

УДК 7.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212196>**Тетяна БІЛАН,***orcid.org/0000-0002-7816-4481*

кандидат філософських наук,

доцент кафедри культурології та мистецької освіти

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) *bilangaluk@gmail.com*

СИМВОЛІЧНІСТЬ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ

У статті встановлено, що символічність мистецтва виражається у формі, змісті, ідеї, що виводить внутрішній зміст мистецького твору за межі означеного візуального образу, який вказує на ті чи інші смисли, або натякає на них. Доведено, що мистецтво від первісності дотепер пронизане символічністю, адже в мистецтві людина та світ, уявне та реальне виражаються в умовних формах – символах.

Метою статті є аналіз окремих аспектів та ознак символічності українського та зарубіжного мистецтва крізь призму часового та просторового становлення культури, здійснення вибіркового аналізу символічності образотворчого мистецтва різних епох.

Доведено, що первісне образотворче мистецтво палеоліту було символічним щодо пізнання світу, «оволодіння невідомими силами», у мистецтві мезоліту зображується людина, її дієвість, у період неоліту виникають символічно-міфологічні сюжети, у пізньому неоліті та в епосі бронзи вже бачимо символічність релігійно-культових архітектурних споруд, в епоху залізного віку створюються твори мистецтва, що мають символічно-магічне призначення. Грецьке мистецтво своєю знаково-символічною системою демонструє благородну простоту і «тиху велич» художньо-образної мови. У мистецтві епохи середньовіччя гармонійно поєдналися два світогляди – богословський і світський, у богословському використовувалися оповідь і символізм, щоб передати біблійне послання. Констатовано, що символізм епохи Відродження неоднозначний: символічні елементи часто трапляються в образотворчому ренесансному мистецтві, але вони «перероджуються» в алегорію, яка набуває ознак символічності, і звідси – символічні знаки постають у формі додаткових, інколи «невидимих» деталей. Наголошено, що символічний зміст українського образотворчого мистецтва поєднує в собі зарубіжні традиції та власну національну образотворчо-символічну мову, що виражається в часі та просторі української культури, у ментальності українця. Тенденцію символічності образотворчого мистецтва простежуємо в часо-просторовому аспекті: «синкретичний символізм» – «міфологічний символізм» – «ранньохристиянський символізм» – «середньовічно-богословський» – «дидактичний символізм» – «ренесансний символізм» – «необароковий символізм» – «модерністський символізм» – «постмодерністський символізм».

Ключові слова: мистецтво, символ, символізм, смисл, символічна форма, художній образ.

Tetiana BILAN,*orcid.org/0000-0002-7816-4481*

Candidate of Philosophical Sciences,

Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Art Education

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *bilangaluk@gmail.com*

SYMBOLISM OF FINE ART IN THE TEMPORAL AND SPACIAL DIMENSIONS OF CULTURE

This research work establishes that the symbolism of art is expressed in terms of form, content, and idea, which brings the inner meaning of the work of art beyond the specified visual image, which indicates certain meanings, or hints at those meanings. The article proves that art from the beginning to the present is permeated with symbolism, because in art man and the world, imaginary and reality are expressed in conditional forms – symbols.

The aim of the article is to analyze certain aspects and features of the symbolism of Ukrainian and foreign art through the prism of temporal and spatial formation of culture, as well as the implementation of a selective analysis of the symbolism of fine arts of different eras.

