

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**  
**Кафедра образотворчого мистецтва**

**МАРКЕВИЧ ОЛЕГ ОЛЕГОВИЧ**

**ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА**  
**ДО КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

на тему:

**ІКОНА «ЄВХАРИСТІЯ. РІЗДВО ХРИСТОВЕ»**  
в техніці олійного живопису

Спеціальність 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Освітньо-професійна програма: Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Робота на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр»

Науковий керівник:

**БЕРЛАЧ ОЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ,**

Кандидат архітектури, доцент,  
доцент кафедри образотворчого мистецтва

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 13

засідання кафедри образотворчого мистецтва

від 21.05. 2025 р.

Завідувач кафедри:

(Т.А. Пшонька) Пшонька Т.А.

Луцьк – 2025

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО: ІСТОРІЯ, СИМВОЛІКА, ТРАДИЦІЇ.....	7
1.1.    Етапи становлення християнського іконопису.....	7
1.2.    Походження образу Різдва Христового: від катакомб до Візантії.....	8
1.3.    Волинська школа ікони: стиль, сюжет, духовна перспектива....	9
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА, ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ІКОНИ.....	12
2.1.    Символіка кольору, значення жестів та особливості просторового вирішення.....	12
2.2.    Матеріали та технічні особливості виконання: основа, левкас, олійні фарби, золочення.....	14
ВИСНОВКИ .....	21
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	22
ДОДАТКИ.....	26

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Свято Різдва Христового займає особливе місце у духовному, культурному та художньому житті України. Це не лише одна з головних подій літургійного року, а й момент великого символічного значення, коли християни вшановують таїнство Боговтілення – народження Сина Божого в людській природі.

У своїй кваліфікаційній роботі я поєднав тему Різдва Христового з євхаристійною символікою, що вказує на глибину духовного змісту цієї події як дару, присутності й жертви. Євхаристія у даному контексті осмислюється не як окрема літургійна дія, а як прояв єднання Бога з людиною через сам факт Втілення. Такий підхід дозволяє глибше розкрити богословський сенс Різдва за допомогою візуальних засобів іконопису.

Іконопис є вагомим напрямом християнського мистецтва, що впродовж століть зберігає духовну спадщину та естетичні ідеали християнського світу. Особливе значення в цьому контексті має образ Різдва Христового – події, яка знаменує початок Нового Завіту і прихід Спасителя. Візантійська традиція, що лягла в основу багатьох національних шкіл, зокрема української, створила канонічну систему зображення Різдва із глибокою символікою, впорядкованою композицією та характерною колористикою. У наш час спостерігається зростання інтересу до сакрального мистецтва, що підкреслює актуальність звернення до традиційної іконографії [12].

Дослідження композиції, символіки та технік створення ікони Різдва Христового сприяє збереженню і розвитку іконописної традиції, а також її інтеграції у сучасний мистецький дискурс. У процесі роботи використано історичні джерела, праці з мистецтвознавства, а також аналіз ікон Різдва Христового візантійської та української традицій. Особливу увагу приділено працям таких дослідників, як В. Александрович, Т. Єлісеєва, Г. Острогорський, В. Попенюк Ю. та інші.

Ікона у християнському світі – це не просто твір мистецтва, а богословський образ, «проповідь у фарбах», як писав Іоан Дамаскин. Вона є

засобом духовного єднання, вікном до Неба, уособленням вічного у земному. Особливо це помітно у зображенні найважливіших біблійних подій, зокрема Різдва Христового [11].

Свято Різдва Господа Ісуса Христа символізує момент з'єднання Божественного й людського, початок спасительної місії, яка завершується жертвою Євхаристії. Саме тому обрана тема - «Євхаристія. Різдво Христове» - не об'єднує дві окремі події, а розкриває єдність їхнього глибинного духовного змісту. Різдво осмислюється як перший акт божественного самопожертвування, в якому вже присутній сенс майбутньої євхаристійної жертви.

В основі дипломного проєкту - створення авторської ікони у формі триптиха, де центральну частину займає сцена народження Спасителя, а бокові створки присвячені пастухам, волхвам, ангелам і зірці, що сповіщає про чудо Боготілення. Композиція базується на візантійському каноні з елементами української традиції, зокрема Волинської школи. Стилiстично твір спирається на принципи духовної умовності, площинної побудови, символічної колористики й гармонійної композиції. У кожній деталі - від кольору до жесту - розкривається богословська глибина: золото - як знак небесної слави, темрява печери - як образ грішного світу, червоне вбрання Богородиці - символ Її жертви й материнської любові [11].

**Об'єкт дослідження** - сакральне мистецтво християнської традиції в контексті іконографії Різдва Христового.

**Предмет дослідження** - іконографія Різдва як художнє втілення таїнства Втілення.

**Мета роботи** - створення авторської ікони Різдва Христового з осмисленням євхаристійного змісту цієї події шляхом аналізу традицій, символіки та технологій іконопису.

**Завдання дослідження:**

1. Дослідити витоки іконографії Різдва — від ранньохристиянського мистецтва до візантійського канону.

2. Проаналізувати розвиток української іконописної традиції, з акцентом на Волинську школу.

3. Визначити місце Різдва в образотворчій культурі християнського Сходу та його зв'язок з євхаристійною темою.

4. Окреслити богословський сенс народження Христа у євхаристійному вимірі.

5. Вивчити композиційні та колористичні особливості ікон Різдва.

6. Розробити ескіз авторської ікони у форматі триптиха відповідно до канонів.

