Закерзонської України (СКВ; перші сотні, що організували вишкіл; УПА на території краю), які спричинили значний вплив на населення України та Польщі. У статті використано історико-хронологічний, проблемний та порівняльний методи розгляду досліджуваного матеріалу.

Хронологічні рамки роботи визначенні періодом від створення восени 1943 року Самооборонних кушових відділів (СКВ) по вересень 1945р., коли Польські війська розпочинають примусове виселення українськогонаселення з території Закерзоння.