

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

ОСТАПЕНКО ВЛАДИСЛАВ В'ЯЧЕСЛАВОВИЧ

**ВІЗАНТІЙСЬКА ІКОНОГРАФІЯ АНГЕЛЬСЬКИХ ОБРАЗІВ ТА ЇЇ
РЕЦЕПЦІЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ (НА
МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ЛЮБИ ЯЦКІВ)**

Диплом здобувачки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
ОПП «Мистецтвознавство»

Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації / мистецтвознавець»

Науковий керівник

Чечик В. В.,

доцент, канд. мистецтвознавства

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Остапенко В. Візантійська іконографія ангельських образів та її рецепція в сучасному українському живописі (на матеріалі творчості Люби Яцків). – Кваліфікаційна робота на здобуття першого освітнього рівня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», ОПП «Мистецтвознавство» (на правах рукопису).

Дослідження присвячене комплексному аналізу візантійських іконографічних канонів у зображенні ангельських чинів та особливостям їхньої творчої рецепції в сучасному українському мистецтві на прикладі доробку Люби Яцків. У роботі простежується генеза формування ангельських образів у візантійській традиції, розкривається їхній символіко-догматичний зміст та визначаються ключові візуальні маркери для кожного чину. Особлива увага приділена трансформації візантійської спадщини у творчому методі Люби Яцків.

Ключові слова: візантійська іконографія, ангельські образи, сакральне мистецтво, Люба Яцків, іконопис, сучасний український живопис.

ABSTRACT

Ostapenko V. Byzantine Iconography of Angelic Imagery and Its Reception in Contemporary Ukrainian Painting (Based on the Works of Liuba Yatskiv). – Qualification work for a Bachelor's degree in specialty 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration", field of study 02 "Culture and Art", Educational and Professional Program "Art History" (Manuscript).

The research is devoted to a comprehensive analysis of Byzantine iconographic canons in the representation of angelic ranks and the peculiarities of their creative

reception in contemporary Ukrainian art, using the work of Lyuba Yatskiv as a case study. The work traces the genesis of the formation of angelic images in the Byzantine tradition, reveals their symbolic and dogmatic content, and identifies key visual markers for each rank. Special attention is paid to the transformation of the Byzantine heritage in the creative method of Lyuba Yatskiv.

Keywords: Byzantine iconography, angelic imagery, sacred art, Lyuba Yatskiv, icon painting, contemporary Ukrainian painting.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Джерельна база та методологія дослідження.....	8
1.1. Стан наукової розробки теми.....	8
1.2. Методологія та джерельна база дослідження.....	16
Висновки до розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. Іконографічні особливості ангельських образів у візантійській традиції.....	20
2.1. Теологічні та іконографічні засади формування ангельських образів у візантійському мистецтві.....	20
2.2. Іконографія небесних чинів у візантійському мистецтві.....	23
Висновки до розділу 2.....	33
РОЗДІЛ 3. Рецепція візантійської іконографії ангельських образів у творчості Люби Яцків.....	35
3.1. Творчий шлях та формування образної системи Люби Яцків	35
3.2. Особливості інтерпретації ангельських образів у творчості Люби Яцків...40	40
Висновки до розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	52
ДОДАТКИ.....	55
ДОДАТОК А. Список ілюстрацій.....	56
ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій.....	59

ВСТУП

Актуальність теми. Візантійська іконографія ангельських образів є важливою складовою східнохристиянського сакрального мистецтва. У ній сформувалася система зображення небесних чинів, їхніх атрибутів, символіки, колористичних і композиційних особливостей. Ця система стала основою для подальшого розвитку православної іконописної традиції, зокрема й українського сакрального мистецтва.

У сучасному українському живописі звернення до візантійської спадщини не втрачає значення. Ангельські образи залишаються одним із тих мотивів, через які митці осмислюють зв'язок між каноном, традицією та авторською художньою мовою. Саме тому важливим є не лише вивчення візантійських першоджерел ангельської іконографії, а й аналіз того, як ці образи функціонують у сучасному мистецтві.

Особливий інтерес у цьому контексті становить творчість Люби Яцків, львівської художниці, яка працює з іконописною традицією в межах сучасного українського сакрального живопису. Її мистецька практика пов'язана з переосмисленням канонічної образності, зокрема через звернення до традиційних іконографічних схем, символіки кольору, умовності простору та декоративної виразності форми. Ангельські образи в її творах дають змогу простежити, які риси візантійської іконографії зберігають свою впізнаваність, а які набувають нового художнього трактування. Тому дослідження цієї теми є актуальним для розуміння спадкоємності візантійської традиції та її сучасної інтерпретації в українському мистецтві.

Мета та завдання дослідження. Метою дослідження є виявлення і систематизація іконографічних та художньо-стилістичних особливостей ангельських образів у візантійському іконописі, а також визначення характеру їх

рецепції й художнього переосмислення у творчості Люби Яцків як представниці сучасного українського сакрального живопису. Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- зібрати і систематизувати фахову літературу з обраної проблематики та визначити стан її наукової розробки;
- окреслити теологічні засади формування ангельських образів та визначити їхні основні іконографічні, стилістичні й семантичні ознаки у візантійському мистецтві;
- розглянути іконографію небесних чинів у візантійській традиції;
- простежити особливості формування образної системи Люби Яцків у контексті сучасного українського сакрального живопису;
- виявити особливості інтерпретації ангельських образів у творчості Люби Яцків;
- визначити характер рецепції візантійської іконографії ангельських образів у творчості Люби Яцків.

Об’єктом дослідження є ангельські образи у візантійському іконописі та сучасному українському сакральному живописі Люби Яцків.

Предметом дослідження є іконографічні, стилістичні та семантичні особливості ангельських образів у візантійській традиції та характер їх рецепції у творчості Люби Яцків.

Територіальні та хронологічні межі дослідження. Дослідження охоплює пам’ятки пізньовізантійського іконопису XIII–XV століть, створені в межах візантійської культурної традиції, а також твори Люби Яцків, виконані в художньому просторі України протягом 2002–2024 років.

Методологія дослідження. Відповідно до мети та завдань у роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих

методів, зокрема системний, іконографічний, образно-стилістичний, порівняльний, семантичний, формально-типологічний та історико-хронологічний методи.

Джерельна база дослідження. Джерельну базу дослідження становлять пам'ятки візантійського іконопису та монументального мистецтва XIII–XV століть, а також богословські й іконографічні тексти, що містять відомості про ангельську ієрархію, семантику та особливості зображення ангелів у православній традиції. До джерельної бази дослідження залучаються живописні роботи Люби Яцків, а також наукові статті та кураторські тексти, що містять відомості про мисткиню у контексті сакрального українського мистецтва.

Апробація результатів дипломного дослідження здійснювалася у формі доповіді на міжнародній науково-практичній конференції із публікацією тез за темою: Рецепція візантійської іконографії в ангеологічних образах Люби Яцків. Міждисциплінарні наукові дослідження та перспективи їх розвитку: матеріали IX Міжнар. студент. наук. конф., м. Кривий Ріг, 29 трав. 2026 р.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота за темою «Візантійська іконографія ангельських образів та її рецепція в сучасному українському живописі (на матеріалі творчості Люби Яцків)» складається із вступу, трьох розділів і підрозділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (24 позиції) та додатків, що складаються зі списку та альбому ілюстрацій (22 позиції). Загальний обсяг диплому 79 сторінок, в тому числі – основного тексту – 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Зібрану наукову літературу та джерела з теми дослідження доцільно систематизувати за кількома групами. Першу групу становлять богословські тексти, що формують теоретичне підґрунтя для розуміння ангельської ієрархії та природи ангельського образу. Другу групу складають фундаментальні праці з історії та теорії візантійського мистецтва. Третю групу становлять спеціальні іконографічні дослідження, присвячені ангельським чинам та їхнім візуальним ознакам. Четверту групу утворюють довідкові та міждисциплінарні праці, залучені для уточнення термінології, символіки атрибутів і ширшого контексту ангелології. П'яту групу складають сучасні мистецтвознавчі, кураторські та публіцистичні матеріали, присвячені творчості Люби Яцків.

Теоретичну основу дослідження становлять богословські тексти, насамперед трактат Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію» та праця Іоанна Дамаскіна «Точний виклад православної віри». Ці джерела мають принципове значення для розуміння ангельської ієрархії, природи ангельських сил та можливості їхнього візуального втілення у християнському мистецтві.

Одним із найважливіших текстів для формування візантійських уявлень про ангельський світ є трактат Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію». Незважаючи на дискусії щодо авторства цього тексту, саме він став основою для систематизованого вчення про небесні сили. У трактаті подано уявлення про ангельську природу, функції небесних чинів та ієрархічний устрій духовного світу [1, с. 4–5].

Наукова значущість цього джерела полягає передусім у типологізації ангельських сил. Псевдо-Діонісій виокремлює дев'ять ангельських чинів, об'єднаних у три тріади, що надалі стало важливою основою для візантійської іконографії. Така система дозволила впорядкувати уявлення про небесний світ і надати йому чіткої внутрішньої структури. Для мистецтвознавчого аналізу це має особливе значення, оскільки ієрархія ангельських чинів вплинула не лише на богословське осмислення образу ангела, а й на його місце в храмовій програмі, композиції та символічній системі сакрального мистецтва [1, с. 5–7].

Важливим аспектом трактату є обґрунтування символічного характеру зображення небесних сил. Псевдо-Діонісій наголошує, що ангельська природа є безтілесною і недоступною для прямого чуттєвого сприйняття [1, с. 7]. Саме тому її візуальне відображення у мистецтві має умовний характер. Зображення ангелів не передає їхню сутність буквально, а створює образ, через який людина може наблизитися до розуміння невидимого духовного світу. Ця думка є особливо важливою для аналізу візантійської іконографії, де видимий образ завжди пов'язаний із глибшим богословським змістом.

У трактаті також розкривається функціональне значення небесної ієрархії. Псевдо-Діонісій описує ангельські чини як учасників передачі божественного світла та знання. Кожен чин займає визначене місце в ієрархії й приймає божественне осяяння відповідно до своєї природи та ступеня наближеності до Бога [1, с. 14–15]. Саме ця ідея стала важливою для формування іконографічної логіки ангельських образів: їхня відмінність пояснюється не лише зовнішніми ознаками, а й різним рівнем участі у божественному порядку.

Окреме значення має трактування ангела як «вісника» [21]. У Псевдо-Діонісія ця функція пов'язана з посередництвом між Богом і людиною. Ангели передають божественну волю нижчим чинам і людям, тому їхній образ у мистецтві часто пов'язаний із темами сповіщення, служіння та духовного

проводу. Одним із найвиразніших прикладів такого розуміння є образ архангела Гавриїла в іконографії Благовіщення, де ангел виступає носієм божественного послання [11, с. 119].

Не менш важливою для дослідження є праця Іоанна Дамаскіна «Точний виклад православної віри», зокрема глава «Про ангелів». Якщо трактат Псевдо-Діонісія дає цілісну модель небесної ієрархії, то Іоанн Дамаскін більше зосереджується на природі ангелів, їхніх властивостях і способах явлення людині. У цьому контексті його текст є важливим для розуміння того, чому безтілесні духовні істоти можуть отримувати видиму форму в сакральному мистецтві.

Іоанн Дамаскін визначає ангелів як розумні, безтілесні та безсмертні істоти, створені Богом для служіння Йому. Він наголошує, що ангели не мають тіла у звичному людському розумінні, однак можуть з'являтися людям у видимих формах. Для мистецтвознавчого аналізу це положення є принциповим, адже воно пояснює умовність антропоморфного образу ангела в іконописі. Зображення ангела не є відтворенням його справжньої природи, а лише формою, доступною для людського сприйняття [15].

У праці Іоанна Дамаскіна важливим є й те, що ангели розглядаються у зв'язку з їхніми функціями, місцем у небесній ієрархії та служінням Богові. Автор спирається на ареопагітівську традицію і подає перелік дев'яти ангельських чинів, тим самим закріплюючи цю систему в православному богослов'ї. У подальшому саме ця ієрархічна модель стала однією з основ для формування іконографічних типів ангельських образів.

Особливу увагу Іоанн Дамаскін приділяє питанню явлення ангелів людям. Він підкреслює, що ангели відкриваються не такими, якими вони є за своєю природою, а у формах, які людина здатна побачити і зрозуміти. Це положення перегукується з думкою Псевдо-Діонісія про символічний характер видимого

образу. У межах візантійської іконографії така позиція дала підстави для створення антропоморфного образу ангела, який поєднує людську подобу з ознаками духовної, надземної природи.

Для мистецтвознавчого аналізу ангельських образів важливими є не лише богословські джерела, а й праці, що розглядають розвиток візантійського мистецтва в історико-художньому контексті. До цієї групи належать дослідження В. Лазарєва та А. Грабара, які дають змогу розглядати ангельські образи не ізольовано, а в межах загальної еволюції візантійської художньої системи.

Праця В. Лазарєва «Історія візантійського живопису», що вийшла друком наприкінці 1940-х років, має важливе значення для розуміння основних етапів розвитку візантійського мистецтва, його стилістичних змін і місця палеологівського періоду в цьому процесі. Для даного дослідження особливо важливим є те, що автор розглядає візантійський живопис як цілісну художню систему, у якій богословський зміст, композиція, колір і стиль перебувають у тісному зв'язку. Це дозволяє точніше аналізувати ангельські образи не лише за їхньою іконографією, а й за художньо-стилістичними ознаками [4].