7. Вибрати відповідні матеріали і техніку живопису.

8. Виконати ікону з урахуванням богословської символіки та особистого бачення.

9. Скласти аналітичний опис етапів створення твору.

10. Сформулювати висновки щодо ролі ікони у сучасному сакральному мистецтві.

**Методологія дослідження** включає загальнонаукові методи (аналіз, синтез, порівняння, систематизація), а також спеціальні: аналіз візуальних джерел, ескізування, фотофіксацію, технічні замальовки.

**Наукова новизна** полягає у спробі осмислення Різдва як першої євхаристійної події через створення авторської ікони, що відкриває нову інтерпретацію канону в сучасному сакральному мистецтві.

**Практичне значення дослідження** виявляється у можливості його застосування в іконописній практиці, навчальному процесі, музейній справі та церковному просторі. Створена ікона може слугувати як об'єкт поклоніння, так і мистецький зразок для подальших досліджень.

**Апробація результатів та публікації.** Маркевич О. О., Берlach О. П. До питання вивчення та історії розвитку векторної анімації. Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: Матеріали XVI Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів » (17 травня 2022 року). Луцьк, 2022. С. 687-689.

Маркевич О. О. Скляренко Н. В. Інновації у формуванні художнього образу сучасної ікони України. Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень: Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів » (14-15 травня 2024 року). Луцьк, 2024. С.590-593.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається з двох частин - авторської ікони (триптих) «Євхаристія. Різдво Христове» розміром 2000 × 1000 мм, а також пояснювальної записки, яка включає вступ, два розділи, висновки, список джерел і додатки.

## РОЗДІЛ 1. ІКОНОГРАФІЯ РІЗДВА ХРИСТОВОГО: ІСТОРІЯ, СИМВОЛІКА, ТРАДИЦІЇ

### 1.1. Етапи становлення християнського іконопису.

Іконопис у християнській традиції є не просто видом сакрального мистецтва, а глибоким богословським жестом, що поєднує естетичні форми з духовною практикою. З самого початку він був не лише прикрасою храмів, а й способом осмислення віри, молитовною медитацією та засобом релігійного навчання. Його розвиток відбувався паралельно з формуванням християнських догматів, ідентичності церковних громад і водночас перебував під впливом античного мистецтва.

На іконографію раннього християнства значно вплинули елліністичні традиції, особливо фаямські портрети – обрядові зображення померлих, які мали не лише меморіальне, а й духовне значення. У Римській імперії важливе місце займали імператорські портрети та воскові маски предків (*imagines maiorum*), які формували культурне тло для сприйняття образу як носія сакрального змісту. Ці дві традиції – єгипетська та римська – стали основою для прийняття образу в християнському світі [11].

Християнське мистецтво почало розвиватися в умовах переслідувань, коли віруючі створювали символічні зображення – рибу, виноградну лозу, голуба, доброго пастиря, як послання для одновірців. Це був період, коли іконопис ще не набув чіткого канону, але вже формував візуальну мову, що дозволяла передавати богословський зміст.

З утвердженням християнства як державної релігії у Візантії, іконопис набуває офіційного статусу. Ікона тепер розглядається як засіб богоспілкування – не просто зображення, а «вікно в небо». Цю ідею чітко сформулював Іоанн Дамаскін: «Честь, яку ми віддаємо іконі, підноситься до першообразу» [11].

Серйозним викликом для іконопочитання стало іконоборство у VIII–IX століттях, коли за наказом імператорів ікони знищували як об'єкти

ідолопоклонства. Лише після богословського захисту, зокрема Іоанна Дамаскіна, і перемоги іконошанувальників у 843 році, іконопис був відновлений і отримав догматичне підґрунтя [11].

## 1.2. Походження образу Різдва Христового: від катакомб до Візантії.

Сюжет Різдва Христового є центральним у християнській іконографії, адже він втілює не тільки момент народження Ісуса, а й глибоку доктрину Боговтілення. Ранні християнські зображення Різдва не відтворювали подію буквально, а подавали її через символи: зірка, Діва з Немовлям, пастухи, тварини. Ці елементи зустрічаються вже у фресках римських катакомб III–IV століть.

Лише у Візантії, приблизно з VI століття, формується цілісна композиція Різдва. Прикладом є фреска монастиря св. Катерини на Синаї та мозаїка в базиліці Санта Марія Маджоре в Римі. У них уже присутні Богородиця, Немовля, Йосип, ангели, волхви, пастухи, тварини, печера та інші деталі, що стали канонічними [11].

Особливість візантійської ікони Різдва - її євхаристійний зміст: Немовля в яслах сприймається як духовна жертва, а самі ясла — як вітвар. Тварини, які вдивляються в Ісуса, — символ визнання Божества, натяк на пророка Ісаю: «віл знає господаря свого...» [11].

У такий спосіб Різдва у візантійському іконописі - це не просто історична подія, а теологічне свідчення про спасіння. Саме ця візантійська традиція стала основою для подальших іконописних шкіл, зокрема в Київській Русі та на Волині, де її структура зберігалася навіть у барокову добу [13].

Композиція Різдва Христового, сформована у Візантії, стала зразком для всього православного світу, зокрема для Київської Русі та українського іконопису. Навіть у барокових варіаціях структура образу залишалася впізнаваною. До сьогодні традиційні православні ікони Різдва Христового повторюють візантійські композиції, хоча стилістично змінюються відповідно до епохи та регіональної школи.