The article proves that the original fine art of the Paleolithic was symbolic in terms of knowledge of the world and “mastery of unknown forces”, the art of the Mesolithic depicts man and his effectiveness, in the Neolithic period there are symbolic and mythological plots, in the late Neolithic and Bronze Age we can see symbolism of religious and cultural buildings, in the Iron Age works of art are created that have a symbolic and magical purpose. Greek art with its |

sign-symbolic system demonstrates the noble simplicity and “quiet grandeur” of artistic language. In the art of the Middle Ages, two worldviews were harmoniously combined – theological and secular, theological used narrative and symbolism in order to convey the biblical message. The article states that the symbolism of the Renaissance is ambiguous: symbolic elements are often found in fine Renaissance art, but they are «reborn» in an allegory, which takes on signs of symbolism, and hence – symbolic signs appear in the form of additional, sometimes “invisible” details. It is emphasized that the symbolic content of Ukrainian fine arts combines foreign traditions and its own national fine and symbolic language, which is expressed in the time and space of Ukrainian culture, in the mentality of Ukrainians. The tendency of symbolism of fine arts can be traced in the space-time aspect: “syncretic symbolism” – “mythological symbolism” – “early Christian symbolism” – “medieval theological” – “didactic symbolism” – “renaissance symbolism” – “neo-baroque symbolism” – “modern symbolism” – “postmodern symbolism”.

Key words: art, symbol, symbolism, meaning, symbolic form, artistic image.

Постановка проблеми. Мистецтво від первісності дотепер пронизане символічністю, адже в мистецтві людина та світ, уявне та реальне виражаються в умовних формах – символах. Поняття «символізм» увів теоретик мистецтва Жан Морєас (1856–1910 рр.), який уважав, що «символізм – ідея – форма – це взаємодоповнюючі компоненти, що дозволяють розуміти мистецтво», «смилова структура символу багатозарова і розрахована на активну внутрішню роботу реципієнта. Смісл символу об’єктивно здійснюється не як наявність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий» (Аверинцев, 2004: 181–182). Сутність символічності мистецтва вбачаємо у формі, змісті, ідеї «символічна форма передбачає вихід внутрішнього змісту за межі означеного візуального образу, який вказує на ті смисли, натякає на них. Символічна форма являє нам знаки трансцендентного, непізнаного, невидимого світу й тому позбавлена буквальності і прямолінійності трактування» (Стоян, 2014: 5). Важливе із цього погляду осмислення символічності закордонного й українського образотворчого мистецтва крізь призму часу і простору культури.

Аналіз досліджень. Символічність українського та зарубіжного мистецтва, зокрема динаміка культурно-історичної трансформації символізму, досліджується С. Стоян, яка зазначає, що «символізм є основою людської культури, яка відокремлюється від тваринного світу завдяки здатності людини до символізації» (Стоян, 2014: 2). Ф. Уманцев досліджує символічні аспекти українського мистецтва в період від XIII до середини XVIII ст. крізь призму формування національних мистецьких традицій та символіки українського козацького бароко. В. Панченко висвітлює символічні ознаки мистецтва в контексті становлення культурно-історичних епох; Д. Кривавич, С. Черепанова, В. Овсійчук досліджують символічні ознаки українського мистецтва від найдавніших часів дотепер.

Мета статті – проаналізувати окремі аспекти й ознаки символічності українського та зарубіж-

ного мистецтва крізь призму часового та просторового становлення культури, здійснити вибірко-вий аналіз символічності образотворчого мистецтва різних епох.

Виклад основного матеріалу. Символ є знаком, розпізнавальною прикметою, є «образом, узятим в аспекті своєї знаковості, наділений усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу. Будь-який символ є образом (і будь-який образ, принаймні до певної міри), є символом, але якщо категорія «образ» передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу акцентує інший бік тієї ж сутності – вихід образу за межі, присутність певного смислу» (Аверинцев, 2004: 180).