Праця А. Грабара «Візантійське іконоборство: археологічне досьє» є важливою для розуміння історичних і богословських передумов формування сакрального образу у візантійській традиції. Дослідник розглядає проблему образу в контексті іконоборчих суперечок, що дає змогу глибше осмислити значення видимого зображення в православному мистецтві. Для теми ангельських образів це особливо важливо, оскільки йдеться про візуалізацію безтілесних духовних істот, образ яких потребував богословського обґрунтування та художньої умовності [13].

Другу групу становлять спеціальні іконографічні дослідження, присвячені безпосередньо ангельським образам та особливостям їх візуального

трактування у християнському мистецтві. До цієї групи належать праці О. Вульфа та Ксав'є Барб'є де Монто.

Праця Оскара Вульфа «Херувими, Престоли та Серафими» (1894) [24] є однією з ключових для цієї теми. О. Вульф одним із перших відійшов від усталених описів, у яких ангели інтерпретувалися лише як другорядні персонажі біблійних сюжетів, та розглянув візантійську іконографію ангелів як складну ієрархічну систему образів [24, с. 12]. Його праця дає змогу класифікувати ангельські чини у пам'ятках XIII–XIV століть за конкретними морфологічними ознаками: кількістю крил, наявністю очей, формою коліс, ступенем антропоморфності або зооморфності [24, с. 7]. Праця дослідника заклала методологічне підґрунтя для вивчення вищих ангельських чинів, оскільки автор зосередив увагу на їх типологізації та автономній іконографії. Це особливо важливо для аналізу образів Серафимів, Херувимів і Престолів як найбільш складних у візуальному трактуванні ангельських чинів.

Близькою за значенням для цієї теми є праця Ксав'є Барб'є де Монто «Трактат про християнську іконографію», видана 1898 року [10]. У десятій книзі «Ангели та демони» автор подає своєрідний іконографічний словник ангельських чинів, визначаючи їхні головні атрибути, колористику, розташування та зовнішні ознаки [10, с. 2–17]. На відміну від Вульфа, який зосереджується переважно на вищих чинах, К. Барб'є де Монто пропонує ширший опис іконографії ангельської ієрархії загалом. Його праця є корисною для цього дослідження, оскільки дають змогу глибше осмислити іконографічні, образно-стилістичні та семантичні особливості ангельських образів.

Окрему групу становлять довідкові та міждисциплінарні дослідження, які використовуються для уточнення термінології, символічного значення окремих атрибутів та ширшого інтелектуального контексту ангелології.

Важливим довідковим джерелом у межах дослідження є «The Oxford Dictionary of Byzantium» за редакцією А. Каздана, який використовується для уточнення термінології, пов'язаної з візантійською культурою, сакральним мистецтвом та особливостями розвитку іконографічної традиції [22]. Видання містить короткі, однак інформативні статті, що дозволяють конкретизувати окремі поняття, пов'язані з ангельською ієрархією та візантійським художнім середовищем.

Допоміжним джерелом для дослідження став словник Густава Девідсона «A Dictionary of Angels», у якому систематизовано імена ангелів, їхні функції, символічні значення та варіативність трактувань у різних релігійних традиціях[11]. Праця є корисною насамперед для уточнення атрибутики окремих архангелів та семантики їхніх образів.

Для інтерпретації символічного значення окремих атрибутів також залучено працю Джеймса Голла «Dictionary of Subjects and Symbols in Art», яка дає змогу ширше розглядати символіку кольору, предметів та жестів у мистецтві[14].

Ширший філософсько-богословський контекст середньовічного вчення про ангелів представлено у збірнику «A Companion to Angels in Medieval Philosophy» [8]. Це дослідження дозволяє розглядати ангелологію не лише в межах візантійської традиції, а й у ширшому європейському інтелектуальному середовищі середньовіччя.

Окремої уваги заслуговують українські дослідження, присвячені образам архангелів у національній іконописній традиції. Праці Н. Гелитович [2], М. Кондратюк [3] та О. Марченко [5] дають змогу простежити, яким чином візантійські іконографічні моделі були адаптовані та трансформовані в українському сакральному мистецтві, що є важливим для подальшого аналізу сучасної рецепції ангельських образів.

У сучасному українському сакральному мистецтві творчість Люби Яцків посідає помітне місце, оскільки пов'язана з авторським осмисленням іконописної традиції. Доробок мисткині, на відміну від візантійської ангелології та іконографії, ще не має широкої монографічної розробки й представлений переважно в мистецтвознавчих статтях, кураторських текстах, виставкових матеріалах і публікаціях міжнародного рівня. Ці джерела дозволяють окреслити основні риси її художньої мови та місце мисткині в сучасному сакральному мистецтві України.

Ключовим джерелом для аналізу сучасної рецепції візантійської традиції у творчості Люби Яцків є стаття Оксани Романів-Тріски «Оновлення: Іконопис Люби Яцків» (2019), опублікована в альманасі «АРТЕС» [6]. Авторка розглядає творчість мисткині крізь поняття оновлення іконописної традиції та звертає увагу на те, що Л. Яцків не обмежується механічним відтворенням усталених іконографічних схем. У статті підкреслено значення складних багатофігурних композицій, стриманої, часто монохромної палітри, а також національних акцентів, які вводяться в сакральний образ. Завдяки цьому доробок мисткині постає як приклад сучасного українського сакрального мистецтва, у якому візантійська традиція зберігає значення, але набуває нового художнього прочитання [6].

Важливим у статті О. Романів-Тріски є осмислення самої ідеї «оновлення». Авторка не трактує творчість Л. Яцків як розрив із каноном, а розглядає її як спробу працювати з традицією зсередини, через зміну композиційної побудови, колористики, пластики фігур і загального емоційного звучання образу. Такий підхід є особливо важливим для цього дослідження, оскільки дає змогу розглядати твори Л. Яцків у площині рецепції візантійської традиції, а не лише як явище сучасного авторського іконопису.

Важливе значення для розуміння формування творчої мови Л. Яцків мають матеріали виставкового проєкту «Велика гармонія», представлені в кураторському тексті Маркіяна Філевича (2015) [7]. Автор звертається до ранніх етапів творчої діяльності мисткині, зокрема до її студентських років, перших іконописних пошуків та поступового формування індивідуального стилю. У тексті наголошено, що Л. Яцків від початку працювала з канонічною іконографією не як із завершеною схемою, а як із живою художньою системою, відкритою до авторського осмислення [7].

М. Філевич акцентує увагу на пластичній виразності творів Л. Яцків, гармонійності композицій та цілісності її художнього мислення. Для цього дослідження ці спостереження є важливими, оскільки вони дозволяють пов'язати індивідуальну манеру мисткині з ширшою проблемою оновлення сакрального образу. Кураторський текст також допомагає простежити, як у творчості Л. Яцків формується впізнавана образна система, у якій традиційна іконографія поєднується з сучасними художніми засобами.

Особливе місце серед матеріалів про Л. Яцків посідають публікації Вікторії Емілі Джонс, пов'язані з дослідницьким проєктом Art&Theology. У текстах 2017–2019 років, а саме «Roundup: Ukrainian sacred art, seven deadly sins, Yoko, Rectify, and more» (2017), «Contemporary icons of the Baptism of Christ» (2018), «Lady Wisdom, Lady Love» (2018), «Roundup: Andrew Wyeth's Pentecost, moon in a cathedral, dandelion wishes, and more» (2019) авторка розглядає роботи української мисткині в ширшому контексті сучасного сакрального мистецтва, звертаючи увагу на їхню здатність бути зрозумілими не лише в українському, а й у міжнародному мистецькому середовищі [16]. Це важливо для теми дослідження, оскільки творчість Л. Яцків постає не лише як локальне явище львівської іконописної школи, а як частина сучасного процесу переосмислення релігійної образності.

Публікації В. Е. Джонс дають змогу побачити твори Л. Яцків у контексті актуального інтересу до сакрального мистецтва, що поєднує традиційну християнську образність із сучасною художньою мовою. Для аналізу рецепції візантійської іконографії це має значення, адже дозволяє розглядати мисткиню не лише як представницю українського іконопису, а й як авторку, чия творчість входить у ширший діалог між традицією та сучасністю.

До матеріалів міжнародного рівня належить також стаття Джона Когана «На межі Сходу і Заходу: нове сакральне мистецтво України» («On the Border of East and West: The New Sacred Art of Ukraine», 2014), присвячена сучасним митцям львівської школи іконопису, зокрема Л. Яцків. Автор розглядає нове сакральне мистецтво України на перетині східної та західної традицій, що є особливо важливим для розуміння художнього середовища, у якому працює мисткиня [17]. У цьому контексті творчість Л. Яцків постає як частина ширшого явища сучасного українського сакрального мистецтва, орієнтованого на діалог із канonom, але не обмеженого його букввальним повторенням.

Дж. Коган звертає увагу на ключові складові іконописного стилю Л. Яцків, зокрема на її роботу з композицією, площиною, кольором і символічною мовою образу. Його стаття є цінною для цього дослідження, оскільки дозволяє розглядати творчість мисткині у ширшому культурному полі та простежити, як український сучасний іконопис сприймається поза межами національного мистецтвознавчого дискурсу.

1.2. Методика та джерельна база дослідження

Методологічну основу роботи становить системний підхід, який дає змогу розглядати ангельські образи у зв'язку з богословськими уявленнями, іконографічною традицією та художньо-стилістичними особливостями їхнього

втілення. У межах дослідження візантійська іконографія ангельських образів розглядається як цілісна система, у якій кожен чин має визначене місце, символічне значення та відповідні візуальні ознаки.

Дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів.

Іконографічний метод використовується для аналізу типів ангельських образів, їхніх атрибутів, жестів, колористики та композиційного розміщення.

Формально-типологічний метод дає змогу систематизувати основні варіанти зображення небесних чинів у візантійському мистецтві.

Образно-стилістичний аналіз застосовується для характеристики художньої мови ангельських образів у творах Люби Яцків.

Порівняльний метод використовується для зіставлення візантійської іконографічної традиції з її сучасним переосмисленням у живописі Л. Яцків.

Семантичний метод дає змогу розкрити змістове навантаження ангельських атрибутів, кольору, жестів і композиційних рішень.

Історико-хронологічний метод застосовується для окреслення розвитку ангельської іконографії у візантійському мистецтві та її подальшої рецепції в сучасному українському сакральному живописі.

Джерельну базу дослідження становлять кілька груп матеріалів.

До першої групи належать богословські тексти, що визначили уявлення про ангельську ієрархію та природу ангельських сил. Насамперед це трактат Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію» та праця Іоанна Дамаскіна «Точний виклад православної віри». До цієї групи також залучено «Єрмінію» Діонісія Фурноаграфіота, у якій зафіксовано практичні настанови щодо зображення сакральних образів.

Другу групу джерел складають пам'ятки пізньовізантійського іконопису та монументального мистецтва XIII–XV століть, у яких представлені ангельські

образи та небесні чини. Саме ці пам'ятки дають змогу простежити іконографічні, стилістичні та композиційні особливості зображення ангелів у візантійській традиції.

Третю групу становить мистецтвознавча література, що використовується як інструмент для інтерпретації пам'яток. До неї належать праці В. Лазарева та А. Грабара, які формують загальний історико-художній контекст розвитку візантійського мистецтва, а також спеціальні дослідження О. Вульфа та Ксав'є Барб'є де Монто, присвячені іконографії ангельських чинів.

Окремий блок джерельної бази становлять твори Люби Яцків, у яких простежується рецепція візантійської іконографії ангельських образів у сучасному українському сакральному живописі. Для їх аналізу також залучено мистецтвознавчі статті, кураторські тексти та публікації О. Романів-Тріски, М. Філевича, В. Е. Джонс і Д. Когана, що висвітлюють творчість мисткині в українському та міжнародному контекстах.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було систематизовано наукову літературу та джерела, що становлять основу дослідження візантійської іконографії ангельських образів і її рецепції у творчості Люби Яцків. Зібраний матеріал поділено на кілька груп: богословські джерела, загальні праці з історії візантійського мистецтва, спеціальні іконографічні дослідження та сучасні мистецтвознавчі й кураторські матеріали, присвячені творчості Л. Яцків.

Встановлено, що праці Псевдо-Діонісія Ареопагіта та Іоанна Дамаскіна формують богословський фундамент для розуміння ангельської ієрархії, природи ангельських сил та можливості їх умовного візуального втілення у сакральному мистецтві. Праці В. Лазарева та А. Грабара створюють історико-мистецький контекст для аналізу візантійського іконопису, а дослідження О.

Вульфа та Ксав'є Барб'є де Монто дають змогу конкретизувати іконографічні ознаки ангельських чинів.

Окремий блок джерел становлять матеріали, присвячені творчості Люби Яцків. Вони дозволяють окреслити місце мисткині в сучасному українському сакральному мистецтві та простежити основні риси її художньої мови. Водночас у наявних публікаціях творчість Л. Яцків переважно розглядається в контексті оновлення іконопису, львівської школи сакрального мистецтва або сучасного християнського мистецтва загалом. Питання рецепції саме візантійської іконографії ангельських образів у її доробку залишається недостатньо розробленим.

У розділі також визначено методологічну основу дослідження. Для аналізу теми застосовуються системний, іконографічний, образно-стилістичний, порівняльний, семантичний, формально-типологічний та історико-хронологічний методи. Їх поєднання дає змогу розглянути ангельські образи і як частину візантійської іконографічної традиції, і як елемент сучасної художньої системи Люби Яцків.