### 1.3. Волинська школа ікони: стиль, сюжет, духовна перспектива.

Особливістю православної ікони, зокрема волинської школи, є створення сакрального простору, що виходить за межі матеріального світу. Це простір містичної реальності, доступної через духовне бачення, де кожен елемент – жест, погляд, архітектура – несе богословський зміст.

Сакральний простір ікони — це не ілюзія фізичної глибини, як у західному мистецтві після Ренесансу, а умовне, містичне середовище, побудоване за законами духовної перспективи, що розкриває не стільки зорову реальність, скільки внутрішній досвід богоспілкування. Тут немає випадкових деталей — кожен елемент композиції, кожна лінія та пропорція служить меті відкриття глядачеві не зовнішнього, а внутрішнього значення зображеного.

Єдність сакрального простору досягається через гармонійну композицію: статичність постатей, їхню вписаність у чітку архітектоніку образу, симетрію елементів, узгодженість жестів і поглядів. Центр ікони часто визначається не композиційно, а богословськи — найчастіше це Христос або інша головна фігура святого, навколо якого згруповано весь простір [12].

На відміну від західного мистецтва з його спробами імітувати глибину, ікона оперує умовною перспективою, яка відкриває внутрішній, а не зовнішній сенс. Її центр визначається не композиційно, а духовно – навколо фігури Христа або святого формується вся структура.

Ікона Різдва у волинському стилі зберігає візантійську основу, але відображає також локальні особливості – барвистість, м'якість ліній, увагу до деталей. У таких зображеннях поєднуються традиція і глибока богословська символіка, а сам сюжет Різдва трактується як візуальне Євангеліє, що відкриває віруючому Тайну спасіння.

Особливо важливим є те, що сакральний простір ікони — це простір, відкритий глядачеві. Завдяки зворотній перспективі, основні лінії зображення не сходяться в глибину, а навпаки — розходяться до глядача. Тим самим глядач втягується в композицію, він уже не просто спостерігач, а

учасник духовної дійсності, яка розгортається на іконі. Це простір молитовного єднання — у ньому можливий діалог між людиною і Богом [].

Волинська школа ікони є однією з найяскравіших і самобутніх гілок українського іконопису, яка сформувалася під впливом як візантійської традиції, так і західноєвропейських стилістичних новацій. Вона виникла у специфічному культурному середовищі — на перехресті цивілізаційних шляхів, де перетиналися православна, католицька й уніатська традиції, а також світські мистецькі течії бароко й ренесансу. Саме ця особлива географічно - історична позиція Волині зумовила формування глибоко національного, але водночас відкритого іконописного стилю [15].

У першій половині XVI століття Волинь стає не тільки осередком церковного життя, але й важливим центром малярства. Саме тут розвивається характерна для українського іконопису риса - збалансоване поєднання канонічності з живою експресією, духовної строгості з емоційною щирістю, символічності з натхненним реалізмом. Волинські ікони відзначаються високою художньою культурою, що виявляється як у техніці виконання, так і в стилістичних деталях.

Однією з ключових особливостей Волинської школи є гармонійність композиції, яка базується на візантійських канонах, але містить також низку локальних новацій. Приміром, у порівнянні з традиційною візантійською іконою, волинські твори виявляють більшу відкритість і м'якість у трактуванні постатей. Їхні обличчя позначені людяністю, теплотою, лагідністю, часто - навіть інтимною чуттєвістю. Це не знижує сакральності, але робить святого ближчим до молільника. Також у таких іконах можна побачити більш живий погляд, що ніби шукає зустрічі з глядачем [15].

У кольоровій палітрі Волинської школи переважають м'які, але насичені тони: вохристе золото, кадмій червоний світлий, глибокий зелений, приглушений синій. Часто використовуються рожеві та бузкові відтінки, що надають образам лагідного і споглядального характеру. Постаті святих, зображені у святковому вбранні, часто мають багатоколірні шати, розшиті

тонкими лініями, з декоративними орнаментами, що є відголоском місцевої вишивки та народного одягу.

Серед визначних творів Волинської школи - ікони з Олики, Луцька, Пересопниці, Володимира, Дорогобужа.

У волинській іконі «Різдво Христове» чітко помітне прагнення до синтезу канонічного і народного. Зберігаючи основну схему візантійської композиції (Марія, Немовля, янголи, пастухи, волхви, Йосип, печера), волинські іконописці наповнювали образ деталями, що наближали його до українського культурного простору. Наприклад, обличчя персонажів мають українські риси, їхній одяг часто подібний до традиційного народного строю.

## РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА, ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ІКОНИ

2.1. Символіка кольору, значення жестів та особливості просторового вирішення.

У візантійській іконографії композиція Різдва Христового вирізняється складною структурою: в межах однієї сцени одночасно поєднується кілька сюжетних моментів, розміщених у різних частинах зображення. Це характерна особливість візантійської художньої традиції, у якій простір і час передаються не лінійно, а символічно.

Кожний образ у такій композиції виконує богословську функцію. Зокрема:

- Печера водночас символізує місце народження Христа у Вифлеємі та гробницю, натякаючи на Його смерть і воскресіння.
- Ясла з Немовлям нагадують труну або гроб Господній, що підкреслює зв'язок між народженням Спасителя та Його жертвовною смертю.
- Йосип, зображений осторонь, втілює образ сумніву, що долається через віру.
- Служниці, які омивають Немовля, акцентують на істинному втіленні - фізичній природі Христа.
- Пастухи й волхви, присутні у сцені, свідчать про універсальний масштаб події – Христос народжується як для простих людей, так і для царів.

