

3. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград: Музыка, 1967. 65 с.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
5. Головащенко М. Олександр Мишуга – король тенорів. Київ: Музична Україна, 2004. 610 с.
6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. 673 с.
7. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 192 с.
8. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
9. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 261 с.
10. Юшманов В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2004. 262 с.

References

1. Antonyuk, V. G. (2012). Vocal pedagogy (solo singing). 2nd ed. Kyiv: LAT & K [in Ukrainian].
2. Aspelund, D. L. (2017). The development of the singer and his voice. 3rd ed. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki [in Russian].
3. Barsov, Yu. (1967). Vocal Performing and Pedagogical Principles of M. I. Glinka. Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Gnyd', B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
5. Golovashchenko, M. (2004). Alexander Mishuga – King of Tenors. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Dmitriev, L. (1968). Fundamentals of vocal techniques. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Emelyanov, V. (2000). Voice development. Coordination and training. 62nd ed. St. Petersburg: Lan' [in Russian].
8. Morozov, V. (2002). Art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology. Moscow: IP RAN, MGK im. P. I. Tchaikovskogo, Tsentr «Iskusstvo i nauka» [in Russian].
9. Yousson, R. (1974). Singing voice. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Yushmanov, V. I. (2004). Singing Instrument and Vocal Technique of Opera Singers. Doctor's thesis. St. Petersburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2018 р.

УДК 784.9: 784.4

Цугорка Олександр Петрович

заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0002-7742-2143
tsugorkaalex@gmail.com

СТИЛІСТИЧНІ НОВАЦІЇ ІКОНОСТАСІВ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Мета статті – визначити новаторство композиційного, декоративного та іконографічного складу українських іконостасів XVII–XVIII ст. у контексті розвитку стилю українського бароко. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексі усталених та новітніх теоретико-методологічних підходів і принципів, передусім міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасного мистецтвознавства, культурології та філософії. Застосовано методи: предметно-аналітичний (для натурного вивчення іконостасів та графічного матеріалу), іконографічний (завдяки якому прослідковано еволюціонування іконографічних канонів), іконологічний (для відтворення семантичного поля художнього образу), художньо-стилістичний (для виявлення специфіки стилістичних новацій в українському бароковому іконостасі) та ін. **Наукова новизна.** Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження іконостасу доби українського бароко; визначено інноваційні структурні та стилістичні компоненти барокового іконостасу як унікального полісемантичного утворення; окреслено специфіку стильових змін декоративних елементів та виявлено їх символічне значення. **Висновки.** Іконостаси православних церков доби українського бароко – свідчення органічного поєднання естетичних, моральних, філософських, духовних та мистецьких принципів стилю. Лишаючись традиційною частиною сакрального мистецтва протягом багатьох століть, синтетичний за природою бароковий іконостас позиціонуємо унікальним

літописом національної культури, в якому окрім символічних образів, втілених в художньо-образній структурі, відзеркалюється національно-визвольний дух української нації.

Ключові слова: українське бароко, іконостас, стилістичні новації, композиційні особливості.

Цугорка Александр Петрович, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Стилистические новации иконостаса эпохи украинского барокко

Цель статьи – определить новаторство композиционного, декоративного и иконографического состава украинских иконостасов XVII–XVIII вв. в контексте развития стиля украинского барокко. **Методология** исследования основана на комплексе устоявшихся и новейших теоретико-методологических подходов и принципов, прежде всего междисциплинарном интегрировании ведущих методов современного искусствоведения, культурологии и философии. Применены методы: предметно-аналитический (для натурального изучения иконостасов и графического материала), иконографический (благодаря которому прослежено эволюционирование иконографических канонов), иконологический (для воспроизведения семантического поля художественного образа), художественно-стилистический (для выявления специфики стилистических новаций в украинском барокко иконостасе) и др. **Научная новизна.** Осуществлено комплексное искусствоведческое исследование иконостаса эпохи украинского барокко; определены инновационные структурные и стилистические компоненты барочного иконостаса как уникального полисемантического образования; очерчено специфику стилевых изменений декоративных элементов и выявлено их символическое значение. **Выводы.** Иконостасы православных церквей эпохи украинского барокко – свидетельство органического сочетания эстетических, нравственных, философских, духовных и художественных принципов стиля. Оставаясь традиционной частью сакрального искусства на протяжении многих веков, синтетический по природе барочный иконостас позиционируем уникальной летописью национальной культуры, в котором кроме символических образов, воплощенных в художественно-образной структуре, отражается национально-освободительный дух украинской нации.