РОЗДІЛ 2

ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЕЛЬСЬКИХ ОБРАЗІВ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

2.1. Теологічні та іконографічні засади формування ангельських образів у візантійському мистецтві

Формування ангельських образів у візантійському мистецтві безпосередньо пов'язане з богословським ученням про небесну ієрархію. Як було зазначено в першому розділі, одним із ключових текстів для формування уявлень про ангельський світ у східнохристиянській традиції став трактат Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію». Саме в ньому, на основі Святого Письма, окреслено систему небесних сил і визначено дев'ять ангельських чинів, об'єднаних у три тріади. Разом із тим, автор наголошував, що справжня природа ангелів і повнота небесної ієрархії відомі лише Богові.

За Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, до першої, найвищої тріади належать Серафими, Херувими та Престоли. Вони перебувають найближче до Бога і першими приймають божественне осяяння. Другу, середню тріаду становлять Господства, Сили та Влади, а до третьої, нижчої, належать Начала, Архангели та Ангели. Такий поділ формує чітку ієрархічну систему, у якій кожен чин має своє місце, визначене ступенем наближеності до Бога, характером служіння та здатністю приймати й передавати божественне світло [1, с. 22–23].

Для візантійської іконографії ця система мала важливе значення, оскільки вона вплинула не лише на розуміння функцій ангельських чинів, а й на особливості їхнього зображення. Ієрархія небесних сил визначала ступінь умовності, антропоморфності, атрибутику та композиційне місце ангельських образів у сакральному просторі [19, с. 169]. Чим вищим є чин у небесній

ієрархії, тим більш символічним і менш тілесним постає його образ. Натомість нижчі чини, зокрема Архангели й Ангели, частіше набувають антропоморфного вигляду і діють у конкретних сюжетних ситуаціях.

Як уже зазначалося в першому розділі, важливим для розуміння ангельської образності є також учення Іоанна Дамаскіна. У праці «Точний виклад православної віри» він дає більш детальне визначення ангела як сутності, наділеної розумом, свободою і волею та здатної до змін. Автор описує ангельську природу як таку, що постійно перебуває в русі та служінні Богові. До ключових рис ангельської сутності Іоанн Дамаскін відносить безтілесність і безсмертність. Разом із тим, підкреслює, що лише Богові відомо, якими ангели є за своєю справжньою природою [15].

Іоанн Дамаскін також порівнює ангельську природу з людською. На відміну від людини, ангел не має тіла, тому не пов'язаний із тілесною неміччю. Через це в богословському розумінні ангельська природа постає вищою за людську, однак не тотожною божественній. Ангели не є абсолютно безпристрасними, оскільки повна безпристрасність властива лише Богові. Таке трактування дає змогу уникнути спрощеного розуміння ангела як суто абстрактної духовної сили: він залишається створеною істотою, що має власне місце в небесному порядку [18, с. 93; 9].

Як і Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Іоанн Дамаскін наголошує на ієрархічному устрої небесного світу. Ангели отримують божественне світло та повеління відповідно до свого місця в ієрархії і передають їх нижчим чинам. Така система пояснює не лише богословський зміст ангельської ієрархії, а й логіку її візуального втілення у мистецтві. Кожен чин несе певну функцію, а отже, має отримати відповідне художнє вираження [21; 19, с. 169].

До загальних рис ангельської природи Іоанн Дамаскін відносить також безсловесний спосіб передання думок. Ангели не потребують мови чи слуху в

людському розумінні, оскільки передають один одному думки й рішення духовним способом. Автор називає їх «розумами» і підкреслює, що вони перебувають не в тілесному просторі, а там, де їм визначено виконувати Божу волю. Важливим є й твердження про те, що ангел не може бути одночасно в кількох місцях, а перебуває там, куди посланий для служіння [15].

Особливе значення для іконографії має думка Іоанна Дамаскіна про те, що ангели з'являються людям у тому образі, який дозволяє їм відкрити божественні таємниці. Ідеться не про зображення їхньої справжньої природи, а про видиму форму, доступну людському сприйняттю [18, с. 93]. Це положення пояснює умовність антропоморфного образу ангела у візантійському мистецтві. Ангел може мати людську подобу [9], але ця подоба не є буквальним відтворенням його сутності.

Цю думку розвиває і Барб'є де Монто, який пояснює появу матеріальної форми ангелів у мистецтві потребою зробити небесні сили видимими для людини. Оскільки ангельська природа є безтілесною, художник змушений надавати їй умовного зорового образу [21]. У результаті в християнській іконографії поступово формується усталений тип ангела як юнака з крилами [21]. Такий образ поєднує людську подобу з ознаками надземної природи. При цьому юність, краса й відсутність виразних статевих ознак підкреслюють не тілесність, а духовну чистоту ангельського образу [10, с. 2].

У візантійському мистецтві антропоморфність ангельських образів виявляється по-різному. Середня та нижча тріади частіше зображуються у повний зріст, із людськими рисами, одягом, жестами й атрибутами. Натомість образи вищої тріади можуть подаватися частково або в символічній формі, що сприяє дематеріалізації образу. Саме тому Серафими, Херувими та Престоли часто мають поліморфні риси, поєднують крила, очі, колеса, вогненні або світлові елементи [10, с. 3; 21].

Отже, богословські уявлення про ангельську природу безпосередньо вплинули на формування візуальної мови візантійської ангельської іконографії. Безтілесність ангелів зумовила умовність їхнього зображення, ієрархічний устрій небесного світу визначив розподіл чинів, а функції кожного чину вплинули на атрибути, композиційне місце та ступінь антропоморфності образу. У художній практиці Візантії ця система набула чіткої іконографічної форми.

Таким чином, ангельський образ у візантійському мистецтві не є довільним або суто декоративним. Він формується на перетині богословського вчення, символічної мови та художньої традиції. Для подальшого аналізу важливо розглянути, як ця система проявляється в іконографії окремих небесних чинів, зокрема у відмінностях між вищою, середньою та нижчою тріадами.

2.2. Іконографія небесних чинів у візантійському мистецтві

До вищої тріади небесної ієрархії, за Діонісієм Ареопагітом, належать Серафими, Херувими та Престоли, образи яких у візантійському іконописі вирізняються найменшою антропоморфністю та найбільшою символічністю.

Першими в ієрархії вищої тріади виступають Серафими (Рис. 1), яких Діонісій Ареопагіт визначає як «пломенючих» або «тих, що палають» [1, с. 23]. Уже сама назва цього чину безпосередньо пов'язана з вогнем і полум'ям, а тому для трактування образу Серафимів невід'ємними постають ідея вогню та їхня шестикрилість, про яку згадує також Іоан Дамаскін [15]. Саме Діонісій Ареопагіт наголошує, що «вогняність» Серафимів передає енергію їхньої природи, їхній постійний рух навколо Божественного, невинність та духовну палкість. Завдяки своїй вогняній природі вони наділені здатністю запалювати серця нижчих істот, очищати їх своїм полум'ям і нищити будь-яку темряву [1, с.

24]. У візуальному плані така природа Серафимів знаходить вираз у червоному забарвленні та загальній динаміці образу.

Більш детальний опис зовнішності Серафимів зустрічається у праці О. Вульфа, в якій автор згадує ангелів цього чину як людиноподібних, за винятком наявності шести крил [24, с. 5], про які писав Іоан Дамаскін. За описом О. Вульфа, двома крилами з шести вони прикривають обличчя, двома ноги, а за допомогою ще двох літають [24, с. 5]. Тобто чотири крила з шести слугують для прикриття людиноподібного тіла Серафима (Рис.1). Така побудова образу дає змогу поєднати натяк на антропоморфну природу максимальною умовністю та духовною дематеріалізацією.

У праці Б. де Монто опис іконографічних рис Серафима подано ще більш деталізовано та структуровано. Автор зазначає, що Серафими трактуються також у значенні «любові», а не тільки полум'я та горіння, однак саме ці значення лежать в основі іконографії першого чину. Вказано, що Серафими мають колір вогню, а тому їхні крила і навіть обличчя традиційно зображуються повністю у червоному забарвленні (Рис. 2) [10, с. 9]. До червоного забарвлення, наявності прикритого крилами тіла та шестикрилості автор додає головний атрибут Серафимів – палаючий меч або флабелум із написом «Святий, святий, святий» (Рис. 2) [10, с. 10].

За Ареопагітівським вченням, другим чином вищої тріади виступають Херувими, назва яких символізує «повноту пізнання» або «вилив мудрості». Головною ознакою Херувимів є здатність до глибокого споглядання Бога, тому саме вони першими приймають божественні дари і передають їх нижчим чинам [1, с. 23–24].

Головною іконографічною прикметою Херувимів є багатоокість, про що пише Іоан Дамаскін [15]. З цього випливає, що аспект споглядання, який є ключовим для образності Херувимів, безпосередньо відображається у їхньому

візуальному образі, а саме в усіяності крил Херувима очима – багатооконості (Рис. 1, 3). У свою чергу О. Вульф, який окремо досліджував питання образності чинів вищої тріади, характеризує Херувимів як крилатих міфологічних істот [24, с. 2], що мають прості обличчя [24, с. 3]. Як і Серафим, Херувим, за словами автора, набув поширення у вигляді шестикрилої істоти [24, с. 50], що сталося через запозичення форми та образу Серафима, який став архетипом для Херувима [24, с. 51].

О. Вульф розглядає підвид Херувимів із видіння пророка Єзекиїля – Тетраморф [24, с. 17], у якому крилата істота має голови орла, лева, бика та людини (Рис. 4). Такий образ втілює найвищі атрибути: розум – в обличчі людини, грізність – в образі лева, швидкість – у втіленні орла, а силу – у подібності бика [24, с. 4]. Вульф зазначає, що у чотирьох подобах Тетраморфу, як підвиду Херувима, втілені символи чотирьох Євангелістів, що відображено у візантійському мистецтві [24, с. 49]. Діонісій Фурноаграфіот надає більш детальний опис іконографічного образу Тетраморфу. Автор зазначає, що Тетраморф, як і Серафими та Херувими, зображується шестикрилим, має вінець навколо голови, а в руках тримає Євангеліє. Визначено, що посеред двох крил, які здійснені біля антропоморфної голови Тетраморфу, розташовується голова орла, біля плеча правого крила – голова лева, а біля лівого – голова бика [12, с. 53].

Б. де Монто у 1898 році підтверджує шестикрилу подобу Херувимів і підкреслює, що, на відміну від Серафимів, у яких наявне тіло, але прикрите крилами, у Херувимів шість крил розташовуються навколо однієї голови, а тіло відсутнє [10, с. 10]. Автор додає до цих характеристик, що, окрім крил, відсутності тіла та багатооконості, Херувими мають повністю блакитне забарвлення [10, с. 10].

Престоли (Рис. 5) виступають третім чином вищої тріади. За Ареопагітом, вони є небесними сутностями, які через свою чистоту та піднесеність постають немовби «вмістилищем» для Бога, адже сама їхня назва пов'язана з відірваністю від усього низького, передусім земного [1, с. 24]. О. Вульф, у свою чергу, визначає основною рисою природи Престолів служіння [24, с. 12], а їхній зовнішній вигляд характеризує як «крилаті колеса», зазначаючи також, що про Престоли доцільно говорити лише у множинній кількості [24, с. 57]. Іконографічно місце Престолів визначається біля престолу Божого [24, с. 58], найчастіше під ногами Спасителя, у безпосередньому служінні Божеству [24, с. 60]. Автор згадує і зразки, в яких Престоли зображуються у вигляді вогняних коліс, на яких розташовано по чотири крила та очі. Іноді ці колеса подаються як переплетені між собою, а деякі з Престолів відомі також у варіанті з ангельською головою [24, с. 59].

Продовжуючи іконографічний опис О. Вульфа, Б. де Монто згадує Престоли під назвою «Трони» і погоджується з їхньою характеристикою як крилатих вогняних коліс [10, с. 10]. У Б. де Монто Престоли подано як переплетені між собою колеса, що сяють і палають, вони усіяні очима (Рис. 5), що підкреслює їхню розумну природу. Природа Престолів трактується через швидкість, що передає їхню жвавість [10, с. 11]. Д. Фурноаграфіот до загального опису візуальності Престолів додає, що вони переплетені між собою, адже таким чином ніби утворюють престол Божий [12, с. 18].

За Діонісієм Ареопагітом, Серафими, Херувими та Престоли знаходяться найвище і найближче до Бога, тобто буквально перебувають у «передвер'ї Божому». Це пов'язано з тим, що зазначені чини вільні не лише від гріховності, а й від чуттєвості, а тому стоять вище за всі інші богоподібні сили. У візуальному відношенні вони не потребують ані звичних атрибутів, ані виразного антропоморфного втілення. Саме тому поліморфність вищих чинів

можна розглядати як візуальний маркер мінімальної ієрархічної дистанції між Творцем і творінням, на відміну від тих чинів, що мають більш антропоморфний характер зображення [1, с. 26–28]. Чим ближче чин до Бога, тим більше він втрачає людські риси, перетворюючись на чисту духовну енергію, виражену через колір та символ. Діонісій Ареопагіт наголошує, що використання нереалістичних, містичних образів є більш доцільним, оскільки вони не дозволяють глядачеві зупинитися на чуттєвій красі зображення, а спонукають шукати глибший духовний зміст [1, с. 29].

Згідно з трактатом «Про небесну ієрархію», Господства, Сили і Влади складають середню тріаду ангельських чинів.