Кольори в іконі відіграють перш за все богословсько-символічну роль, а не декоративну. Іконописна палітра не підпорядковується законам натуралістичного зображення, а є формою візуального богослов'я. Кожен колір несе певне смислове навантаження, відображаючи рівень духовності, стан душі або ступінь святості. Це — сакральна мова, яка спрямовує погляд глядача від зовнішнього до внутрішнього, від візуального споглядання до молитовного переживання.

- Золотий колір є найвищим за значенням – він символізує не творене світло, славу Небесного Царства, присутність Бога. У візантійській традиції

золоте тло ототожнюється з вічністю і божественним простором.

- Синій уособлює небо, духовну висоту, мудрість і спокій. Богородиця часто зображується в синьому одязі як Небесна Цариця.

- Червоний передає божественну любов, силу, жертвність і мучеництво. Це колір Христа як Спасителя і Мученика, а також знак Його царської гідності.

- Зелений асоціюється з життям, оновленням і дією Святого Духа.

- Білий означає святість, чистоту, нетлінність і просвітленість.

- Чорний використовується обмежено, символізуючи таємницю, смерть або відсутність світла – іноді зло або гріх.

- Фіолетовий (пурпуровий) - це знак царської величі. Христос і Богородиця часто зображуються в пурпуровому одязі як втілення божественної гідності [12].

Особливістю іконописного кольору є його умовність: він не залежить від джерела світла й не відтворює реальність, а відкриває її духовний зміст. Іконописці Візантії працювали з контрастами темного та золотого, тоді як в українській традиції з часів Ренесансу і Бароко спостерігається зміщення до світліших, «тепліших» тонів — охристих, бежевих, рожевих, небесно-блакитних. Це свідоме рішення створювало емоційно доступніший образ святості, наближаючи його до глядача.

Значну роль відіграє колір і в зображенні німбів. Золотий німб — ознака святості, присутності Божого світла. Його можуть оздоблювати сині, червоні чи білі орнаменти, що підкреслює індивідуальні риси святого.

Українські іконописці активно використовували символічні кольори у фонових елементах. Наприклад, небо часто має градієнт від синього до фіолетового – це знак безмежності Божого світу. Колір води – ніжно-блакитний – підкреслює її очищувальне значення [13].

Кольори в іконі використовуються не довільно – існує чітка богословська логіка відповідності кольору духовному змісту.

- Христос часто зображується в червоно-синіх шатах – поєднання

жертви та небесної природи.

- Богородиця – у пурпуровому й синьому – як символ Її царської гідності та духовного походження.
- Апостоли – в одязі зелених, синіх чи коричневих відтінків – як знаки мудрості, оновлення та смирення [12].

Отже, колір в іконі – це не лише елемент оформлення, а насамперед – візуальна мова богослов'я. Він слугує провідником до духовної істини, перетворюючи ікону на вікно у трансцендентне. Через кольорову символіку формується цілісна візуально-теологічна структура ікони, глибоко пов'язана з літургією, церковною традицією та досвідом Церкви.

2.2. Матеріали та технічні особливості виконання: основа, левкас, олійні фарби, золочення.

Для практичного виконання кваліфікаційного наукового дослідження було обрано написати ікону на дошці з попередньо підготовленим левкасом. Дошка обиралася таких порід, які не мають здатності до значного розтріскування. Це можуть бути дошки липи, берези, клену – вони не виділяють смоли та менш піддаються розтріскуванню. Однак вибір дощок в багато чому залежав і від рослинності яка переважала в регіоні.

Для написання ікони вибирають суху дошку, шляхом розрізання її на не великі шматки уздовж волокон склеюють у потрібний за розміром щит. Далі, на тильній стороні влаштовують шпонки, або їх ще називають – шпуги. Ці елементи мають не аби яке значення. Адже вони не дають щиту коробитися під дією навколишнього середовища. Взагалі дошка для ікони є двох видів: із внутрішніми шпонками та зовнішніми шпонками. На письмо це не відіграє ніякої ролі, але при виготовленні щита має значення. Виконання внутрішньої шпонки значно складніше та займає не мало часу. Дошка, або щит для ікони може бути з ковчегом – заглиблення в основній частині дошки і без нього. Тому дошка має власну назву кріплень:

- поле;

- луска;
- ковчег;
- паволока;
- врізна чи накладна шпонка.

Наступним етапом в роботі є підготовка дошки для іконопису. Щит для ікони наколюється для глибокого проникнення клеючої рідини в структуру волокон, що забезпечує гідрофобізацію.

Далі проводиться наклеювання паволоки. Паволока – це тонка тканина, яка після наклеювання на дошку, забезпечує ґрунт та фарбовий шар від розтріскування. Після виконання цієї процедури дошку ретельно просушуємо та займаємось підготовкою левкасу. Для залевкашення дошки готуємо розчин у такій пропорції.

Проклейка:

25 грамів желатину додаємо у 250 грамів води та розпускаємо на водяній бані. Отримуємо 10 відсотковий клей. Дошку проклеюємо гарячим клейстером два рази до повного висихання.

Левкас:

Цей же 10% клей розбавляємо водою для отримання 8% клею. В гарячу 8% суміш засипаємо крейду. Пропорції наступні:

-1 частина клею і дві частини крейди гарно вимішуємо та залишаємо на водяній бані 30 хвилин.