Важливою для нас є думка українського культуролога К. Панченко про те, що «первісне мистецтво у складі загальної синкретичної єдності культури первісного суспільства несло велике інформаційне навантаження, забезпечуючи процеси спілкування та комунікації» (Панченко, 1998: 39). Отже, мистецтво первісності, створюючи комунікацію, породжує і символічне бачення світу, природи, самої людини, у наскельному мистецтві символічність виражалася в антропоморфному сюжеті, зокрема у знаковому вираженні, як важливому свідченні осмислення буття первісної людини. Символ є «так само давній, як і людська свідомість, міфологічна стадія світорозуміння передбачає саме нерозчленовану тотожність символічної форми та її смислу, що виключає будь-яку рефлексію на символ» (Аверинцев, 2004: 184). В історії мистецтва вбачаємо елементи символізму в геогліфах цивілізації Наска (200 р. до н. е. та 600 р. н. е.), відображені в кераміці та тканинах. До виробів наскальної кераміки належали миски, кубки, тарілки, вази та посудини з одним чи двома носиками й містком – ці вироби в більшості увінчані птахами і відтворюють сцени з міфології.

Якщо ілюструвати особливості символічності мистецтва завдяки, наприклад, пластиці пізнього палеоліту на півдні Східної Європи, то яскравим прикладом будуть магічні символи – палеолітичні

«Венери», під час розгляду символічності «жіночих статуєток передусім захоплює високий художній рівень виконання», символічність у пластичному прояві, «відчуття стилю, пропорції, симетрії, тонке моделювання форми, здатність її синтетичного відтворення, яскрава загостреність передачі образу» (Крвавич, 2003: 51). Відомо, що мислення первісної людини створило символічну образотворчість як синтез людської діяльності, і саме це дозволило перейти від конкретно-образного типу мислення до символічного відображення природи, пізнання, творчості. Первісне образотворче мистецтво палеоліту було символічним щодо пізнання світу, «оволодіння невідомими силами», у мистецтві мезоліту зображується людина, її дієвість, у період неоліту виникають символічно-міфологічні сюжети, у пізньому неоліті і в епосі бронзи вже бачимо символічність релігійно-культових архітектурних споруд (менгіри, дольмени, кромлехи), в епоху залізного віку створюються твори мистецтва, що мають символічно-магічне призначення. Для ілюстрування символіки трипільської культури можна взяти за приклад чотирикутні домашні вівтарі, зроблені у формі хреста чи квадрата, розвернутих за сторонами світу, «символіка тут адекватна культурам Близького Сходу, тобто: північ – південь – захід – схід; ранок – полудень – вечір – ніч; весна – літо – осінь – зима; дитинство – юність – зрілість – старість» (Крвавич, 2003: 73).

Грецьке мистецтво своєю знаково-символічною системою демонструє благородну простоту і «тиху велич як в позиції, та і у виразі. Так, як і морська глибина залишається завжди спокійною, як на поверхні б не бушувало. Так і вираз у фігурах греків показує за всіх пристрастей велику і виважену душу» (Мислителі, 2003: 29). Й. Вінкельманн, коли розмірковував про наслідування грецьких творів у малярстві і скульптурі, визначив аполлоністичний принцип: «шляхетна простота і тиха велич», як синтез природи та мистецького ідеалу. Ідеалом Й. Вінкельманна була грецька скульптура епохи класики, він уважав її ідеальною, піднесеною, благородною, сформував своерідну символічну теорію античного мистецтва про об'єднання «чуттєвого споглядання і моральних масштабів» (Мислителі, 2003: 29). Цікава щодо знаково-символічного «прочитання» античного мистецтва скульптура «Лаокоон»: вираз у фігурах греків показує за всіх пристрастей велику і виважену душу, на думку Й. Вінкельманна, «ця душа відображається на обличчі Лаокоона, але не лише за найбільших страждань, біль, який став очевидним через усі м'язи і сухожилля тіла і який ми, здавалося б, відчуваємо

самі, бачачи боляче втягнений живіт, навіть не вглядаючись в обличчя та інші частини тіла. Біль тіла і велич душі розподілені з однаковою силою і врівноважені по всій будові фігури» (Мислителі, 2003: 29).