Ключевые слова: украинское барокко, иконостас, стилистическое новаторство, композиционные особенности.

Tsugorka Oleksandr, Honored Artist of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture

Stylistic innovations of the iconostasis of the Ukrainian Baroque era

The purpose of the article is to determine the innovation of the composition, decorative and iconographic composition of the Ukrainian iconostasis of the XVII – XVIII centuries in the context of the development of Ukrainian baroque style. **The methodology** is based on a set of well-established and newest theoretical and methodological approaches and principles, primarily the interdisciplinary integration of the leading methods of modern art history, cultural studies and philosophy. The following methods were used: subject-analytical (for full-scale study of iconostases and graphic material), iconographic (thanks to which evolution of iconographic canons was traced), iconological (for reproducing the semantic field of the artistic image), artistic and stylistic (for revealing the specifics of stylistic innovations in the Ukrainian baroque iconostasis) and others. **Scientific novelty.** A complex study of the iconostasis of the Ukrainian Baroque epoch has been carried out; identified innovative structural and stylistic components of the baroque iconostasis as a unique polysemantic education; the specifics of the stylistic changes of decorative elements are outlined and their symbolic value is revealed. **Conclusions.** The iconostasis of the Orthodox churches of the Ukrainian Baroque era is evidence of the organic combination of aesthetic, moral, philosophical, spiritual and artistic principles of style. A remaining traditional part of sacred art for many centuries, the synthetic by nature baroque iconostasis is positioned by a unique chronicle of national culture, in which besides the symbolic images embodied in the artistic-figurative structure, the national liberation spirit of the Ukrainian nation is reflected.

Key words: Ukrainian baroque, iconostasis, stylistic innovation, compositional features.

Унікальна атмосфера українського православного храму формувалася протягом століть у процесі вдосконалення церковної практики, втілюючись у його художніх формах. Джерелом цілісної релігійно-художньої системи, в якій усі окремі елементи органічно поєднувалися в єдину символіку, ізоморфно та ієрархічно підкорюючись один одному став єдиний церковний канон. Іконостас, позиціонування якого серцевиною храму стає традиційним для православної церкви з IX ст. – найважливіший сенсовий та художній елемент простору українського барочного храму. Його складний теологічно-мистецький феномен і на сучасному етапі лишається недостатньо вивченим.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення та доповнення фактологічного матеріалу з церковного мистецтва доби українського бароко – масштабність робіт, пов'язаних із відновленням барокових церков та іконостасів на сучасному етапі, вимагає від митців ґрунтовного та всебічного вивчення, аналізу та оцінки творів сакральної спадщини XVII–XVIII ст.

Мета статті – визначити новаторство композиційного, декоративного та іконографічного складу українських іконостасів XVII–XVIII ст. у контексті розвитку стилю українського бароко.

Аналіз джерел. Надзвичайно складна міждисциплінарна проблематика українського барокового іконостасу XVII–XVIII ст. привертає увагу багатьох вітчизняних дослідників. Зокрема деякі аспекти означеної тематики висвітлили: С. Оляніна («Еволюція планувальної організації іконостасів українських храмів XVII–XIX ст.», 2006 р.), яка досліджує планувальну схему іконостасів в українських храмах XVII–XIX ст. на території Центральної та Лівобережної України; Т. Откович («Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит у Маняві (Богородчанський іконостас)», 2013 р.), розглядаючи особливості одного з найвідоміших українських іконостасів доби бароко; Д. Янковська («Схеми та мотиви орнаментики західноукраїнських ікон кінця XVII–XVIII ст. (до питання атрибуції при реставраційних дослідженнях)», 2014 р.), яка аналізує специфіку орнаментального оформлення західноукраїнських ікон XVI–XVII ст. та ін. Проте стилістичні особливості українського барокового іконостасу – тема, що вимагає більш детального дослідження та новаторського осмислення.