Пробілка:

Від готового левкасу відливаємо в окремий посуд 5 ложок суміші і розбавляємо теплою водою в пропорції 1:1. Наносимо пензлем на дошку та чекаємо повного висихання.

Левкас наносимо тонкими шарами шпателем, добре прижимаючи та рівняючи шари. Кожен шар має ретельно висохнути для наступного нанесення. Таку процедуру виконуємо три, чотири рази. Після повного висихання шліфуємо.

Оліфлення левкасу. Готовий, ретельно зашліфований левкас ґрунтуємо

оливами.

Наступним етапом в роботі над іконою є нанесення рисунка. Рисунок є найбільш відповідальним моментом у роботі над створенням образу, адже від його точності залежить все зображення. Недарма рисунок називають основою образотворчої грамоти. Початковою ланкою у підготовці рисунка було виконання ескізів, підбір композиційного розташування головної частини в триптиху, композиційного центру та підпорядкування другорядних елементів майбутнього зображення. Композиційним центром в кваліфікаційній роботі «Євхаристія. Різдво Христове» виступає звичайно Немовля – Ісус Христос в яслях, який з обох сторін композиції огорнутий двома постатями – Дівою Марією - Богородицею та Йосипом, який зображується зажуреним та зневіреним у дійстві. По обидва боки триптиха розміщені зверху – архангельські хори, волхви, які несуть дари новонародженому Ісусу та пастухи, в нижній частині триптиха, ліворуч – сцена, де Ірод наказує вбивати немовлят і праворуч – втеча Марії в Єгипет. Всі зображення створювались на основі геометричних побудов.

Композиційно всі частини підпорядковані центральному зображенню з врахуванням правил, прийомів та засобів композиції. Використано закон рівноваги.

Рисунок масштабувався на папері, відповідно до розміру дошки та виконувався графітними олівцями. По затвердженню композиції науковим керівником, всі частини переносилися на малярську основу з допомогою прорисів.

Прориси були виконані шляхом проколювання паперу шилом та застосувавши прийом затирання вугільної стружки – виконувалось копіювання зображення. Таким чином ми отримали точний рисунок всієї композиції на картинній площині.

Наступним етапом було уточнення рисунка, або вторинна робота над рисунком - це робота гострим пензлем і темною фарбою (чорною, або коричневою). Малювалися лише контури. Світлотіньового моделювання не

виконувалось, так як воно буде помітне через напівпрозорий фарбовий шар. Особливістю в рисунку ікони є чіткість та простота контуру монументальних силуетів голови, строгість вираження емоційного стану, умовність ліній лика та волосся, кольорових движків, які передають характер об'ємності форми.

Окрім людських фігур, в роботі ми зустрілися з елементами пейзажу і тварин. Пейзаж містить такий елемент як гори. Для їх зображення потрібно врахувати ряд особливостей, які полягають у простоті форми з їх прямолінійними лещадками, що закінчуються завитками. Прямі лінії тут переходять у заокруглені. В передачі об'єму застосовуємо світлотінь. Весь графітний рисунок промальовується тонким пензлем із дотриманням сили живих ліній.

В нашій кваліфікаційній роботі ми зустрічаємося із зображенням тварин в складних ракурсах. Тому, особливу увагу зосереджуємо на побудові форми рисунка коня, корови та овечки. Враховуємо їх загальні пропорції, співвідношення частин тіла та рух. Все це геометричними, легкими лініями позначаємо на аркуші паперу та уточнюємо деталі. Під час виконання ескізу необхідно перевіряти за допомогою допоміжних ліній висоту та ширину, вертикаль і горизонталь частини тіла до загальної форми. Коли рисунок у загальних рисах буде побудований, можна перейти до побудови деталей: очей, рота, вуха та інші. Умовний об'єм тварин виконується із застосуванням прийому різноманітної сили натискання олівця, що створює ілюзію динамічності ліній.

Наступним етапом у виконанні практичної частини бакалаврської роботи є прийоми роботи з фарбами.

Роботу з фарбами я розпочинав з строго визначеної послідовності:

- тло (виконувалось золочення на гульфарбу);
- гори, архітектура;
- драперії фігур;
- відкриті частини тіла та лики.

Тло виконував із застосуванням жовтої фарби під позолоту. Такий прийом називається золоченням на гульфарбу.

Нанесення перших шарів фарби на картинну площину в іконописі називаються розкрашем. Так, як у нас ікона складається із кількох сцен, то всі однакові по кольору частини, або деталі зображення, покриваємо приготовленою фарбою в усіх клеймах. По закінченню першого розкрашу, повторно проводимо лінії рисунка (деталі ликів, тощо) більш темною фарбою того ж кольору. Після цього переходимо до поступового висвітлення кольору найбільш світлих деталей зображення, що виступають на передній план. Цей процес у іконописців називається пробілюванням. Щоб отримати колір для пробілювання, необхідно до тієї ж фарби, якою виконуємо першу розкраш, додати невелику кількість білил. Згодом до цієї ж фарби додаємо ще певну кількість білої фарби та отримуємо ще світліший колір. Цим кольором проплавляємо найсвітліші частини зображення в місцях які цього потребують для отримання об'єму. Завершували проробку освітлених місць чистими білилами. Таким чином і за такою ж технологією виконується пробілювання іншими кольорами. Наприклад від коричневого кольору до світлого жовтого.