У мистецтві середньовіччя гармонійно поєдналися два світогляди – богословський і світський, у богословському використовувалися оповідь і символізм, щоб передати біблійне послання, «у середні віки символізм недиференційовано співіснував із дидактичним алегоризмом, ренесанс загострив інтуїтивне сприйняття символізму, лише теорія німецького романтизму розглянула символ як органічну тотожність ідеї та образу (Ф. Шеллінг)» (Аверинцев, 2004: 184). У середньовіччі завдяки поширенню християнства образотворче мистецтво постає «відображенням загальнокультурних символічних тенденцій, характеризується домінуванням символічної форми практично в усіх її різновидах» (Стоян, 2014: 318). Так, наприклад, типовим прикладом повчальної оповіді є фреска «Спокуси Христа» (прибл. 1120–1140 рр.), вона походить із каплиці Сан-Бауделіо де Берланга, що в іспанській провінції Сорія. Фресці притаманні яскраві кольори й стилізовані фігури, великі голови, очі, руки, стопи й експресивні кутасти риси, схожі на візантійську іконографію. Фреска зображує, як диявол спокушає Христа в пустелі, складається із трьох епізодів. Спершу диявол спокушає Христа обернути каміння на хліб, щоби пробудити його голод, потім пропонує Ісусу кинутися зі скелі, щоби його врятували янголи, після сорокаденного випробування, коли диявол зазнає поразки, янголи приносять Христу їжу. Іншим прикладом дидактичного символізму цієї епохи є великий мармуровий рельєф «Створення і спокушання Адама і Єви» (прибл. 1110 р.), автором рельєфу є видатний італійський скульптор Вілджельмо, цей витвір мистецтва один із декількох, що зображує символіку сцен із Книги Буття. Церковне мистецтво пронизане символічністю, що виражається «у способі виразу ікони; золоте тло – ідеальний символ невичерпної світлої енергії, безмежності, істини, надчуттєвості. Світлоносні барви є виявом духовності, де кожна символізує космічні субстанції стихії та людські моральні якості; атрибути – як освячені предмети ритуалу» (Крвавич, 2004: 153).

Історія образотворчого мистецтва сягає своїм корінням прадавніх часів і пов'язана із землеробськими культурами. Символічний зміст українського образотворчого мистецтва поєднує в собі візантійські традиції та власну національну образотворчо-символічну мову, що виражається в часі

та просторі української культури, у ментальності українця. Найяскравішими взірцями християнського мистецтва є зразки мистецтва, що залишилися на стінах церков, у манускриптах, прикрашених кольоровими ілюстраціями. Яскравим і самобутнім явищем стають фрески, ікони, найяскравіші взірці – це ікона св. Бориса і Гліба, що збереглась дотепер із XII ст., «вони були першими руськими святими, в іконі важливий відхід від візантійського воїнського ідеалу в зображенні святих воїнів – тут започаткована руська версія, що буде продовжена, в іконі обоє княжичів поставали не в ореолі ідеальних римських воїнів (так було прийнято зображати святих воїнів-мучеників за іконографією), а наближені до реальності, з дотриманням портретності як визнання цінності особистості» (Крвавич, 2004: 159). Символічними є також настінні мозаїки у храмах Княжої доби, наприклад, типове зображення Пантократора – «уособлення «церкви небесної», символу влади, що панує над усім світом. Центр мозаїчних композицій становить головна апсида. Величаве зображення Богородиці. Богородиця панує над центральною навою, уособлюючи «церкву земну» та заступницю перед Пантократором» (Крвавич, 2004: 145). Відомо, що ікони Богородиці можна поділити на кілька великих груп. До першої групи належать ікони Богородиці, на грудях якої в медальйоні зображено «Христа-Еммануїла, що, будучи дитиною, має вигляд дорослої людини». До другої групи належать ікони, що зображують «Богородицю з дитям, візуально виражаючи воплощення Ісуса Христа». Ікони другої групи належать до «емблематичного» типу, тобто символічного – це «Переможна» (та, що приносить перемогу), тут «дитину Ісуса зображено не на грудях Богородиці, а як медальйон. Прообразом цього іконографічного типу було зображення богині перемоги Ніки разом із портретом імператора» (Іванчо, 2009: 477). Третя група іконографічних типів висвітлюють людський зв'язок між «Богородицею та її Сином» – поява цієї групи пов'язана з періодом античної церкви і з ранньовізантійською епохою. У них зображеннях «присутні дві теми: образна поява богослов'я воплощення і вчення про Богородицю – маріологія» (Іванчо, 2009: 478). До четвертої і п'ятої груп належать різні іконографічні типи, зокрема перехід між іконографічними типами Одігетрії і Милостивої. Символічне прочитання Софії Київської виходить за межі «прямого прочитання тексту», а її розуміння сприймається як філософсько-символічна концепція софійності світу, «архітектурна форма Софії Київської, її внутрішнє оздоблення