Вона розташована нижче за Серафимів, Херувимів і Престоли, однак має важливе значення в загальній структурі небесного світу. Якщо вища тріада безпосередньо наближена до Бога і першою приймає Божественне осяяння, то середня тріада виконує роль проміжної ланки між найвищими та нижчими чинами. Саме через неї, за логікою ареопагітівської ієрархії, Божественне світло та знання поступово передаються далі, відповідно до здатності кожного чину їх прийняти [1, с. 32].

За Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, назва чину «Господства» вказує на особливий внутрішній стан цих небесних сил. Вони є вільними від будь-якої низької прив'язаності до земного, не підлягають примусу та не знають внутрішнього рабства. Їхнє панування не має насильницького характеру, оскільки спрямоване не на підкорення, а на служіння істинному Господству, тобто Богові. Саме тому Господства звертають до богоподібності не лише себе, а й усе, що їм підпорядковане. Ареопагіт визначає їхню природу як непохитне панування, яке не може бути порушене жодним зовнішнім впливом або тиском [1, с. 30–31].

У візуальному плані Господства не мають такої складної поліморфної образності, як Серафими, Херувими чи Престоли. Їхній образ тяжіє до антропоморфного типу, однак розкривається через одяг, атрибути й колористичні ознаки. К. Барб'є де Монто характеризує зовнішній вигляд Господств через такі візуальні маркери, як білий одяг, золотий пояс і зелена стола. Білий колір у цьому випадку може розглядатися як ознака духовної чистоти, тоді як золоті елементи підкреслюють зв'язок чину з небесною владою та Божественним порядком (Рис. 6). До головних атрибутів Господств автор відносить золотий жезл або скіпетр із завершенням у вигляді хреста, а також печатку Бога з викарбуванням на ній Його ім'ям. У деяких варіантах Господства можуть тримати скіпетр і глобус, що посилює значення влади, але влади духовної, підпорядкованої Богові. [10, с. 11].

Діонісій Фурноаграфіот, описуючи зовнішній вигляд ангельських чинів, додає до цієї характеристики ще одну важливу рису, а саме наявність стихаря серед елементів одягу [12, с. 18]. Така деталь зближує образ Господств із літургійною образністю та підкреслює їхню участь у небесному служінні. Можемо зазначити, що іконографія Господств формується не через складну фантастичну морфологію, а через систему знаків: одяг, скіпетр, жезл, печатку, хрестоподібні завершення та колір. Усі ці елементи вказують на впорядкованість, духовну владу й підпорядкованість Божественному началу.

Наступним у середній тріаді виступає чин Сил. Його назва безпосередньо відображає природу цього чину, оскільки Сили уособлюють божественну мужність і духовну міць. У вченні Псевдо-Діонісія йдеться не про фізичну силу, а про незмінну здатність перебувати у спогляданні «Найвищої Сили», тобто Бога. Сили, за Ареопагітом, не слабшають у своєму прагненні до Божественного, не відступають від отриманого осяяння і передають його далі відповідно до ієрархічного порядку [1, с. 31].

У системі небесної ієрархії Сили виконують роль духовного посередника, через якого нижчі чини можуть сприймати відображення Божественної могутності. Тому їх можна розглядати як чин, пов'язаний із підтриманням духовної енергії та непохитності всієї ієрархії. Якщо Господства акцентують ідею впорядкованого панування, то Сили втілюють ідею божественної потужності, стійкості та здатності до передання духовної міці.

Іконографічно Сили, за К. Барб'є де Монто, дуже близькі до Господств. Вони також можуть мати жезл як головний атрибут [10, с. 11]. Така подібність пояснюється тим, що середня тріада загалом має менш індивідуалізовану іконографію, ніж вища. Її чини частіше розрізняються не за радикально відмінним зовнішнім виглядом, а за змістом, функцією та окремими атрибутами. Тому в зображенні Сил особливого значення набуває не стільки морфологія образу, скільки символічне навантаження атрибутів і загальний характер постаті.

Третім чином середньої тріади є Влади. За Псевдо-Діонісієм Арєопагітом, вони пов'язані з духовним порядком, непорушністю ієрархії та гармонією небесного устрою. Їхня влада не має земного або тиранічного характеру, оскільки виявляється передусім у служінні Богові та підтриманні встановленого Ним порядку. Назва цього чину відображає не панування у світському розумінні, а духовну силу, спрямовану на збереження небесної гармонії та протистояння безладдю.

Особливо важливою функцією Влад є боротьба зі злом і демонічними силами. Саме тому у візуальній традиції цей чин може бути пов'язаний із сюжетами протистояння демонам. За Барб'є де Монто, Влади візуально подібні до Господств і Сил, однак серед їхніх основних атрибутів також названо золотий жезл, печатку Бога та скіпетр [10, с. 11]. Ці атрибути ще раз

підкреслюють їхню приналежність до сфери духовної влади та небесного порядку.

Середня тріада має більш стриману іконографію порівняно з вищою. Якщо Серафими, Херувими та Престоли впізнаються завдяки виразним поліморфним ознакам (шести крилам, очам, колесам, вогненній або світловій символіці), то Господства, Сили і Влади тяжіють до антропоморфного образу (Рис. 6). Їхня відмінність виявляється переважно через атрибути, одяг, колористичні деталі та богословське значення кожного чину.

Середня тріада виконує важливу роль у структурі небесної ієрархії: вона перебуває між вищими чинами, що безпосередньо споглядають Бога, і нижчими чинами, які частіше пов'язані з переданням Божественної волі людині. Божественне осяяння, за Псевдо-Діонісієм, передається поступово, відповідно до місця кожного чину в ієрархії. Нижчі чини не можуть прийняти його в тій самій повноті й інтенсивності, що вища тріада. Тому середню тріаду можна розглядати як посередницьку ланку, через яку Божественне світло переходить до нижчих чинів у доступнішій для них формі.

Саме цим пояснюється проміжний характер іконографії Господств, Сил і Влад. Вони вже не мають максимально умовної та поліморфної образності вищої тріади, однак ще не набувають такої сюжетної активності й конкретності, як Архангели та Ангели. Їхні образи залишаються урочистими, стриманими й підпорядкованими ідеї небесного порядку. Середня тріада у візантійській іконографії візуалізує не стільки індивідуальну дію, скільки духовну функцію посередництва, сили, влади та впорядкування.

Відповідно до класифікації Псевдо-Діонісія Ареопагіта, нижню тріаду небесної ієрархії становлять Начала, Архангели та Ангели. На відміну від вищої тріади, яка найбільш наближена до Бога, і середньої, що виконує посередницьку функцію між рівнями небесного світу, нижня тріада безпосередніше пов'язана з

переданням Божественної волі створеному світові [1, с. 35]. Саме тому її образи у візантійському мистецтві є більш антропоморфними, сюжетно активними та легше впізнаваними (Рис. 7).

Першими з нижньої тріади виступають Начала. Візуально образ Начал є більш конкретизованим, ніж образи середньої тріади. Для них характерні військові атрибути, зокрема спис або сокира, а також військове вбрання, що підкреслює їхню функцію духовного керівництва й охорони. Барб'є де Монто серед ознак цього чину називає й квітку лілії та печатку Бога, яка зустрічається і в іконографії середньої тріади [10, с. 12].

Архангели становлять один із найвиразніших і найпоширеніших чинів нижньої тріади. Саме вони найчастіше отримують індивідуалізовані образи, власні імена, сталі атрибути та конкретні функції в іконографічних сюжетах [9]. За Барб'є де Монто, для архангельського чину характерні військовий одяг, туніка, плащ, спис, меч і щит (Рис. 8); іноді серед атрибутів також з'являється печатка Бога [10, с. 12]. Така атрибутика підкреслює подвійний характер архангелів: вони виступають і як посланці Божої волі, і як воїни небесного війська.

Барб'є де Монто подає сім архангелів з окремими іменами: Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, Варахіїл, Салафіїл, Уріїл та Егудіїл [10, с. 17; 11, с. 338]. Водночас особливо шанованими в церковній традиції виступають архангели Михаїл, Гавриїл і Рафаїл [11, с. 10]. Їхні образи є найбільш усталеними і мають чітко виражені іконографічні ознаки.

Так, Архангел Михаїл трактується як «той, хто подібний до Бога». У християнській іконографії він постає лідером небесного воїнства, захисником, служителем вівтаря та провідником душ [23, с. 8]. Його образ зазвичай пов'язаний із військовою атрибутикою: шоломом, нагрудником, щитом, списом або мечем [11, с. 194]. У деяких випадках до атрибутів Михаїла додається

блискавка або прапор, що підкреслює його роль очільника ангельського війська [10, с. 12]. Барб'є де Монто також зазначає, що образ архангела Михаїла має окреме місце в іконостасі, де він може зображуватися на повний зріст із кадильницею в руці [10, с. 14].

Архангел Гавриїл, ім'я якого перекладається як «сила Божа», насамперед пов'язаний із темою благовістя. У візантійській іконографії його образ особливо важливий у сюжеті Благовіщення, де він виступає посланцем, що приносить Богородиці звістку про народження Христа [11, с. 119]. За Барб'є де Монто, до атрибутів архангела Гавриїла належать біла туніка, стола та далматика, які підкреслюють його служіння Богові. Також він може тримати хрестоподібний жезл, скіпетр або філактерій із першими словами вітання до Марії. В окремих випадках архангела супроводжує група ангелів [10, с. 15].

Архангел Рафаїл, за тлумаченням Барб'є де Монто, пов'язаний зі зціленням, оскільки його ім'я має значення «ліки Божі» або «зцілення від Бога». Його головним атрибутом є риба [11, с. 240], а сам архангел виступає покровителем мандрівників і моряків. Для його образу характерні мандрівний одяг, підперезана туніка та посох [10, с. 15;]. На відміну від Михаїла, чий образ має військовий характер, і Гавриїла, пов'язаного з благовістям, Рафаїл репрезентує тему допомоги, супроводу та зцілення [11, с. 240].

Останнім чином нижньої тріади є Ангели. Саме вони перебувають найближче до людського світу й найчастіше виконують функцію посланців, охоронців і провідників Божої волі. Їхній образ у візантійському мистецтві є найбільш антропоморфним і зрозумілим для глядача. Ангели зазвичай зображуються у вигляді юних крилатих постатей, у довгому одязі, з жестами служіння, благоговіння або сповіщення (Рис. 9). На відміну від вищих чинів, їхня іконографія не потребує складної поліморфної символіки, оскільки саме нижня тріада найбільше пов'язана з дією у світі людей.

Нижня тріада у візантійській іконографії має найбільш конкретизований і сюжетно активний характер. Начала, Архангели та Ангели зберігають зв'язок із небесною ієрархією, але їхні образи вже значно ближчі до антропоморфного типу. Особливо це стосується архангелів, які отримують власні імена, атрибути та сталі функції в іконографічних сюжетах. Саме образи нижньої тріади стали найбільш доступними для подальших художніх інтерпретацій, зокрема в українському сакральному мистецтві.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було розглянуто теологічні та іконографічні засади формування ангельських образів у візантійській традиції. Встановлено, що богословське розуміння ангельської ієрархії, сформоване у працях Псевдо-Діонісія Ареопагіта та Іоанна Дамаскіна, стало основою для візуального розрізнення небесних чинів у сакральному мистецтві.

Аналіз іконографії дев'яти ангельських чинів засвідчив, що кожна тріада має власні візуальні ознаки. Для вищої тріади характерні найбільша умовність і символічність образу: шестикрилість, багатookість, вогненна або світлова природа, колеса, часткова або повна дематеріалізація тіла. Середня тріада має більш стриману іконографію, де основне значення набувають одяг, жезл, скіпетр, печатка та інші атрибути духовної влади. Нижня тріада є найбільш антропоморфною і сюжетно активною, особливо в образах Архангелів та Ангелів.

Отже, у візантійській традиції ангельський образ формується через поєднання богословського змісту, ієрархічного місця чину та конкретних візуальних маркерів. До таких маркерів належать крила, колір, атрибути, характер одягу, ступінь тілесності, композиційне розміщення та функція образу в сакральному просторі.

Саме ці ознаки є важливими для подальшого аналізу творчості Люби Яцків. Вони дають змогу простежити, які елементи візантійської ангельської іконографії зберігаються у сучасному українському сакральному живописі, а які зазнають авторського переосмислення. Таким чином, розгляд візантійської традиції створює необхідну основу для аналізу рецепції ангельських образів у творчості мисткині.

РОЗДІЛ 3

РЕЦЕПЦІЯ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ІКОНОГРАФІЇ АНГЕЛЬСЬКИХ ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ ЛЮБИ ЯЦКІВ

3.1.Творчий шлях та формування образної системи Люби Яцків

У сучасному українському сакральному мистецтві можна виокремити кілька напрямів роботи з іконописною традицією. Один із них пов'язаний із безпосереднім наслідуванням канонічної іконографії, другий – із зверненням до народної іконописної традиції, для якої характерні спрощення форми та декоративність образу. Третій напрям репрезентує модерна ікона, що спирається на давню іконографію та богословські тексти, але водночас передбачає їхнє авторське художнє осмислення. Саме до цього напрямку належить творчість Люби Яцків [6].

Творчість Люби Яцків є прикладом сучасного переосмислення іконопису без втрати його богословського змісту.