Виклад основного матеріалу. Іконостас – складний художній ансамбль з певною богословською символікою, в якому органічно поєднано іконопис, архітектуру малих форм та стильовий декор; твір колективного сакрального мистецтва, оскільки його побудова передбачає об'єднання зусиль архітектора, іконописця, сницаря та ювеліра; суцільний комплекс, «об'єднаний основною думкою, що виявляється в доцільному доборі сюжетів» [6, 87]; складне полісемантичне утворення, осмислити яке можна за допомогою мови символів.

Іконостас (від гр. «εἰκόν» – образ, зображення, ікона та «στάσις» – місце стояння) – розвинута форма стародавньої візантійської кам'яної або металевої алтарної перегородки (стіна, на якій розвішували тканини із зображенням святих відділяла алтар від основного храмового простору), заповнена іконами. У теологічному аспекті, іконостас – символічне вираження думки про спокутування гріхів людських жертвою Христа.

В українському сакральному мистецтві іконостас сформувався в XV ст., проте понад століття ще мав вигляд кількаярусної стінки, на якій в чіткій послідовності розмішувалися ікони: по обидві сторони від «царських воріт» (центр нижнього ярусу) – намісні ікони «Богородиця» та «Христос», а далі – великі святкові ікони; над «царськими воротами», традиційно, – ікону «Таємна вечеря» або «Спас Нерукотворний», а з боків – шість невеликих святкових ікон. Центральною у другому ярусі була ікона «Деїсус» (Христос на троні, Богородиця та Іоан Хреститель), поряд з якою розмішували зображення дванадцяти апостолів. Ікона «Розп'яття з пристоячими» завершувала іконостас. Р. Зілінко зазначає, що наприкінці XVI ст. в західноукраїнських іконостасах традиційною стає група з трьох ікон «Розп'яття з пристоячими»: «Розп'яття» (у центрі), «Пристоячі жони» (ліворуч) – зазвичай зображували Богородицю, або п'ять жіночих образів святих (Богородиця, Марія-Магдалина, Марія Клеопова, Йоанна та Соломія Заведееві), «Святий Іван Богослов» або «Святий Іван Богослов і сотник Лонгин» (праворуч) [2, 82].

На початку XVI ст. в українських храмах традиційними стають чотири- та п'ятиярусні іконостаси. На думку К. Корнілович, розвиток іконостасів безпосередньо пов'язаний з географічними умовами територіального розміщення храму – стіни дерев'яних церков, побудованих у лісних районах, не штукатурили, і, відповідно, як правило, не розписували [4, 58]. Натомість своєрідною компенсацією настінних розписів, що надавали храму особливу естетику та сприяли створенню відповідного духовного настрою віруючих, стали іконостаси. Майстри станкового живопису, перенесли головні сюжети відповідно до законів стінописної символіки, ретельно зберігаючи послідовність.

Відповідно до специфіки розвитку стилю українського бароко, іконостас XVII ст. зазнав істотних трансформацій, ставши складним архітектурним комплексом (подібно до величного фасаду ренесансної, а згодом і барочної будівлі), в якому живопис та об'ємна декоративна різьба набували високохудожньої єдності.

Класичними за компонованням, з єдиною іконографічною системою в XVII – на початку XVIII ст. на території українських земель були п'ятиярусні іконостаси. Наприклад, Богородчанський іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит (автор Й. Конзелевич, 1698–1705 рр.); пишний бароковий іконостас Михайлівського Золотоверхого собору (1718 р., знищений в 1930-х рр.); Сорочинський іконостас Свято-Преображенської церкви (1730-ті рр.) та ін. Зауважимо, що композиція, орнаментика та розміри барокових іконостасів звичайно різнилися, а специфіка втілення образів святих, хоча і в стильових межах, а все ж цілком залежала від художнього бачення майстра.