несуть у собі надзвичайно потужний символічний зміст» (Стоян, 2014: 127). У «євангельських сюжетах передбачалося не біографічне розкриття змісту, а символічне» (Крвавич, 2004: 147). Уся архітектура Софії пронизана символічністю – це її аркади відкритих галерей, центральна баня, об'ємно-просторові оздоблення – «сприйняття й дешифрування» християнської тематики, що є «божественною таємною інформацією», можливе «лише за допомогою розуміння символічних кодів», твори середньовічної доби «багатошарові й багатозначні», вони пронизані «символічними узагальненнями» (Стоян, 2014: 79). Символічні образи, як загальновідомо, є умовними, тим самим розкривають можливості «зчитати» сутність «іншого», символічність християнського мистецтва яскраво виражена в образотворчому мистецтві, християнській архітектурі, іконописі та набуває в них провідного значення.

Глибоким символізмом пронизане мистецтво епохи Відродження, у ренесансному мистецтві по-новому відображено людину, її внутрішній світ, висвітлено етико-естетичні норми, розкрито гармонійність душі та тіла, взаємодію людини і світу. Тут принагідно варто зазначити, що символізм цієї епохи неоднозначний: символічні елементи часто трапляються в образотворчому ренесансному мистецтві, але вони «перероджуються» в алегорію, яка набуває ознак символічності, і звідси – символічні знаки постають у формі додаткових, інколи в «невидимих» деталях. Головною ідеєю мистецтва епохи Відродження є висвітлення проблеми «світ – Бог», і саме із цим пов'язане все інше: істина, знання світу, містичність, світське життя людини, орієнтація на людину. Сутність ренесансного світогляду, що виражений у трактуванні «божественності людини», є наскрізь символічною. Ця ідея є наскрізною і в образотворчому мистецтві. Голуб як символ Благовіщення зображений на картині П'єро делла Франчески «Поліптих Сан-Антоніо» (1467–1469 рр.): голуб огортає німб світла, що спускається різкою діагоналлю на Діву Марію. Лінія перспективи в галереї з колонами, над якою кружляє голуб, сходиться на дальню стіну, створюючи сильний ефект глибини. Картина Джорджо Барареллі да Кастельфранко (Джорджоне) «Буря»: на картині зображено німфу Іо, яка годує грудного сина, і Меркурія, що стоїть поряд; фігури зображено на тлі річки та грозового неба. Джорджоне зобразив момент, коли з дощових хмар вихоплюється блискавка. Картина досить спокійна, дивний пейзаж кольору морської хвилі та золотаве світло навіюють меланхолійний настрій і водночас відчуття небезпеки.

Учені-мистецтвознавці вважають, що циганка є символом християнської щедрості, а солдат символізує військову відвагу, силу, мужність, і разом вони можуть подолати виклики долі, яку символізує буря, що насувається. Зруйновані колони між солдатом і циганкою можуть символізувати розбиті надії та мрії, що не збулися. Імовірно, вони відображають перехід між сонячним переднім планом та страхітливим тлом, де насувається буря, також вони можуть бути символом смерті.