Формування творчої особистості та індивідуальної художньої мови Люби Яцків напряму пов'язане з львівською іконописною школою [6], а також навчанням у коледжі декоративного та ужиткового мистецтва ім. Труша, про що зазначив М. Філевич в одному зі своїх дописів [7]. Саме на цій традиційній основі поступово сформувався стиль мисткині, у якому канонічна іконографія поєднується з авторським композиційним і колористичним вирішенням. За М. Філевичем твори іконопису Люби Яцків ще зі студентських років вражали своєю глибиною та переконливістю, яка втілювалась через змістовність творів, їхню пластичну мову та колірну палітру художниці. Сам фахівець визначає твори Л. Яцків як найбільш гармонійно вирішені твори сучасного іконопису [7].

М. Філевич наголошує на тому, що творча діяльність Л. Яцків не обмежується лише живописною та іконописною практикою. Мисткиня поєднує індивідуальну творчість з викладанням на кафедрі сакрального мистецтва, а також з працею над створенням розписів у храмах України [7]. Автор допису зауважує, що в 2011 році під час проведення виставкового проекту «Образ» Л. Яцків представляла собою доволі перспективну художницю, яка формувала власний неповторний іконописний стиль, а вже у 2015 році її власний стиль почав формувати нове середовище молодих митців, які стали послідовниками Л. Яцків, до яких відноситься І. Демчук. З кураторського матеріалу М. Філевича постають відомості, що вагомий вплив на формування індивідуального іконописного стилю Л. Яцків мали такі провідні митці сакрального мистецтва як Петро Холодний та Святослав Гординський [7].

На думку М. Філевича, у творчості Л. Яцків переосмислення канонічної іконографії пов'язане з глибшим розумінням традиції та пошуком нової художньої форми її втілення. Як результат плідної художньої практики та пошуків нової сакральної образності, авторка розвинула власний стиль від надання канонічній іконографії нових трактувань до прояву повністю новаторських композиційних рішень сталих іконографічних типів, а також створення власних авторських композицій та сюжетів [7]. Важливо зазначити, що твори Л. Яцків хоч і представляють собою зовсім нову іконографічну систему, вони не облишені традиційного коріння, що відноситься до візантійського мистецтва іконопису. Можна привести приклад нових іконографій з наявністю традиційного підґрунтя, створених мисткинею, таких як «Адам дає імена тваринам» (Рис. 10), «Вигнання з раю» та «Святі воїни» (Рис. 11). У цих творах Л. Яцків насправді проводить паралелі з житійними клеймами, що зображуються на іконах святих великих розмірів. У такий спосіб мисткиня переосмислює давню традицію, створюючи власну сучасну іконографію, як зазначає фахівець

[7]. Особливу роль у формуванні індивідуального іконописного стилю Л. Яцків відіграє такий засіб художньої виразності як лінія. Саме лінеарність у творах мисткині є акцентною рисою, яку авторка розвивала ще зі студентських років коледжу. За словами М. Філевича, студентським роботам з академічного рисунку та живопису художниці була притаманна впевнена та чітка пластична лінія, яка набула розвитку у її майбутніх роботах сучасного іконопису.

Творчий метод та стиль Л. Яцків став предметом уваги небагатьох фахівців, до яких варто віднести О. Романів-Тріска, яка у своїх матеріалах визначає кілька ключових складових, які формують неповторний та впізнаваний стиль художниці. Авторка продовжує думку М. Філевича на рахунок переосмислення мисткинею канонічної іконографії та сучасного її викладу. Разом із цим постають відомості, що твори Л. Яцків не просто мають традиційне візантійське підґрунтя у контексті іконопису, а мисткиня керується принципом дотримання канонічного тексту, котрий супроводжує подію того чи іншого іконографічного сюжету. Стилеутворчим для Л. Яцків є підхід дотримання богословського змісту сюжету або образу з осмисленням його та інтеграцією у власні мистецьку парадигму [6]. О. Романів-Тріска визначає головною рисою робіт Люби Яцків лінеарність та графічний характер. Дослідниця простежує, як художниця замінює класичне мальовниче моделювання форми чітким, майже графічним рисунком. Дослідниця обґрунтовує домінування лінеарності над мальовничістю, визначаючи лінію як головний інструмент передачі духовної напруги, що корелює з візантійською традицією. Дослідниця стверджує, що лінія у Яцків – це не просто контур, а головний інструмент передачі духовного напруження та емоційного стану образу [6]. За О. Романова-Тріска яскравим прикладом переосмислення канонічної іконографії є ікона мисткині «Ноїв ковчег» (Рис. 12), де художниця зміщує смисловий центр на стилізований символ образу храму в човні, як символ Божественної присутності. Також це простежується в роботі

«Втеча в Єгипет» (Рис.13), в якій через фрагментарність і «портретність Святого сімейства ликів досягається особлива емоційна напруга, за словами авторки [6].

Важливо відмітити, що творчість Л. Яцків набула вагомості не тільки у контексті сакрального, а й сучасного українського мистецтва також, адже, за словами О. Романова-Тріска, творам художниці характерна українізація сакрального простору. Зазначається, що Л. Яцків використовує україномовні написи у своїх роботах, таким чином тексти Святого Письма у творах мисткині виконують як інформативну, так і декоративну функції. Авторка допису наводить приклад розкриття іконографії за допомогою тексту у роботі «Створення світу» (Рис. 14) в якому текстова частина є смисловим центром у вигляди напису «СЛОВО», що обрамлено у восьмикутну зірку, а також кожен день створення світу супроводжується текстовим оздобленням [6].

Ключовою рисою індивідуального стилю та художньої мови Л. Яцків є «рисувальний» характер її живописних творів, що втілено у лініях чіткого та ритмічного рисунку мисткині. Хоч роботи створюються у техніці іконопису та живопису, стиль творів художниці більш подібний до графіки. Ікони Л. Яцків мають графічний характер не лише через домінування рисунку та ліній у творах, а й завдяки використанню обмеженої палітри кольорів. О. Романів-Тріска підкреслює свідому відмову художниці від яскравих кольорів на користь вохристих, графітових та теракотових відтінків, що підсилює мінімалістичність образу. Монохромність у творах Л. Яцків найбільш яскраво простежується у ликах святих, що посилює моделювання їх світлотіні. Таке поєднання локальних кольорів одягу з майже монохромними ликами утворює контраст, що підсилює звучання кольорів [6].

Вона звертає увагу на те, що художниця часто обирає рідкісні або складні іконографічні сюжети, наповнюючи їх новими композиційними ритмами [6]. В свою чергу, за М. Філевичем творчість Л. Яцків розглядається як пошук балансу

між канонічною суворістю візантійського мистецтва та внутрішнім світом сучасної людини [7].

Дослідниця фактично доводить, що Люба Яцків не «реконструює» минуле, а трансформує його. О.Романів-Тріска вписує творчість Л. Яцків у тяглість «львівської школи», проводячи паралелі між візантійськими першоджерелами та їхньою модерною інтерпретацією в українському мистецтві XX століття [6].

В. Е. Джонс характеризує творчу постать Л. Яцків як одну з представниць східноєвропейського відродження сакрального мистецтва і як іконописицю-експериментатора. Як зазначається, мисткиня є об'єктом спостереження авторки вже кілька років поспіль. В. Є. Джонс наголошує на проєкті розпису абсиди (Рис. 15), в якому авторка втілила ряд переосмислених ангельських образів. Дана робота була виконана в рамках масштабного замовлення оздоблення інтер'єру новозбудованого храму Софії у кампусі Українського католицького університету у Львові, що надійшло мисткині у 2015 році [16].

Натомість Д. Коган надає порівняльний аналіз творів Л. Яцків на тлі візантійської іконографічної спадщини. Особливо чітко це втілено в аналізі образу Христа в іконі Л. Яцків «Христос, Цар усіх» (Рис. 16), який автор порівнює з класичними візантійськими зразками, яким притаманне фронтальне розміщення образу, в той час як мисткиня подає образ Спасителя розвернутим у профіль, що є безперечним відходом від каноністики. В око впадає і монохромний колорит роботи, який контрастує з традиційною іконографією Христа. В Іконі «Христос, Цар усіх» художниця замінює класичний синьо-червоний колорит одягу Христа та теплі земляні та вогняні відтінки [17]. Також автор відмічає, що Л. Яцків надає образу Христа динамічності через зображення його волосся розвіяного вітром, що відчутно йде у розріз з статичним характером традиційного прототипу.

3.2. Особливості інтерпретації ангельських образів у творчості Люби Яцків

У творчості Люби Яцків ангельський образ найпослідовніше розкривається через звернення до сюжету «Благовіщення». Саме ця Євангельська сцена дає можливість зосередитися на постаті архангела Гавриїла, який у християнській іконографії виступає вісником Божої волі. У межах цього сюжету ангел не є другорядною постаттю, адже саме через нього розкривається подія Благовістя та встановлюється зв'язок між небесним і земним світом.

Звернення Л. Яцків до теми «Благовіщення» упродовж 2002–2024 років дозволяє простежити, як у її творах функціонує традиційний образ архангела, як він входить у сучасну авторську художню систему. Постійне, стійке повернення мисткині до цього сюжету дає змогу розглядати її роботи не ізольовано, а в динаміці творчого розвитку: побудувати аналіз на зіставленні варіацій й поступово виявити, спосіб представлення ангела, його місце в композиції, взаємодія з постаттю Богородиці, ступінь умовності образу, пластика лінії та колористичне вирішення, з'ясувати, які елементи традиційної іконографії залишаються для художниці важливими, а які набувають нового художнього трактування.

У найбільш ранньому творі Л. Яцків на сюжет «Благовіщення» (2002) (Рис. 17) образ ангела представлений в умовно-символічній формі. Художниця повністю відмовляється від анатомічної правдоподібності на користь дематеріалізації образу, зображуючи ангела через незвичне розташування догори ногами. Ангел зображений у складному ракурсі, в якому голова нахилена горизонтально до центру, тоді як тулуб спрямований вертикально вниз, що створює ефект стрімкого падіння або невагомості. Даним рішенням авторка створює відчуття його «спуску» у земний світ. Цей композиційний прийом

посилує трактування природи ангела як небесною сутності. Традиційна іконографія передбачає зображення ангела, що стоїть або робить широкий крок до Марії, тоді як у Яцків постать перебуває у стані левітації або вертикального спуску. У той же час збережено основні іконографічні атрибути архангела Гавриїла, такі як крила та мірило, що вказує на статус вісника. Важливим іконографічним аспектом виступає присутня традиційна для сюжету спрямованість жесту до Богородиці, що позначає акт передачі звістки. Варто підкреслити, що рисунок обличчя виконаний тонкими контурними лініями без виявлення об'єму, підкреслюючи площинний характер зображення, що характерно для іконописної традиційної стилістики. Колорит образу лаконічний і майже монохромний, чого авторка досягає використання чорного, сірого, вохристого та білого кольорів, на відміну від традиційного колірної рішення архангела Гавриїла у зелених, рожевих та синіх кольорах (Рис. 18)

У другому за хронологією творі на сюжет «Благовіщення» (2008) (Рис. 19) у композиційному вирішенні художниця звертається до класичного формату сцени, організовуючи простір за принципом вертикалі.

До ключових рис, що забезпечують впізнаваність ангельського образу у сюжеті «Благовіщення», належать профільний ракурс руху архангела у бік Марії та жест благословення, спрямований до Богородиці, який підкреслює його звертання і функцію вісника. Важливо, що мисткиня послідовно зберігає динамічний нахил постаті архангела у напрямку до Богородиці, що становить основу композиційної побудови цього сюжету. Художниця передає канонічну антропоморфну природу образу, в якому проглядається юний, позбавлений бороди лик ангела, з мигдалеподібними очима та тонким носом, що відлунує візантійську іконописну стилістику.

У більшості пам'яток Візантії архангел Гавриїл тримає тонкий жезл (Рис.18), що безпосередньо є його канонічним атрибутом Божого посланця. У

трактуванні образу Л. Яцків цей елемент залишається незмінним, однак стилістично спрощує його до однієї лінії з мінімалістичним завершенням. У роботі 2008 року художниця зберігає традиційну для архангельського образу стрічка у волоссі, що символізують здатність ангельських сил безпосередньо чути волю Творця. До традиційних ангельських маркерів відносяться такі базові атрибути святості як німб, який присутній і в ранній роботі Л. Яцків.

На противагу наявним традиційним, хоч і стилізованим, елементам ангельського образу в сюжеті Благовіщення постають відсутні або переосмислені складові даної іконографії.

Варто відмітити, що у канонічному колірному вирішенні архангел Гавриїл часто одягнений у яскраві блакитні чи зелені шати, що простежується в давніх візантійських зразках (Рис.18). У Яцків колірне рішення одягу у даному випадку ангела набуває монохромного або вохристо-сірого забарвлення, що виступає одною з ключових складових, що маркують індивідуальний іконописний стиль художниці. У трактуванні одягу простежується відмова від традиційного пластичного моделювання складок на користь геометризованих площин. Виразним є й модерний характер стилізації крил: Гавриїл позбавлений «пташиних» крил з окремо промальованими пір'їнами. Натомість художниця вибудовує крила з окремих площинних блоків із чіткою внутрішньою ритмікою, які водночас виступають умовним обрамленням постаті архангела.

Архангел Гавриїл і Богородиця, відповідно до канонічної іконографії, стоять у повний зріст, розділені тонким жезлом, що проходить майже по центру картинної площини. Такий композиційний хід візуально розрізає полотно на два середовища: ангельського та земного. Композиція є закритою та строго симетричною: фігури ніби вписані у вузькі прямокутні блоки, що створює відчуття стійкості та урочистого спокою, що відповідає традиційному композиційному вирішенню простору ікони.