На думку дослідників, у процесі аналізу сенсових, змістових та символічних аспектів рядів іконостасу, доречно рухатися від верхнього до нижнього, щоб осмислити ідейний задум у цілому [4, 59]. На зламі XVI–XVII ст. над апостолами (четвертий ярус), в овальних медальйонах іконописці по-

чинають розміщувати півпостаті пророків, з розгорнутими витками в руках (на них писали тексти пророцтв або символіку), образи яких, утім поступаються апостольським своєю виразністю та образністю характеристик – формується так званий пророчий ярус іконостасу. Верхній ярус іконостасу уособлює ветхозавітну, дохристиянську церкву, за доби українського бароко характеризувався доволі вільною регламентацією складу та порядку образів, порівняно з іншими ярусами. Відповідно до укладеної іконографічної програми, пророків могло бути п'ятнадцять (наприклад, пророчий ярус іконостасу Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври із зображенням Данила, Захарія, Авакума, Іезекіїля, Ієремії, Ісаїя, Іона, Софонія, Михея, Наума, Амоса, Осійя, Агая, Малахія та Єнохи), дванадцять (Михея, Захарія, Гедеона, Ісаїї, Даниїла, Давида, Мойсея, Соломона, Іакова, Іезекіїля, Ієремії та Аарона – Святодухівський іконостас у Рогатині) або десять (Аарон, Давид, Яків, Соломон, Моїсей, Данило, Іезекіїль, Ієремія, Іона – Богородчанський іконостас, 1698–1705 рр.).

Головний ярус барокового іконостасу – апостольський, або так званий «деїсусний» (від гр. «моління»). Його сенсовим та композиційним центром є образи богородично-предтечинського деїсуса (центральна ікона з зображенням Христа, Богоматері та Іоана Хрестителя в оточенні янголів) та апостолів Фоми, Варфоломія, Андрія, Матвія, Марка, Петра, Павла, Луки, Іоана, Іакова, Симона та Филипа. С. Таранушенко зазначає, що відповідно до розмірів іконостаса, майстри розміщали апостолів на окремих іконах (наприклад, Святодухівський іконостас), або по двоє, троє чи шестеро (Грунівський іконостас, Сумщина, 1752 р.) на кожній іконі [7], змальовуючи їх постаті завжди майже фронтально, злегка повернутими до центру (проте погляд спрямований на глядачів). Художники робили особливий акцент саме на іконах цього ярусу, виділяючи їх розміром, силою та розмаїттям колориту, а головне – глибинним трактуванням та багатогранністю психологічних характеристик образів [6, 88].

Специфіка естетичного сприйняття навколишнього світу, милування його різнобарв'ям особливо яскраво відображається в іконах третього – святкового ярусу: «Темна вечерея» та дванадцять сюжетних композицій, що змальовують сцени земного життя Христа та Богородиці – «Народження Богоматері», «Уведення Богоматері до храму», «Поклін пастухів» («Різдво Христове»), «Хрещення в Йордані», «Стрітіння», «Благовіщення», «В'їзд до Єрусалиму», «Зішестя до пекла», «Преображення», «Вознесіння Хреста», «Зішестя Святого Духа» та «Успіння Богоматері». Посилення інтересу до сюжетних циклів та реального світу відображається передусім у посиленні багатства антуражу, наявності практично побутових сцен з життя тогочасних заможних міщан, розмаїтті архітектурних та пейзажних мотивів.

Наступний ряд типового п'ятиярусного барокового іконостасу – «намісний»: по обидві сторони від царських воріт (з шістьма медальйонами – сцени Благовіщення (зверху) та зображення основоположників християнського вчення Діонісія Ареопажита, Діонісія Олександрійського, Василя Великого та Григорія Богослова (під ними) розміщувалися ікони Спасителя та Богородиці, храмова ікона та ікони найбільш шанованих місцевих заступників й цілителів. Ікони намісного ярусу зазвичай вирізнялися особливою живописністю образів та розширенням традиційних зображень новими сюжетами, що було зумовлено суспільно-політичними перипетіями середини XVII ст. на території українських земель. Наприклад, намісний ярус Святодухівської церкви вміщує ікони «Богоматір», «Христос-Пантократор», «Зішестя Святого Духу на апостолів», «Старозавітну Трійцю»; образи молодого архангела Михаїла (динамізм якого символізує пробудження української нації, її гідність та незламний дух) та спокійного у власній величі Мельхіседека, царя Салимського (уособлює мудрість, тверде виконання покликання та обов'язку) [1, 42], на полотнищах дияконських дверей (північні та південні відповідно); ікони на біблійні сюжети – «Сон Іакова» та «Боротьба Іакова з ангелом» (над дияконськими дверима), пов'язані з тематикою «землі обітованої», національної свідомості та стійкості віросповідання.