Після виконання пробілення переходимо до лесування тінювих частин з метою досягнення повної об'ємності фігур, складок одягу, тощо. Для цього на тінюві частини наносимо тонкий шар темного кольору. Такий прийом називається затінками. Він створює ефект поступового переходу від темних місць до світлих та полисків. Після написання одягу та пейзажу переходимо до роботи над ликами.

Першу розкраш на ликах та інших не покритих одягом частин людського тіла називають санкірем. Колір санкіру виготовляємо із вохри з додаванням невеликої кількості зеленої та чорної фарби. Отримуємо колір, який нагадує умбру. Санкір наносимо на всю частину ликів та рук і ніг. По прозорій санкірній фарбі повторно промальовуємо деталі обличчя. Далі переходимо до роботи над освітленими частинами обличчя. На місця де

падає світло наносимо світлі вохри, золотисті вохри. Щоб отримати найсвітліші місця, знову до вохр додаємо білу фарбу і покриваємо порібні частини обличчя – це вилиці, спинку носа, лобні горби, надбровні горби, підборіддя, тощо. Найбільш освітлені, майже білі місця в іконописі називають оживками. Ми використали ще один прийом між проплавами вохр, - рум'яни, розовато червоний колір. Він був застосований для надання ликам святих життєвості, олюдненості. Фарба накладалась рівними тонкими шарами без різких переходів, що надавало ликам певного об'єму. Мазки легко розтушовуються і переходять один в одний, ніби сплавляються між собою. Такий прийом в іконописі називають письмом плавами.

На завершення слідкуємо за рисунком деталей лика, темною фарбою проходимо по рисунку з допомогою тоненького колонкового пензля. За необхідності виконувалися затінки - лесування умброю, адже вона має холодний зеленуватий земляний колір. Для отримання м'якості ликів, оживки та пробілювання лесуємо розведеною світлою вохрою.

Кожна ікона має свою назву та тим більше в іконах, де зображуються сцени із Святого Письма всі святі особи, які мають сан святості обрамляються німбами. Німб в іконографії має значення як символ святості. Окрім німбів кожний персонаж повинен бути підписаний. Для цього в іконописі Кирило і Мефодій запровадили слов'янський шрифт. Ця азбука була широко застосована не тільки в церковнослов'янському письмі, але й у ділових паперах. В давньослов'янському письмі існували свої варіанти кирилиці: рівна каліграфічна форма; напівовальна каліграфічна форма, скоропис чи в'язь.

Процес створення ікони завершувався лакуванням. Для лакування позолоти використовували лак цапон. Він захищає позолоту від впливу зовнішніх факторів – тьмяніння, окислення.

Нанесення лаку на завершену ікону виконується у прогрітій, теплій кімнаті. На фарбовану поверхню лак наносимо тонким шаром, досконало рівняючи його. Після першої просушки лакування ікони повторюємо. Цей

процес виконується з метою недопустити незначних пропусків та повторного лакування в місцях, де фарба увібрала в себе лак. Перевірку ретельно виконаного процесу лакування проводимо шляхом незначного нахилу ікони проти світла. В такому випадку, ми будемо бачити рівномірність відблиску світла на поверхні ікони, що свідчитиме про якісне виконання робіт.

## ВИСНОВКИ

Виконання поставлених завдань наукового дослідження дало можливість сформулювати наступні висновки:

1. Досліджено витoki іконографії Різдва — від ранньохристиянського мистецтва до візантійського канону. На іконографію раннього християнства значно вплинули елліністичні традиції, особливо фаюмські портрети - обрядові зображення померлих, які мали не лише меморіальне, а й духовне значення.

2. Проаналізовано розвиток української іконописної традиції, з акцентом на Волинську школу. У волинській школі ікона «Різдво Христове» чітко помітне прагнення до синтезу канонічного і народного. Зберігаючи основну схему візантійської композиції (Марія, Немовля, янголи, пастухи, волхви, Йосип, печера), волинські іконописці наповнювали образ деталями, що наближали його до українського культурного простору.

3. Означено місце Різдва в образотворчій культурі християнського Сходу та його зв'язок з євхаристійною темою. Свято Різдва Господа Ісуса Христа символізує момент з'єднання Божественного й людського, початок спасительної місії, яка завершується жертвою Євхаристії.

Саме тому обрана тема - «Євхаристія. Різдво Христове» - не об'єднує дві окремі події, а розкриває єдність їхнього глибинного духовного змісту. Різдво осмислюється як перший акт божественного самопосвячення, в якому вже присутній сенс майбутньої євхаристійної жертви.

4. Окреслено богословський сенс народження Христа у євхаристійному вимірі. Немовля, покладене в ясла, інтерпретується як духовна їжа для світу - образ майбутньої жертви, що звершується у Таїнстві Причастя. У яслах, які нагадують престол, немовля виступає як Євхаристійний Агнець. Тварини (віл і осел), що вдивляються в Немовля, - не просто деталі оповіді, а алюзія на псалом 1:3 від пророка Ісаї 1:3: «Віл знає господаря свого, а осел - ясла пана свого» [13].

5. Обгрунтовані композиційні та колористичні особливості, символіка ікони Різдва Христового.

Використано наступні правила , закони і засоби композиції:

- цілісність.
- присутність в роботі композиційного центру, який несе на собі смислове навантаження;
- статика і динаміка, симетричність та асиметричність елементів;
- закон рівноваги;
- закон єдності і супідрядності;
- закон гармонізації.