Варто зауважити, що в образі ангела у цій сцені простежується контраст між витонченим лінеарним рисунком, який фахівці неодноразово відмічають як одну з фундаментальних рис іконописного стилю Л. Яцків, та масивними кольоровими площинами. Цей художній прийом особливо чітко простежується у вирішенні крил ангела, які отримали високий рівень деталізації рисунку, однак попри це вони мають узагальнений характер масивної вертикальної конструкції. Малюнок пір'я виконаний у вигляді довгих паралельних ліній та рівних на об'ємом мас, що створює ритм, який відіграє не лише композиційну та іконографічну, а й декоративну роль. Більшу частину крил художника трактує як набір вертикальних смуг, що візуально витягує фігуру, що виступає ключовим художнім прийомом, який оптично надає постаті ангела гіпертрофованої видовженості пропорцій та стрімкого силуетний руху.

Тло ікони, в тому числі і за ангелом, має однотонне колірне вирішення та виражену фактуру, що нагадує поверхню каменю, а не традиційне зображення палат в якості тла для ангельського образу в іконографії «Благовіщення» (Рис. 18).

Наступною до розгляду залучена робота 2018 року (Рис. 20), в якій авторка вдається до радикальної трансформації композиційного вирішення ангела, де його фігура представлена фрагментарно і займає лівий сектор круглої площини ікони, що підкреслює його другорядність. Рисунок, як і в попередніх роботах, вирізняється лаконічністю та лінеарністю, а лик архангела вирішено з дотриманням канонічних пропорцій, але з помітною геометризацією форм, що притаманно індивідуальному стилю Л. Яцків в іконописі. Також присутній, традиційний для каноністики образу архангела Гавриїла в іконографії Благовіщення, жест правої руки з двома піднятими пальцями у благословленні.

Колірна гама образу архангела, як і в попередніх роботах, віддалена від традиційного вирішення, адже творча манера Л. Яцків продукує монохромність та стриманість колірної палітри.

Звертаючись до найбільш сучасної роботи 2024 року (Рис. 21), можна простежити, що постать архангела традиційно займає ліву частину композиційного поля і вибудовується на динамічному діагональному русі, спрямованому до центральної постаті Богородиці. У рисунку та техніці Л. Яцків зберігаються вже усталені риси її стилю: виразна лінеарність, гіперболізований іконописний характер моделювання форм, а також їхня чітка геометризація.

Підхід до колірного вирішення образу архангела повторюється і базується на зближених, світлих вохристих та золотистих відтінках, що утворюють майже монохром. Також варто підкреслити яскраво виражену прозорість образу, що надає йому невагомості та дематеріалізації.

До аналізу варто залучити багатофігурні твори Л. Яцків – «Сон Якова» та «Софія». У цих композиціях ангельські образи включені у складнішу образну систему, що дає змогу розглядати їх не лише як окремі постаті, а як елементи загальної сакральної структури твору.

Стилістика ангелів у таких сценах позбавлена індивідуальних рис та базується на принципі серійності та повторюваності. Художниця використовує невеликі за розміром лики, що майже ідентичні за нахилом та виразом, створюючи відчуття єдиного «небесного війська». У творі «Софія» ангели мають по шість крил (Рис. 15), тому можна зробити припущення, що авторкою змальований чин вищої тріади, хоч і трансформований відповідно до творчого переосмислення та художньої манери Л. Яцків. У творі «Сон Якова» (Рис. 22) ангели мають подібне вирішення, однак, хоч і видимих крил лише чотири, з тілесності наявний лише лик, що є характерною рисою шестикрилих Серафимів. Як і в сюжетній лінії «Благовіщення», у багатофігурних сценах Л. Яцків часто

використовує монохромну вохристо-золоту гаму для ангелів, не вирізняючи їх за кольором, як наприклад червоних Серафимів чи блакитних Херувимів (Рис. 11, 15, 22).

Аналіз трактування ангельських образів у роботах Л. Яцків 2002–2024 років у зіставленні з класичною іконографією «Благовіщення» дає змогу виявити як спільні риси, так і принципові відмінності. Саме ці відмінності показують характер рецепції ангельської іконографії у творчій манері мисткині. У традиційній іконографії архангел Гавриїл зазвичай постає як крилата антропоморфна постать із відчутним фізичним об'ємом, пластично модельованими складками одягу та виразним жестом благословення (Рис. 18). Натомість Л. Яцків змінює візуальну природу образу, посилюючи його умовність, невагомість і належність до небесного світу.

Перша ключова відмінність стосується пропорцій та анатомії, адже якщо ангел має людську подобу, то у Л. Яцків він зазвичай набуває більш модерного переосмислення, що відображується в його гіперболізованих пропорціях або неприродньому положення, як, наприклад, в роботі 2002 року. Художниця замінює м'яку пластику тіла на геометризовані площини. Навіть такі деталі, як стопи чи руки, у авторки стають пласкими, тоді як у традиції вони завжди промальовуються з певною часткою об'ємної пластичності.

Друга відмінність полягає у трактуванні атрибутів, зокрема крил, жезлу та квітки лілії. У класичному іконописі крила мають більш природню форму з деталізованим пір'ям, що підкреслює їхню функцію польоту. У Яцків крила перетворюються на декоративні блоки з внутрішньою ритмікою, що авторка підкреслює більш графічною манерою зображення, а не живописною. Жезл у руках ангела також втрачає свою матеріальність, перетворюючись на тонку пряму лінію, позбавлену прикрас, що додає йому підкресленої лінеарності та графічності.

Третя відмінність – це просторова організація та формат. У традиційному «Благовіщенні» ангел зазвичай стоїть на землі зліва, і сцена розгортається в інтер'єрі чи на фоні будівель. Л.Яцків повністю ігнорує реалістичне середовище, оскільки формат в її роботах часто «обрізаний» рамкою кадру саме на ангельському образі, що створює ефект появи з іншого виміру, а не приходу з-за меж кімнати. Колористична та світлова розробка у Л. Яцків прямо протилежна класичній, що простежується в ході порівняння творів мисткині з канонічними зразками пізньовізантійського періоду. В традиційній іконі ангел часто одягнений у яскраві та колірно збагачені шати. Оскільки, як вже вдалось визначити, художня манера художниці підпорядкована монохромності та стримані палітрі кольорів, Л. Яцків свідомо приглушує кольори, зводячи їх до охристих, сірих та графітних барв.

Попри радикальну стилізацію та модерну графічну мову, Люба Яцків зберігає фундаментальні канонічні складові, які дозволяють ідентифікувати її роботи саме як ікони за сюжетом «Благовіщення», а не просто релігійні картини. Перш за все, авторка здебільшого дотримується іконографічного типу сцени, зберігаючи взаєморозташування постатей, де Архангел Гавриїл завжди розташовується ліворуч від глядача і звернений до Богоматері, яка перебуває у правій частині композиції. Однак, варто відзначити, що в ранніх роботах авторка все ж міняла постаті місцями, немов відзеркалюючи їх. Також зберігається ключовий атрибут архангельської іконографії, а саме наявність мерила, або жезлу, який, хоч і перетворений на тонку графічну лінію, незмінно присутній у кожному творі.

Важливою ознакою наслідування канону у творах Л. Яцків, присвячених іконографії Благовіщення, є збереження символіки жестів, де рука ангела зазвичай застигла у жесті звертання або благословення до Богородиці. Навіть у найбільш абстрактних варіантах художниця залишає мову жестів між посталями

впізнаваною, що служить маркером даного іконографічного сюжету. До незмінних канонічних атрибутів варто віднести німби, які окреслюють святість ангельського образу і створюють композиційну рівновагу, виступаючи ідеальними колами на фоні ламаних ліній одягу.

Прикметною рисою виступає збереження авторкою обов'язкових індивідуальних написів для кожного святого, хоч мисткиня використовує не грецьку чи церковнослов'янську, а українську мову, що надає творам характеру українізації.

Таким чином, зберігаючи ці фундаментальні елементи канону, а саме жести, композицію, атрибути та написи, художниця втілює ангельські образи в межах православної традиції, попри експерименти з формою, кольором, фактурою та простором, а також підкресленою лінеарністю та геометризацією пластики.

Висновки до розділу 3

Аналіз ангельських образів у творах Люби Яцків засвідчив, що найпослідовніше рецепція візантійської іконографії простежується у варіаціях сюжету «Благовіщення» 2002–2024 років. У цих роботах мисткиня зберігає основні ознаки архангела Гавриїла як вісника Божої волі: крила, німб, жезл або мірило, жест звернення чи благословення, а також композиційний зв'язок із постаттю Богородиці. Водночас у кожному з розглянутих творів ці елементи отримують інше художнє вирішення. У «Благовіщенні» 2002 року образ ангела подано через незвичне розташування постаті догори ногами, що посилює відчуття його невагомості й сходження з небесного простору. У творі 2008 року архангел уже включений у більш традиційну вертикальну композицію, однак його образ залишається стилізованим через лінеарність, геометризацію одягу, умовне трактування крил і стриману монохромну палітру. У варіантах 2018 та 2024 років художниця ще більше підкреслює фрагментарність, площинність і

прозорість ангельського образу, зберігаючи при цьому його іконографічну впізнаваність.

У багатофігурних композиціях «Сон Якова» та «Софія» ангельські образи функціонують інакше, ніж у сюжеті «Благовіщення». Тут вони не зосереджені навколо одного архангельського образу, а включені в загальну сакральну структуру твору. У «Софії» та «Сні Якова» ангели подані серійно, з подібними ликами, ритмізованим розміщенням і узагальненою пластикою. Їхні образи втрачають індивідуалізацію і працюють як знаки небесної присутності, духовного руху та впорядкованості сакрального простору. Звернення до шестикрилих або майже дематеріалізованих форм дає підстави пов'язувати ці образи з традицією вищих ангельських чинів, однак Л. Яцків не відтворює буквально колірну й атрибутивну систему візантійської іконографії, а підпорядковує її власній монохромній, лінійній і декоративно-ритмічній мові.

У творчості Люби Яцків рецепція візантійської ангельської іконографії виявляється не лише у збереженні канонічних ознак, а й у зміні способу їх художнього існування. Крила, німб, жезл, жест, напис і композиційна роль ангела залишаються впізнаваними, проте втрачають натуралістичну тілесність і набувають умовного, площинного та знакового характеру. Ангел у її творах постає не стільки як фізично окреслена постать, скільки як носій сакрального повідомлення, ритмічний елемент композиції та візуальний знак зв'язку між небесним і земним світом.

ВИСНОВКИ

Під час вивчення візантійську іконографію ангельських образів та визначення особливостей її рецепції в сучасному українському живописі на матеріалі творчості Люби Яцків ми дійшли наступних висновків:

1. У процесі дослідження було проаналізовано стан наукової розробки теми та систематизовано джерельну базу. З'ясовано, що ангельські образи у візантійській традиції досліджені у кількох напрямках: богословському, історико-мистецькому, іконографічному та довідково-термінологічному. Праці Псевдо-Діонісія Ареопагіта та Іоанна Дамаскіна становлять теологічну основу осмислення ангельської ієрархії, тоді як дослідження В. Лазарева, А. Грабара, О. Вульфа та Ксав'є Барб'є де Монто дають змогу розглядати ангельські образи в контексті розвитку візантійського мистецтва та спеціальної іконографії небесних чинів. Встановлено, що творчість Люби Яцків уже привертала увагу українських і зарубіжних авторів, однак переважно в контексті сучасного сакрального мистецтва, оновлення іконопису та львівської іконописної школи. Питання рецепції саме візантійської іконографії ангельських образів у її творчості не отримало окремого комплексного висвітлення, що підтверджує актуальність обраної теми.

2. З'ясовано, що у візантійській традиції образ ангела формується на основі поєднання богословського змісту та усталеної іконографічної системи. Центральне значення має вчення про дев'ять ангельських чинів, об'єднаних у три тріади. Ієрархічне місце кожного чину визначає не лише його функцію, а й характер візуального втілення: ступінь антропоморфності, атрибутику, колористику, композиційне розташування та семантичне навантаження образу.

3. У ході аналізу встановлено, що вища тріада (Серафими, Херувими та Престоли) має найбільш умовний і символічний характер зображення. Її образи

пов'язані з поліморфністю, дематеріалізацією, мотивами крил, очей, коліс, вогню та світла. Середня тріада (Господства, Сили і Влади) вирізняється стриманішою іконографією, у якій важливу роль відіграють одяг, жезл, скіпетр, печатка та інші знаки духовної влади. Нижня тріада (Начала, Архангели та Ангели) є найбільш антропоморфною і сюжетно активною, що особливо помітно в образах архангелів Михаїла, Гавриїла та Рафаїла.

4. У роботі простежено особливості формування Люби Яцків як творчої особистості. Встановлено, що її художня мова сформувалася в середовищі львівської школи сакрального мистецтва, на основі фахової мистецької освіти, іконописної традиції та досвіду роботи з храмовими розписами. Важливим для становлення мисткині стало поєднання поваги до канону з прагненням до авторського осмислення сакрального образу. Саме це визначило характер її творчого методу, у якому традиційна іконографія не відтворюється буквально, а проходить через індивідуальну пластичну, композиційну та колористичну систему.