Символічність убачаємо у гравюрі Альберхта Дюрера (1471–1528 рр.) «Чотири вершники апокаліпсиса» (1498 р.) – це четверта в серії п'ятнадцяти гравюр, що відображає сцени апокаліпсиса. В А. Дюрера вершники символізують чуму (вершник із луком), війну (вершник, що здійснює меч), голод (вершник, що тримає порожні терези), смерть (вершник, що зіштовхує людей у пекло).

Картина із загадковою символікою «Посланці» (1533 р.) Ганса Гольбейна (Молодшого) (1497–1543 рр.) – це портрет двох дипломатів: Жана де Дентевіля (1504–1555 рр.) та єпископа, папського дипломата Жоржа де Сельву (1508–1514 рр.). Символічність цього твору досить неоднозначна: постаті зображені поруч із науковими приладами, музичними інструментами, викривленим черепом, мініатюрним розп'яттям. Водночас можемо зазначити, що глобус символізує наукові дослідження, череп підкреслює плинність буття, символізує смерть, його (череп) дуже часто малюють на *vanitas* – картинах марносластва.

Поширення в Україні портретного мистецтва не було однозначним щодо символічності та стилістики, «у вирішенні українського портрета зберігається принцип увічнення та звеличення зображуваного за допомогою позачасового трактування образу» (Уманцев, 2002: 258). Художньо-образне бачення світу українських митців набуває рис абстрактності, що простежується в художньому ремеслі, у XVII–XVIII ст. розвивається портретний живопис, що своєрідно переплітає ідеї бароко та національних традицій і визначає особливості художньо-образної мови українських митців.

Український символізм має глибоке етнокультурне, філософсько-світоглядне підґрунтя, і це яскраво виражено у творчих лабораторіях багатьох митців, що працювали в царині образотворчого мистецтва, ця тенденція простежується в українському мистецтві різних епох: міфологічний символізм, ранньохристиянський символізм, середньовічно-богословський та світський символізм, ренесансний символізм, бароковий та необароковий символізм тощо. Це також і «асоціативний

символізм» (уперше цей термін ужив Олексій Анд), «вектор розгортання символізму в межах сучасної української образотворчості пов'язаний із відображенням етнічно-національної архітекτονіки у творах, символічне наповнення яких визначається етнокультурними традиціями» (Стоян, 2014: 305).

Якщо розглядати символічність образотворчого мистецтва крізь призму часу та простору культури, варто наголосити на чуттєвості, інтуїтивності, експресивності символізму як стилю, як мистецького підходу, як «емоційної відповіді на витвір мистецтва», як «малювання серцем». Зрозуміло, що аналізувати потрібно творчість Поля Гогена (1848–1903 рр.), Еміля Бернара (1868–1941 рр.), Поля Серюзьє (1864–1927 рр.), згадати про символістську групу «Набі», до якої входили Моріс Дені (1870–1943 рр.), Едуар Вюйяр (1868–1940 рр.), П'єр Боннар (1867–1947 рр.), Фелікс Валлотон (1865–1925 рр.), Поль Серюзьє (1864–1927 рр.). Однак у цій статті ми зупинимося тільки на символічності живописного полотна Поля Гогена «Видіння після проповіді» (1888 р.), адже саме в ньому «зчитуємо» яскраво виражену символічність та спіритуальність. На картині зображені бретонські жінки в характерних урочистих головних уборах, що прослухали проповідь священника про нічну боротьбу Якова з таємничим янголом (Книга Буття, 32: 22–32). Виразні чорно-білі зображення бретонських жінок на червоному тлі символізують відхід П. Гогена від імпресіонізму, а темні тони жіночих вбрань свідчать про приналежність їх до конкретного земного світу. Реальний та уявний світи (світський та богословський) постатей картини і видіння розділені діагональним стовбуром дерева, дальня сторона якого підфарбована тонкою помаранчевою лінією, що відбиває сяйво видіння. Техніка П. Гогена, що передбачала використання одностонних плям із темними контурами, виникла під впливом японського мистецтва (відомо, що П. Гоген колекціонував гравюри й малюнки Кацусіки Хокусая (1760–1849 рр.), Утагави (Андо) Хіросіге (1797–1858 рр.) – ці роботи надихнули його, він створив багато своїх композицій на основі їх елегантних, асиметричних розташувань та плоских ділянок яскравого кольору.