Нижній ярус барокового іконостасу – цокольний, або предели. Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. бароковий іконостас, відповідно до розвитку стильової монументальності, займає всю висоту та ширину храму – подекуди налічує шість (наприклад, іконостас Михайлівського Золотоверхого собору) або сім (іконостас Миколаївського Військового собору, м. Київ) ярусів, поєднується з іконостасами бокових вівтарів.

Жовківський іконостас (1697–1699 рр., с. Скварява Нова) І. Рутковича якнайкраще відображає стилістичне новаторство українських барокових іконостасів кінця XVII ст. – домінування золотого тла та декоративного різьблення, надзвичайна насиченість кольоровою гамою, розбудова сюжетів та поєднання їх в тематичні цикли, а також уведення до апостольського ярусу зображень князя Володимира Великого та імператора Костянтина [3]. Майстер уводить після намісного ярусу, над царськими та дияконськими вратами нові, додаткові яруси – іконописні композиції євангельського змісту та

ярус неділь П'ятидесятниці («Дорога в Емаус», «Явління Христа Марії Магдалині» та ін.), увінчавши споруду іконою «Розп'яття з пристоячими» та великим розп'яттям над нею, довкола якого розмістив шість ікон зі сценами Страстей Господніх.

Зазначимо, що не менш вражаючими були і чотири- та триярусні барокові іконостаси, наприклад, триярусний (або, із урахуванням цокольного ряду – чотирярусний) липовий, вкритий левкасом та позолочений іконостас в Софійському соборі в Києві (1731–1757 рр.), виготовлений художниками софійської майстерні на чолі з А. Галіком. Хоча, як зазначає Є. Кузьмін, засновуючись на реконструкції Н. Никитенко, іконостас мав п'ять рядів – предели, намісний, святковий, апостольський та пророчий: над намісним рядом та царськими вратами – покров та чотири святкові сюжети; образ Троїці та чотирьох апостолів, сюжет коронування Богородиці Святою Троїцею та два образи овальної форми з боків, художники розмістили в третьому ярусі; в четвертому – чотири ікони пророків, а над ними, замість традиційного Розп'яття, образ Всевидячого ока [5, 171].

Органічна архітектонічна будова барокових іконостасів пояснювалася узгодженістю горизонтальних (підкреслюється декоративними елементами та карнизами між ярусами) та вертикальних (колони, проріз царських воріт та розташованих над ними іконописних композицій – «Таємна вечеря», «Деїсус», «Богогодиця-Знамення») поділів.

Декоративне рельєфне різьблення барочних іконостасів (дрібна орнаментика зазвичай застосовувалася на золотому тлі та рамах ікон апостольського та намісного ярусів) засвідчує наявність найрізноманітніших орнаментальних мотивів, що можемо позиціонувати як своєрідну відповідь майстрів на філософсько-естетичні погляди барокового стилю, в тому числі фантазійність, емоційність, містичність, посилення ірраціонального та символічного – хитросплетіння стебел аканту, йоніки, розети; картуші (в просторі між іконами, на колонках, консолях та карнизах); Богородичної символіки (троянди, світильники, стрічки, перлини, мушлі). Символ виноградної лози (виноградна лоза з листям та гронами винограду), який безпосередньо пов'язаний з образом Христа та його учнів (в Біблії слово «виноград» зустрічається 115 разів) [5, 174], найчастіше застосовується в оздобленні царських воріт, в яких стає провідним мотивом. Наприклад, царські ворота роботи львівської іконописної майстерні іконостасу з с. Голоски – у віртуозній ажурній різьбі по дереву використано мотив виноградної лози з невеликими плодами; Святодухівського іконостасу (1650 р.), у процесі створення яких також застосовано ажурне різьблення – виноградна лоза переплітається довкола медальйонів із зображенням сцени «Благовіщення» та євангелістів, а колонки майстер оздобив густим золотим листям та зеленими й червоними гронами.

З розвитком стилю українського бароко орнаментика значно ускладнюється в художньому аспекті (посилюється контрастність, переходить світо-тіні, динамізм) та стає більш реалістичною, завдяки деталізації рослинних мотивів.