5. Аналіз творчості Л. Яцків дає змогу розмежувати два рівні її роботи з ангельськими образами: збереження канонічного фундаменту та авторське художнє переосмислення. Канонічний рівень виявляється у збереженні структури сакральних сюжетів, ієрархії постатей, ключових атрибутів, жестів, написів і богословських маркерів, які забезпечують впізнаваність зображеної події. У творах на сюжет «Благовіщення» такими ознаками виступають постать архангела Гавриїла, його звернення до Богородиці, жест благословення або сповіщення, жезл, німб і композиційний зв'язок між ангелом та Марією. Разом із тим, Л. Яцків не обмежується буквальною повторенням традиційної іконографії. Художниця вводить у композиції авторські рішення, що змінюють спосіб сприйняття ангельського образу. Це простежується у геометризації форм, посиленій лінеарності, площинному трактуванні постатей, умовному

моделюванні крил, монохромній або стриманій колористиці та сміливому кадруванні фігур. Унаслідок цього ангел у її творах зберігає канонічну впізнаваність, але набуває нової пластичної й композиційної виразності. Особливо важливо, у роботах Л. Яцків мова жестів і символів залишається смисловою основою образу. Навіть тоді, коли художниця спрощує форму, деформує пропорції або фрагментує постать, жест, атрибут чи напис продовжують «утримувати» образ у межах сакральної традиції. Саме тому її ангельські образи не втрачають богословського змісту, хоча їхня художня мова набуває модерного характеру.

6. Перспективи подальшого дослідження пов'язані з розширенням кола творів Люби Яцків, у яких присутні ангельські образи, а також із залученням ширшого матеріалу сучасного українського сакрального мистецтва. Надалі доцільним є порівняльний аналіз творчості Л. Яцків із доробком інших митців львівської школи іконопису, що дасть змогу точніше визначити місце її художньої мови в процесі сучасної рецепції візантійської традиції. Окремим напрямом може стати дослідження ангельських образів у храмових розписах, іконах та виставкових проєктах українських художників ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ареопagit Д. О небесной иерархии. Москва : Синодальная типография, 1893. 64 с.
2. Гелитович Н. Иконы Архангела Михаїла / Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького. Львів : Свічадо, 2012. 112 с.
3. Кондратюк М. Символіка та атрибутика Архангела Михаїла в українському іконописі. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. 2003. Вип. 10. С. 132–138.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986.
5. Марченко О. Трансформація візантійських традицій в іконографії Архангела Михаїла. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 45–53.
6. Романів-Тріска О. «Оновлення»: Іконопис Люби Яцків. *Мистецький альманах АРТЕС*. 2019. URL:<https://artes-almanac.com/onovlennia-ikonopys-liuby-yatskiv/>(дата звернення: 18.04.2026).
7. Філевич М. Люба Яцків. Велика гармонія. *IconArt*. 2015.URL:<https://iconart-gallery.com/uk/exhibitions/by-id/115>(дата звернення: 27.04.2026).
8. A Companion to Angels in Medieval Philosophy/ ed. By T. Hoffman. Boston: Brill, 2012. 648 p.
9. Abrenica C. J. F.Angeology the Study of Angels.2025. URL: https://www.academia.edu/19775663/11_Angelology_the_Study_of_Angels_571_3_2003_doc (дата звернення: 13.04.2026)
- 10.Barbier de Montault X. Traite d'iconographie chretienne. Paris : Societe de librairie ecclesiastique et religieuse, 1898. 511 p.
- 11.Davidson G. A Dictionary of Angels. New York: The Free Press, 1971. 387 p.
- 12.Dionysius of Fourna. The Painters Manual. London: Saggitarius Press, 1974. 120 p.

13. Grabar A. L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique. Paris: Collège de France, 1984. 660 p.
14. Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London : John Murray, 1974. 385 p.
15. John of Damascus. . Concerning angels. *An Exposition of the Orthodox Faith*. New York: Christian Literature Publishing Co., 1899. URL: <https://www.newadvent.org/fathers/33042.htm> (дата звернення: 12.02.2026)
16. Jones V. E. Art & Theology. 2017–2019. URL: <https://artandtheology.org/tag/lyuba-yatskiv/> (дата звернення: 25.04.2026)
17. Kohan J. On the Border of East and West: The New Sacred Art of Ukraine. *Image*. 2014. URL: <https://imagejournal.org/article/on-the-border-of-east/> (дата звернення: 27.04.2026)
18. Peers G. Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium. London: University of California Press, 2001. 235 p.
19. Proestaki X. The wall paintings of the sixteenth and seventeenth centuries at Stemnitsa in the Peloponnese, Greece. 2014. URL: <https://surl.lu/ljenqk> (дата звернення: 12.04.2026)
20. Roig J. F. Iconografía de los Ángeles. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1996. 256 p.
21. Romanescu L. S. C. Visual Representations of the Angels in Art History. 2022. URL: https://www.researchgate.net/publication/358240201_Visual_Representations_of_Angels_in_Art_History (дата звернення: 21.03.2026)
22. The Oxford Dictionary of Byzantium : in 3 vol. / ed. by A. P. Kazhdan. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1991. Vol. 1. P. 97–98
23. Virtue D. Archangels 101: How to Connect Closely with Michael, Raphael, Gabriel, Uriel, and Others for Healing, Protection, and Guidance. Carlsbad: Hay House, 2010. 162 p.

24. Wulff O. Cherubim, Throne und Seraphim: Ikonographie der Klerubim, throne und seraphim. Altenburg : Geibel, 1894. 124p.

ДОДАТКИ

до кваліфікаційної роботи за темою: «Візантійська іконографія ангельських образів та її рецепція в сучасному українському живописі (на матеріалі творчості Люби Яцків)»

ДОДАТОК А

Список ілюстрацій

1. Серафим, Херувим. 1490–1559. Фреска. Монастир Ставронікіта. Афон, Греція. URL: https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/pandektis_painters/000083-10442_86484 (дата звернення : 21.04.2026).
2. Серафим. Фреска. Церква Капнікарея. Афіни, Греція. URL: <https://surl.li/lgyebt> (дата звернення : 21.04.2026).
3. Св. Макарій і Херувим. XIII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Синай, Єгипет. URL: <https://antiquesandthearts.com/icons-from-sinai-on-view-at-getty-museum-in-l-a/> (дата звернення : 21.04.2026).
4. Тетраморф. XVI ст. Фреска. Метеори, Греція. URL: <https://mythus.fandom.com/wiki/Cherub?file=Tetramorph-meteora-seraphim-gospels.jpg> (дата звернення : 21.04.2026).
5. Престоли. XVI ст. Фреска. URL: <https://legacyicons.com/thrones-athos-icons354/?srsId=AfmBOopVkc1Jjp2PJiBSsWbifladTB6kZLWp3wtbBA7-LtOm4Y7kwgiw> (дата звернення : 21.04.2026).
6. Діва Марі на троні з ангелами. V–VI ст. Мозаїка. Базиліка Сан-Аполлінаре-Нуово. Равенна, Італія. URL: <https://ilromagnolo.info/rubriche/storia/la-prima-vergine-in-trono-al-mondo-e-a-ravenna/> (дата звернення : 21.04.2026).
7. Фрагмент розпису. XI–XIV ст. Фреска. Церква Панагія Халкеон. Салоніки, Греція. URL: <https://www.thebyzantinelegacy.com/chalkeon>
8. Архангел Михаїл. XVI–XVII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Синай, Єгипет. URL: <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/18213#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1%2C-156%2C2289%2C3910> (дата звернення : 21.04.2026).

9. Фрагмент розпису. XIII–XIV ст. Фреска. Монастир Високі Дечани. Сербія.
URL: <https://picryl.com/media/loza-nemanjica-decani-b-6-e51247> (дата звернення : 21.04.2026).
10. Яцків Л. Адам дає імена тваринам. 2015. 80X50. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Adam-names-the-animals/p/235206225> (дата звернення : 21.04.2026).
11. Яцків Л. Святі воїни. 2015. 37X50. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Saint-Warriors/p/235209144> (дата звернення : 21.04.2026).
12. Яцків Л. Ноїв ковчег. 2019. 60X60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Noahs-Arc/p/235127254> (дата звернення : 21.04.2026).
13. Яцків Л. Втеча в Єгипет. 2018. 60X60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Flight-into-Egypt/p/235118358> (дата звернення : 21.04.2026).
14. Яцків Л. Створення світу. 2017. 60X60. Дошка, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-World-Creation/p/234792093> (дата звернення : 21.04.2026).
15. Розпис абсиди за проєктом Л. Яцків. Храм Софії. Львів. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/faculty/art/sacral-art/teachers/vikladach-kafedri/jackiv-l-n.html> (дата звернення : 21.04.2026).
16. Яцків Л. Христос, Цар усіх. 2014. 60X60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Christ/p/235214411> (дата звернення : 21.04.2026).
17. Яцків Л. Благовіщення. 2002. 40X30. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/en/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Annunciation/p/682564625> (дата звернення : 21.04.2026).

18. Благовіщення. XIII ст. Дошка, темпера. Музей св. Катерини. Синай, Єгипет.
URL:
<https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/item/2782#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=293%2C-856%2C5233%2C8941> (дата звернення : 21.04.2026).
19. Яцків Л. Благовіщення. 2008. 40X30. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/en/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Annunciation/p/682557941> (дата звернення : 21.04.2026).
20. Яцків Л. Благовіщення. 2018. 60X60. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/en/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Annunciation/p/234792328> (дата звернення : 21.04.2026).
21. Яцків Л. Благовіщення. 2024. 60X60. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/en/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Annunciation/p/715206797> (дата звернення : 21.04.2026).
22. Яцків Л. Сон Якова. 70X56. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція. URL: <https://iconart-gallery.com/en/catalogue/#!/Lyuba-Yatskiv-Jacobs-dream/p/581895273> (дата звернення : 21.04.2026).

ДОДАТОК Б
Альбом ілюстрацій



Рис. 1. Серафим, Херувим. 1490–1559. Фреска. Монастир Ставронікіта. Афон, Греція.

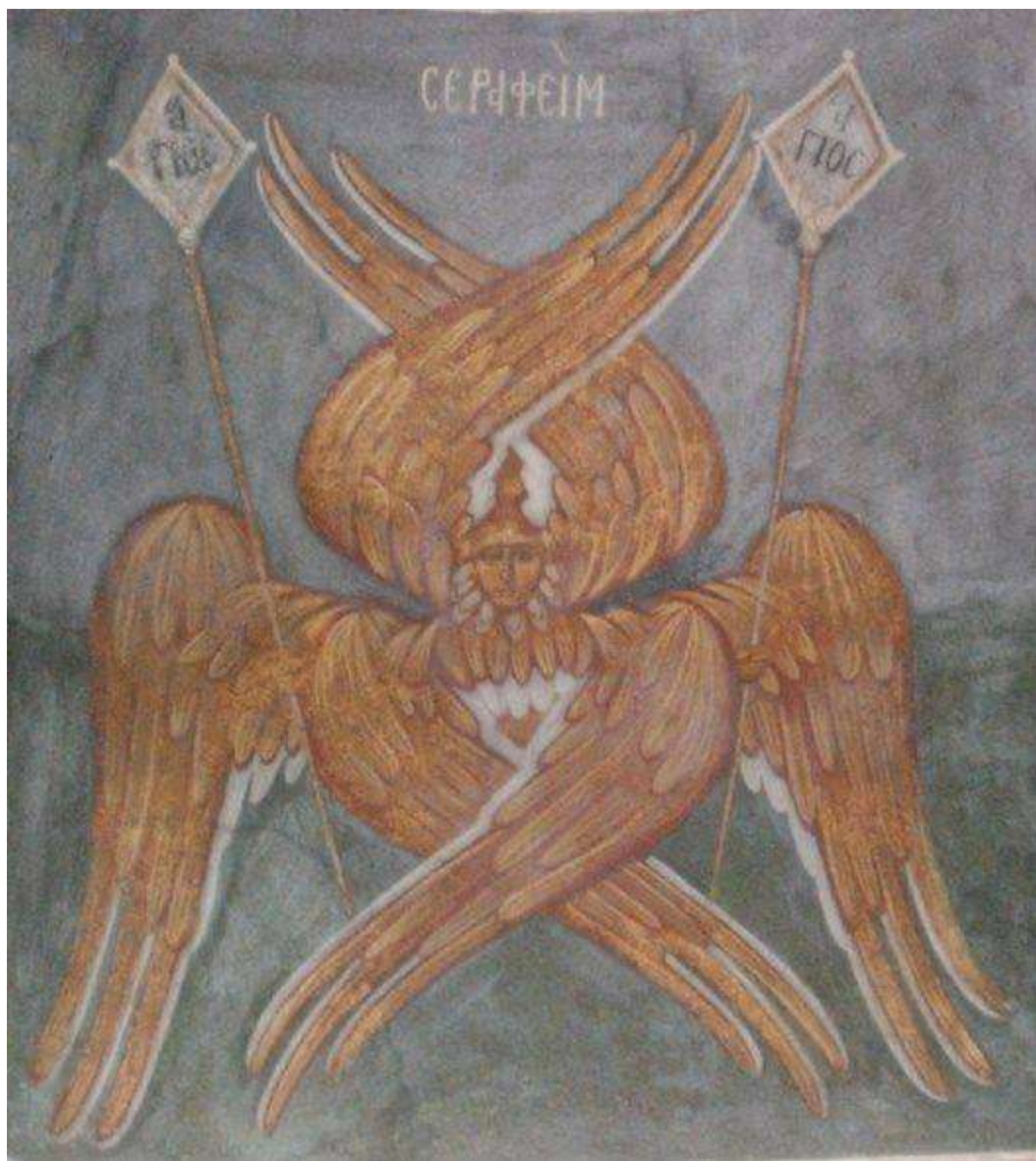


Рис. 2. Серафим. Фреска. Церква Капнікарея. Афіни, Греція.