Висновки. Тенденцію символічності образотворчого мистецтва простежуємо в часо-просторовому аспекті: «синкретичний символізм» – «міфологічний символізм» – «ранньохристиянський символізм» – «середньовічно-богословський» – «дидактичний символізм» – «ренесансний символізм» – «необароковий символізм» – «модерністський символізм» – «постмодерністський

символізм». Тракуємо символізм не тільки як конкретний стиль, а радше як мистецький підхід, як будь-яке образне, інтуїтивне в живописі та мистецтві загалом, як принцип, що виражається на всіх рівнях культур, на думку британського філософа А. Н. Уайтхеда, спрямовується від «простих

чуттєвих уявлень» до символічності складних розумових процесів, що виражені в різних способах символізації.

Подальші наукові розвідки планується продовжити в напрямі аналізу символічності мистецької спадщини сучасних українських художників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-логос : словник. Київ : Дух і літера, 2004. 640 с.
2. Іванчо Іштван. Ікона і літургія. Львів : Свічадо, 2009. 500 с.
3. Крвавич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3-х ч. Львів : Світ, 2003. Ч. I. 256 с.
4. Крвавич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3-х ч. Львів : Світ, 2004. Ч. 2. 268 с.
5. Мислителі німецького романтизму / упор. : Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.
6. Панченко В. Мистецтво в контексті культури. Київ : ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1998. 191 с.
7. Стоян С. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Міленіум, 2014. 258 с.
8. Уманцев Ф. Мистецтво давньої України : історичний нарис. Київ : Либідь, 2002. 328 с.

REFERENCES

1. Averintsev S. S. Sofiya-logos [Sophia-logos]. Dictionary. Kyiv: Spirit and Letter, 2004. 640 p. [in Ukrainian].
2. Ivancho Istvan. Ikona i lityrgia [Icon and liturgy]. Lviv: Svichado, 2009. 500 p. [in Ukrainian].
3. Kravavich D. P., Ovsiychuk V. A., Cherepanova S. O. Ukrayinske mystetstvo: Navchalnuj posibnuk y 3 ch. [Ukrainian art: Textbook in 3 Parts] Part I. Lviv: Svit, 2003. 256 p. [in Ukrainian].
4. Kravavich D. P., Ovsiychuk V. A., Cherepanova S. O. Ukrayinske mystetstvo: Navchalnuj posibnuk y 3 ch. [Ukrainian art: Textbook in 3 Parts] Part II. Lviv: Svit, 2004. 268 p. [in Ukrainian].
5. Myslyteli nimetskooho romantyzmu [Thinkers of German Romanticism] / consolidated by Leonid Rudnytsky and Oleg Feshovets. Ivano-Frankivsk: "Lileya-NV" Publishing House, 2003. 588 p. [in Ukrainian].
6. Panchenko V. I. Mystetstvo v konteksti kultury [Art in the context of culture]. K.: LLC "International Financial Agency", 1998. 191 p. [in Ukrainian].
7. Stoyan S. P. Kulturno-istorychni metamorfozy symvolizmu v yevropeyskomu obrazotvorchomu mystetstvi [Cultural and historical metamorphoses of symbolism in the European fine arts] : Monograph. K.: Publishing House "Millennium", 2014. 258 p. [in Ukrainian].
8. Umantsev F. S. Mystetstvo davnoyi Ukrayiny. Istorychnyy narys [Art of ancient Ukraine. Historical essay]. K.: Lybid, 2002. 328 p. [in Ukrainian].