Беззаперечним свідченням синтезу східних, західноєвропейських та народних традицій в іконостасі українського бароко є наявність яскравих елементів народної орнаментики – стилізації рослинності певної місцевості. Д. Янковська зауважує, що більшість орнаментів тла ікон в іконостасах православних храмів XVII ст. на території західноукраїнських земель побудовані за схемою ромбовидної сітки – основою її структури є стебла рослин (поділяють тло на ромби чи овали), а доповненням виступають листочки, пагінці, завитки, плоди та квіти. Натомість у XVIII ст. популярним стає довільне розміщення рослинних орнаментів [9, 92].

Барокові іконостаси XVIII ст. на території українських земель характеризуються посиленням (іноді навіть гіперболізацією) стильових ознак – масштабності форм; пишного, вражаюче багатого декоративного оформлення; реалістичності образів (лики святих схожі на обличчя звичайних людей); особливої піднесеності, що досягалася завдяки гармонії чистих, яскравих фарб; точності та чіткості малюнка, лаконізму силуету; драматичного звучання сюжету; глибини колориту (будується на співставленні насиченого вишнево-червоного кольору з темно-зеленим та чорним або глибокого і прозорого синього кольору на золотому тлі); символічного значення та ін.

Наукова новизна. Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження іконостасу доби українського бароко; визначено інноваційні структурні та стилістичні компоненти барокового іконостасу як унікального полісемантичного утворення; окреслено специфіку стильових змін декоративних елементів та виявлено їх символічне значення.

Висновки. Іконостаси православних церков доби українського бароко – свідчення органічного поєднання естетичних, моральних, філософських, духовних та мистецьких принципів стилю. Лишаючись традиційною частиною сакрального мистецтва протягом багатьох століть, синтетичний за природою бароковий іконостас позиціонуємо унікальним літописом національної культури, в якому

окрім символічних образів, втілених в художньо-образній структурі, відзеркалюється національно-визвольний дух української нації.

Література

1. Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
2. Зілінко Р. «Розп'яття з пристоячими» зі сценами «Страстей Господніх» із завершення Жовківського іконостаса (1697-1699) Івана Рутковича. Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького. Львів. 2012. Вип. 9 (14). С. 80–89.
3. Зілінко Р. «Жовківський іконостас» Івана Рутковича. URL : https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234://
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234risu
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234.
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234org
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234.
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234ua
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234ua
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234index
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234spiritual
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234_
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234culture
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234icon
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234icons
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234_
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234articles
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/34234 (дата звернення 14.05.2019).
4. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Ленинград : Искусство, 1968. 143 с.
5. Кузьмин Е. Киев, которого не знают. Київ : Либідь, 2015. 368 с. URL : https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают://
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютwww
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают.
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютacademia
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают.
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютedu
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают (дата звернення 15.05.2019).
6. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ : Наукова думка, 1966. 152 с.
7. Таранушенко С. А. Український іконостас. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т. 227 (CCXXVII). С. 141–164.
8. Церква Святого Духу в Рогатині / автор-упорядник В. І. Мельник. Київ : Мистецтво, 1991. 144 с.
9. Янковська Д. О. Схеми та мотиви орнаментики західноукраїнських ікон кінця XVII-XVIII ст. (до питання атрибуції при реставраційних дослідженнях). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. С. 91–96.

References

1. Zholtovsky, P. M. (1978). Ukrainian painting of the seventeenth and eighteenth centuries. Kyiv: Scientific Opinion [in Ukrainian].
2. Zilinko, R. (2012). "The Crucifixion with the Stairs" with scenes of "Passions of the Lord" on the completion of Ivan the Rutkovich Zhovkva iconostasis (1697-1699). Chronicle of the National Museum in Lviv named after Andriy Sheptytsky, Issue 9 (14), pp. 80–89 [in Ukrainian].
3. Zilinko, R. "Zhovkva iconostasis" by Ivan Rutkovich. Available at : https://risu.org.ua/en/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234 [in Ukrainian].
4. Kornilovich, K. V. (1968). A window into the past. Leningrad: Art [in Russian].
5. Kuzmin, E. (2015) Kiev, who do not know. Kiev: Lybid. Available at : https://www.academia.edu/35100138/Kuzmin_E._Kyiv_to_who_--_do_not_know [in Russian].
6. Svyantsitskaya, V. (1966). Ivan Rutkovych and the formation of realism in the Ukrainian painting of the XVII century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Taranushenko, S. A. (1994). Ukrainian iconostasis. Notes of NTSh Works of art-art section, Vol. 227, pp. 141–164 [in Ukrainian].
8. Melnyk, V. I. (1991). Church of the Holy Spirit in Rohatyn. Kyiv : Art [in Ukrainian].
9. Yankovskaya, D. O. (2014). Schemas and motifs of ornamentation of Western Ukrainian icons of the end of the seventeenth and eighteenth centuries (to the issue of attribution during restoration studies). Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, pp. 91–96 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018 р.