Рис. 3. Св. Макарий і Херувим. XIII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Синай, Єгипет.



Рис. 4. Тетраморф. XVI ст. Фреска. Метеори, Греція.



Рис. 5. Престоли. XVI ст. Фреска.



Рис. 6. Діва Марі на троні з ангелами. V–VI ст. Мозаїка. Базиліка Сан-Аполлінаре-Нуово. Равенна, Італія.



Рис. 7. Фрагмент розпису. XI–XIV ст. Фреска. Церква Панагія Халкеон. Салоніки, Греція.



Рис. 8. Архангел Михаїл. XVI–XVII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Синай, Єгипет.



Рис. 9. Фрагмент розпису. XIII–XIV ст. Фреска. Монастир Високі Дечани. Сербія.

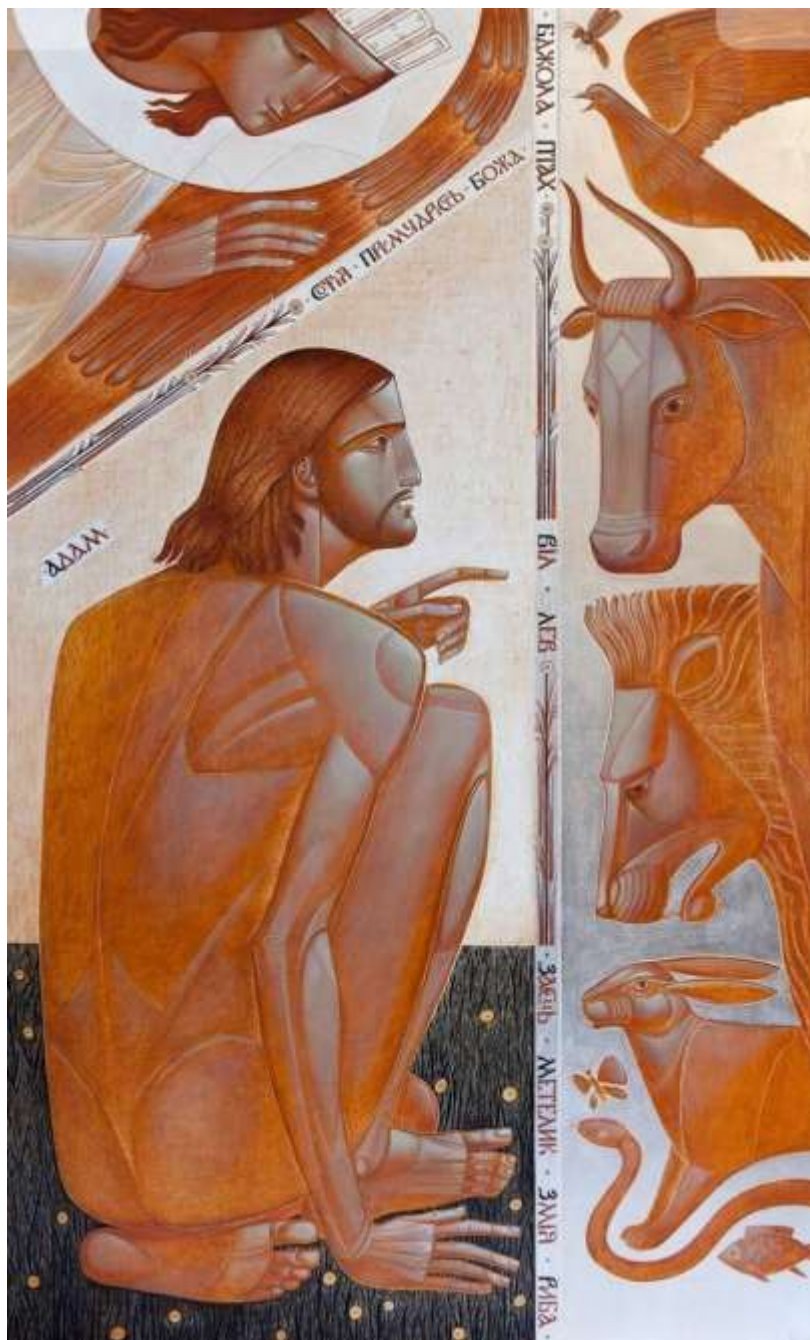


Рис. 10. Яцків Л. Адам дає імена тваринам. 2015. 80X50. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція.



Рис. 11. Яцків Л. Святі воїни. 2015. 37Х50. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція.

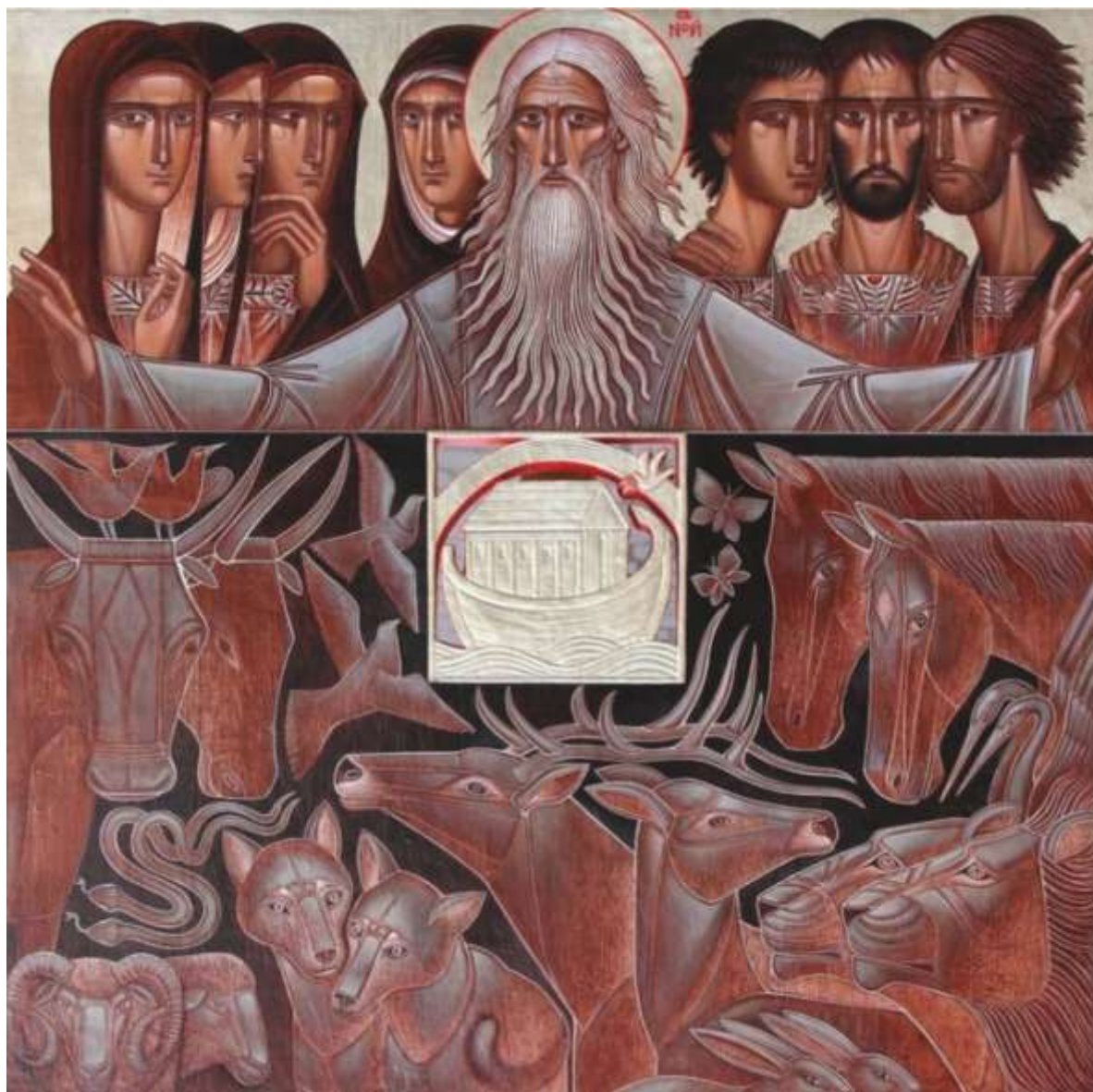


Рис. 12. Яцків Л. Ноїв ковчег. 2019. 60X60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція.



Рис. 13. Яцків Л. Втеча в Єгипет. 2018. 60X60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція.



Рис. 14. Яцків Л. Створення світу. 2017. 60Х60. Дошка, акрил, біле золото. Приватна колекція.



Рис. 15. Розпис абсиди за проектом Л. Яцків. Храм Софії. Львів.



Рис. 16. Яцків Л. Христос, Цар усіх. 2014. 60Х60. Дошка, акрил, золото. Приватна колекція.

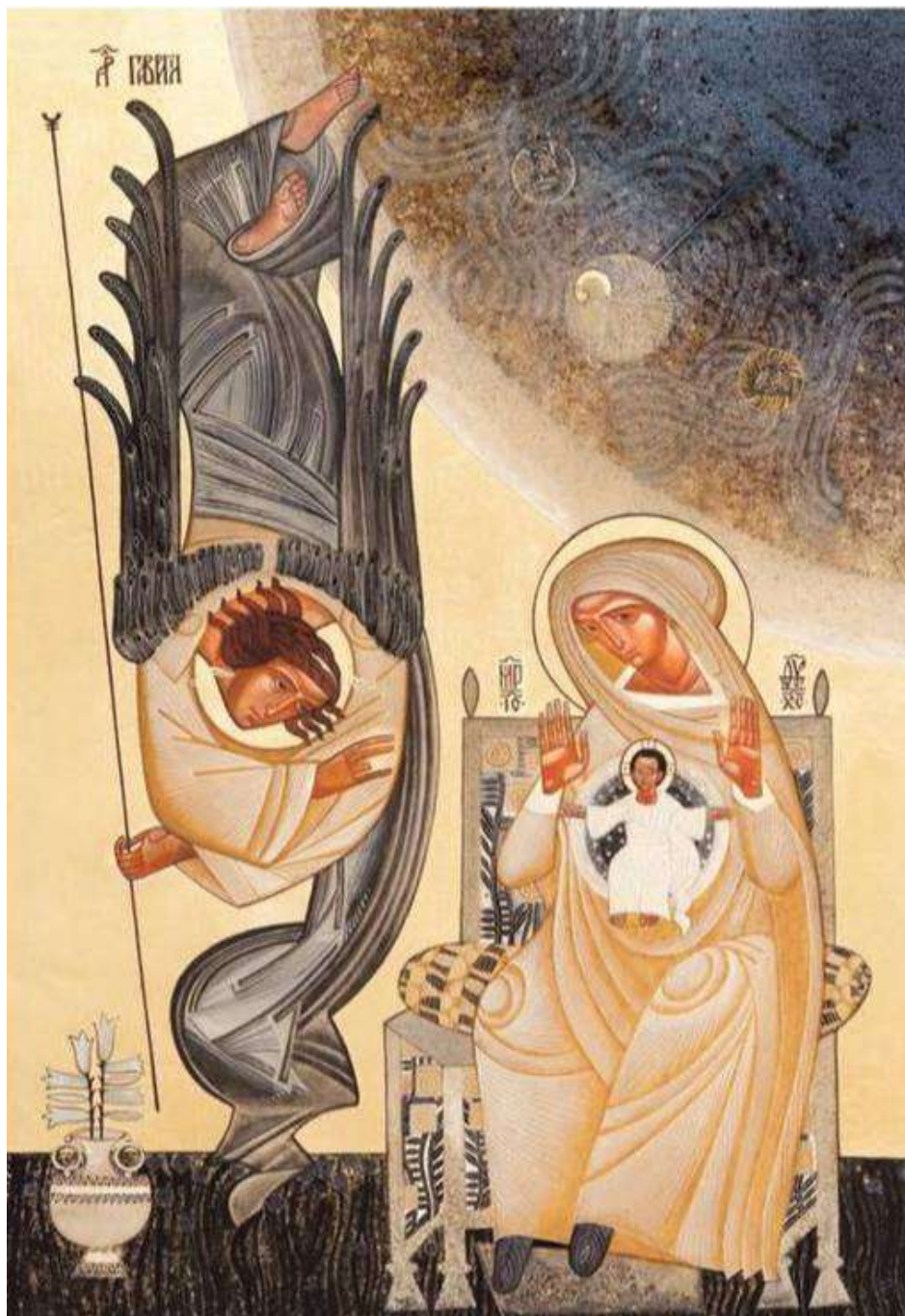


Рис. 17. Яцків Л. Благовіщення. 2002. 40Х30. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція.



Рис. 18. Благовіщення. XIII ст. Дошка, темпера. Музей св. Катерини. Синай, Єгипет.



Рис. 20. Яцків Л. Благовіщення. 2018. 60Х60. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція.



Рис. 21. Яцків Л. Благовіщення. 2024. 60Х60. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція.



Рис. 22. Яцків Л. Сон Якова. 70Х56. Дошка, левкас, акрил, біле золото. Приватна колекція.