Кольори в іконі відіграють перш за все богословсько-символічну роль, а не декоративну. Іконописна палітра не підпорядковується законам натуралістичного зображення, а є формою візуального богослов'я. Кожен колір несе певне смислове навантаження, відображаючи рівень духовності, стан душі або ступінь святості. Це — сакральна мова, яка спрямовує погляд глядача від зовнішнього до внутрішнього, від візуального споглядання до молитовного переживання.

Українські іконописці активно використовували символічні кольори у фонових елементах. Наприклад, небо часто має градієнт від синього до фіолетового – це знак безмежності Божого світу. Колір води – ніжно-блакитний – підкреслює її очищувальне значення.

Кольори в іконі використовуються не довільно – існує чітка богословська логіка відповідності кольору духовному змісту.

6. Розроблено автором попередній ескіз авторської ікони у форматі триптиха відповідно до канонів іконопису.

7. Обрано відповідні матеріали і техніку живопису. Ікона «Євхаристія. Різдво Христове» виконана в техніці темпері, розміром 2000x1000мм.

8. Складено аналітичний опис етапів створення твору який включає

- підготовчий етап (ескізи, рисунки, дошка, левкас);

- основний етап :

а) етап золочення на гуль фарбу;

б) етап прийомів роботи з фарбами (плави): розкраш, вохрення, пробілення, санкір, оживки, лакування.

9. В кваліфікаційній роботі «Євхаристія. Ікона Різдво Христове» автором підтверджено визначення теріну Ікона – це зображення Ісуса Христа, Богородиці та подій Святого Письма, які створені для вірування та поклоніння.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. *Пошуки київського пізньосередньовічного малярства. Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Луцьк, 2015. Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня. С. 8.
2. Аврамук А., Берlach О. *Дослідження та розвиток культурно-мистецької спадщини Волині*. Збірник матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва». Черкаси, 2023. Вип. 8. С. 3–4.
3. Берlach О. П. *Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живописі: методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020200 «Образотворче мистецтво»*. Луцьк, 2011. 68 с.
4. Берlach О. П. *Засоби зображення предметів в перспективі: методичні рекомендації до виконання завдань самостійної роботи з курсу «Перспектива в образотворчому мистецтві»*. Луцьк, 2017.
5. Берlach О. П., Лесик-Бондарук О. *До питання аналізу діяльності народних зодчих та малярів Волині*. Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2020. №2 (263–264). С. 37–46.
6. Денисенко (патр. Філарет). *Різдво Христове та його онтологічне значення* // Тези доповідей. — [Електронний ресурс]: <https://parafia.org.ua>
7. Єлісеєва Т. *Ікона «Святий Миколай»* // Волинський єпархіальний вісник. 2012. №12 (97).
8. Кордюк В. *Матеріали і технологія живопису: навчальний посібник*. Львів: Темпера, 2020. С. 9–24.
9. Кристопчук К. *Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі*. Львів, 2002. 251 с.
10. Малімон Н. *Загадкові історії на Різдво про волинські ікони* // Газета «День» (Луцьк). 29 грудня 2011.

11. Острогорський Г. *Історія Візантійської імперії*. Львів: Літопис, 2010.
12. Попенюк Ю. *Іконографія Різдва Христового в українському мистецтві XV–XVI ст.* // *Історія релігій в Україні*. 2021. — [Електронний ресурс]: <https://religio.org.ua>
13. Попенюк Ю. *Іконографія сюжету Різдва Христового з поклонінням пастухів в українському сакральному мистецтві бароко* // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 24. 2019. С. 10–18.
14. Пресцентр КДПУ. *Різдво в сакральному та станковому образотворчому мистецтві* (оновлено 23.12.2019).
15. Широка О. В. *Іконографія Різдва Христового в українському мистецтві*. Львів: Свічадо, 2013. 312 с.
16. Степовик Д. В. *Історія українського іконопису*. Київ: Либідь, 2004. 320 с.
17. Weyl Carr A. *Byzantine Illumination and Iconography* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1987.
18. *Sacred Images from the 11th to the 19th Centuries* (“The Glory of Ukraine” exhibition catalogue). Washington, D.C.: Meridian International Center, 2007.
19. *Internet Encyclopedia of Ukraine*. Стаття «Icon». — [Електронний ресурс]: <https://www.encyclopediaofukraine.com>

## ДОДАТКИ

## Додаток А

Образ Різдва Ісуса Христа в іконографічній традиції Західного та Східного обряду



Мал. 1. Різдво Христове. Західна традиція.



Мал. 2. Різдво Христове. Східна традиція.



Мал. 4. Іконографія Східної традиції образу Різдва Христового.



Мал. 5. Іконографія Західної традиції образу Різдва Христового.

## Свято Різдва Христового. Вертепи



Мал.1. Вертеп у Львові.