УДК 741:378.147

Ларіонов Юрій Григорович
професор кафедри рисунка
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0003-1299-9205
urylarion@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ БАКАЛАВРІВ – АРХІТЕКТОРІВ

Мета роботи – охарактеризувати основні методи і принципи формування творчого мислення бакалаврів у процесі вивчення образотворчих дисциплін на факультеті архітектури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), зорієнтовані на розвиток навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, порівняльного та системного методів дослідження формування творчого мислення бакалаврів-архітекторів засобами образотворчої підготовки. Для досягнення визначеної мети і розв'язання поставлених завдань використано аналіз науково-методичних джерел, нормативних документів, узагальнення науково-педагогічного досвіду з питань професійної підготовки майбутніх архітекторів. **Наукова новизна** дослідження виявляється в тому, що воно є першою спробою системного аналізу дослідження розвитку творчого мислення майбутніх архітекторів в процесі вивчення образотворчих дисциплін, в основу якого покладено особистісно зорієнтований підхід, а саме: використання методів і прийомів педагогічного впливу відповідно до творчих можливостей студентів з метою забезпечення їхнього особистісного розвитку, уточнено поняття творчого мислення студентів як динамічного неперервного процесу видозміни індивідуальних властивостей і якостей разом із фаховими образотворчими здібностями, який відбувається під час активної навчально-творчої діяльності. **Висновки.** На підставі аналізу науково-методичних робіт з проблеми дослідження розкрито потенціал професійних дисциплін в розвитку творчого мислення бакалаврів-архітекторів, який полягає в тому, що продуктивна навчально-творча діяльність вимагає активізації відповідних психологічних процесів, в свою чергу, стимулює розвиток творчих здібностей особистості, необхідних для цієї діяльності. Встановлено, що творче мислення є індивідуально-психологічною особливістю, пов'язаною з обдарованістю, креативністю, творчим потенціалом і іншими творчими якостями особистості.

Ключові слова: творче мислення, індивідуально-психологічна особливість, образотворча підготовка, бакалавр, архітектор, творчі здібності, навчально-творча діяльність.

Ларионов Юрий Григорьевич, профессор кафедры рисунка Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Формирование творческого мышления бакалавров – архитекторов

Цель работы - охарактеризовать основные методы и принципы формирования творческого мышления бакалавров в процессе изучения изобразительных дисциплин на факультете архитектуры НАОМА, ориентированных на развитие учебно-профессиональной деятельности будущих архитекторов. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, сравнительного и системного методов исследования формирования творческого мышления бакалавров-архитекторов средствами изобразительной подготовки. Для достижения поставленной цели и решения поставленных задач использованы анализ научно-методических источников, нормативных документов, обобщения научно-педагогического опыта по вопросам профессиональной подготовки будущих архитекторов. **Научная новизна исследования** проявляется в том, что оно является первой пробой системного анализа исследования развития творческих способностей будущих архитекторов в процессе изучения изобразительных дисциплин, в основу которого положен личностно-ориентированный подход, а именно: использование методов и приемов педагогического воздействия в соответствии с творческими возможностями студентов с целью обеспечения их личностного развития, уточнено понятие творческого мышления студентов как динамического непрерывного процесса видоизменения индивидуальных свойств и качеств вместе с профессиональными способностями, который происходит во время активной учебно-творческой деятельности. **Выводы.** На основании анализа научно-методических работ по проблеме исследования раскрыто