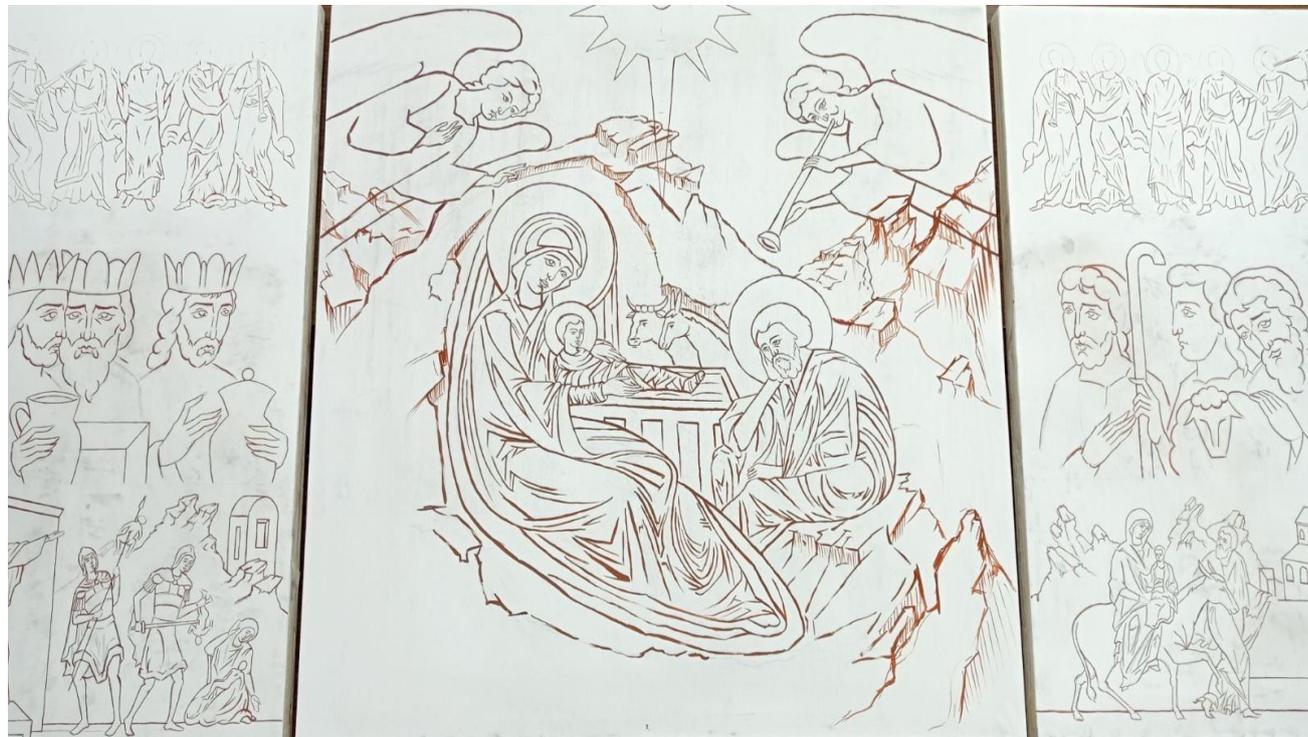


Мал.1. Вертеп у Івано-Франківську.



Мал.3. Вертеп в центрі Луцька.

## Етапи виконання кваліфікаційної роботи



Мал.1. Підготовка картонів. Композиційні рішення.



Мал..2. Розкраш частин триптиха.

Сцени -1ряд – архангельські хори; 2ряд – царі та пастухи; 3ряд - вбивство немовлят і втеча Діви Марії в Єгипет.



Мал.3. Вохрення. Підготовка до золочення на «гуль фарбу».



Мал..4. Розкраш. Вохрення елементів центральної частини ікони Різдва Христове.



Мал.. 5. Золочення центральної частини композиції. Етапи та прийоми роботи з фарбами (плави): розкраш, вохрення, пробілення, санкір, оживки).



Мал..6. Виконання асисто та оживки як прийом в іконописі.



Мал.7. Кваліфікаційна робота Ікона «Свхаристія. Різдво Христове». 2000Х1000.

Дошка. Левкас. Позолота на гуль фарбу. Автор: Маркевич Олег Олегович, бакалавр гркпи «Мист 42».

## АНОТАЦІЯ

до кваліфікаційної роботи бакалавра  
на тему: *«Євхаристія. Різдво Христове»*

*Ікона в техніці олійного живопису*

студента 42 групи спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне  
мистецтво, реставрація»

**МАРКЕВИЧА ОЛЕГА ОЛЕГОВИЧА**

**Науковий керівник:** БЕРЛАЧ ОЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ к.арх., доцент  
кафедри образотворчого мистецтва

Кваліфікаційна робота *«Євхаристія. Різдво Христове»* є авторським триптихом, виконаним у техніці олійного живопису із застосуванням позолоти. Центральна частина композиції присвячена події Різдва Христового як вияву таємниці Боговтілення, осмисленої через євхаристійний символізм. Ікона покликана візуально донести сенс втілення як початку спасительної жертви, що має літургійне значення.

Метою роботи є глибше осмислення іконографії Різдва Христового в контексті візантійської та української іконописної традиції, зокрема Волинської школи, та відтворення сакрального простору і богословської символіки через авторське художнє рішення.

У пояснювальній записці до кваліфікаційної роботи у **першому розділі** проаналізовано витoki християнського іконопису, особливості формування іконографічного канону Різдва, вплив візантійських та українських мистецьких традицій. Розглянуто роль Волинської школи у формуванні локального стилю, а також семантику кольору, жестів і композиції в сакральному малярстві.

**Другий розділ** присвячений творчо-практичному етапу — опису всіх технологічних процесів: підготовки основи, нанесення левкасу, іконопису в техніці олійного живопису, нанесення золочення «на гуль фарбу» та фінального лакування. Детально описано авторське трактування образу у

форматі триптиха.

Результатом кваліфікаційної роботи є **іконописний триптих розміром 2000 × 1000 мм**, виконаний у змішаній техніці, що поєднує традиційні візантійські канони з елементами українського національного стилю. Робота має художню, духовну та просвітницьку цінність.

**Ключові слова:** іконопис, Різдво, Євхаристія, триптих, канон, Волинь, сакральне, живопис, символіка.