



Вікторія БОЯРКО-ДОЛЖЕНКО

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО ПІЗЬНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ: ОБРАЗНІСТЬ ЧАСУ І ПРОСТОРУ

У статті проаналізовані джерела формування системи художнього часу і простору українського живопису другої половини XI—XV ст. Висвітлені ознаки кривизни художнього простору, з'ясовані форми взаємовідповідності часових і просторових зсувів. Розглянуті розмаїті аспекти взаємодії символічної та геометричних перспектив, виявлена її еволюція в контексті стилістичних змін іконопису. Стверджене використання ближнього та дальнього бачення засобами символічної перспективи.

Ключові слова: художній хронотоп, кривизна художнього простору, часові і просторові зсуви, символічна і геометрична перспектива, композиційна динаміка, ритм.

© В. БОЯРКО-ДОЛЖЕНКО, 2013

У третью десятилітті Незалежності України актуальними залишаються проблеми ідентифікації її мистецьких надбань у спадщині т. з. «давньоруського» іконопису. В дослідженнях зарубіжних вчених це поняття часто виходить за межі князівського періоду, ним охоплюють пам'ятки середньовічного живопису, створювані на східнослов'янських землях до XVII ст. У цьому контексті відбувається помилкове присвоєння українських творів малярським школам сусідніх країн, засвідчене дискусіями з приводу авторства низки пам'яток. Актуальними за цих умов постають дослідження, спрямовані на виявлення характерних рис національної школи іконопису, що вирізняють її твори у множині пам'яток країн візантійського культурного ареалу. Категорії часу і простору належать до базових складових художньої мови живопису, особливою мірою — сакрального, та втілюють особливості суспільного світогляду та етнічної ментальності. Тому доцільним у цьому контексті постає звернення до них з позицій теорії мистецтва. У сфері мистецької практики актуальність пропонованого дослідження зумовлюють сучасні пошуки формальних засад національного сакрального живопису, орієнтованого на кращі здобутки періодів його злету.

Обрана проблематика набула поширення у гуманітарних дослідженнях другої половини XX ст. за ініціативою М. Бахтіна [1]. Первісно дослідження художнього хронотопу провадив на основі літературних пам'яток. Категорії часу і простору здобули широке опрацювання представниками тартусько-московської семіотичної школи. В останній чверті XX ст. під впливом західного структуралізму низка вчених цього напрямку звертається до часопростору давньоруського іконопису. На матеріалі пам'яток XV—XVII ст. у дослідженнях Ю. Лотмана [23, с. 297—303], Б. Успенського [37] та близького до семіотики Л. Жегіна [10] було поставлено ряд формальних проблем часопросторового вирішення твору та здійснено спроби їх розв'язання. Мовиться про вирішення питань, пов'язаних із кривизною художнього простору, його природними рамами та особливостями семантичного синтаксису.

Відмінною лінією наукової думки щодо хронотопу православної ікони є праці початку XX ст. П. Флоренського [38, 39] та Є. Трубецького [35], виконані на межі богослов'я та мистецтвознавства. В них особливості композиційного та перспективного вирішення обраних творів трактовано з позицій догматики, обґрунтовано філософське та символічне значення ча-

сопросторових форм. У другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. цей напрямок дослідження розвивають В. Лепехін [20, 21], І. Язикова, М. Тарабукін [34] та ін., роботами яких стверджено опрацювання нових аспектів часопросторової проблематики. Запропоновано відмінні від уже виявлених причини появи характерних форм хронотопу сакрального живопису. Спростування центрального значення оберненої перспективи в часопросторі православної ікони, стверджуваного попередніми дослідниками, відбулось у дослідженнях середини ХХ ст. Б. Раушенбаха [31, 32]. На основі фізичних дослідів та аналізу широкого кола пам'яток, вчений довів домінуючий статус аксонометрії як перспективної основи давньоруського іконопису. Математичний підхід до часопросторової організації живопису продовжили М. Волошинов [6], Н. Шамардіна [41] та ін.

Таким чином, низкою зарубіжних вчених було підготовано фактажну і методичну базу дослідження хронотопу середньовічного малярства. В українському мистецтвознавстві проблематика часопростору живопису обраного періоду досі не набувала вузькогалузевого дослідження. У працях В. Свенціцької, Л. Міляєвої [24], Г. Логвина [24], В. Овсійчука [27, 28] знаходимо звернення до окремих її складових (перспективи, ритмічної організації), проте їм властивий характер загального огляду. Низка проблем, поставлених у семіотичних дослідженнях минулого століття та вирішених на матеріалі давньоруського та російського іконопису, досі не набували звернень вітчизняних дослідників. До них відносимо ознаки кривизни та форми внутрішньої динаміки художнього простору, форми та взаємовідповідність просторових і часових зміщень, темпоральну роль середовища та її співвіднесення з сюжетом твору; значення символічної перспективи як домінуючого принципу поєднання різних видів геометричних перспектив та форми її адаптації в умовах гомогенного художнього простору. Перспективну систему українського малярства другої половини ХІІІ—ХV ст. аналізовано фрагментарно. Неповно з'ясовано джерела та причини появи прямої перспективи, невідомими залишаються окремі форми застосування її принципів у просторі твору. Значення композиції та ритму в організації художнього часу досі не розглядали в рамках спеціального дослідження. Сукупність звернень різних дослідників до цієї проблеми на матеріалі окремих творів не дає змоги сформу-

лювати загальні висновки щодо форм художнього часу, створюваного засобами композиції і ритму в українському пізньосередньовічному живописі. Невисвітленим залишається питання ролі ритму в системі семантичного синтаксису, орієнтованого на акцентування «семантичних згустків» [37, с. 287] іконописного простору. Мета пропонованої статті — ліквідувати перелічені «білі плями» теорії українського сакрального живопису пізнього Середньовіччя.

Образність часу і простору в українському малярстві пізнього Середньовіччя засвідчує багатоаспектну трансформацію канонічності православної ікони, вибудованого у візантійському богослов'ї, естетиці та мистецтві «золотого періоду» [2, с. 164]. Її передумовами постали менша нормативність культури та догматичність живопису, ніж у Візантії, а також міцні позиції місцевого язичництва [13, с. 790], що ще у ХVІІ ст. стверджувало двовір'я українського народу. Автономність розвитку українського іконопису було закладено ще Алімпієм, разом з тим, численні дослідження стверджують його неперервні зв'язки з царгородським, засвоєння змін художнього хронотопу впродовж усієї історії еволюції візантійського мистецтва [14, с. 290]. Вагомим чинником щодо західноукраїнського іконопису, пам'ятки якого домінують у корпусі збереженої живописної спадщини обраного періоду, постають впливи романського та готичного стилів [14, с. 275]. Прийняття християнства на цих територіях під впливом слов'янської проповіді з Моравії передувало його поширенню з Києва [43, с. 26], тому поруч із візантійським творчим методом іконопису тут набули засвоєння здобутки ще дороманського західноєвропейського мистецтва [43, с. 28]. Від середини ХІV ст. проникненню цих впливів сприяла нова історично-політична ситуація, що зумовила виокремлення напрямку західноєвропейської орієнтації у мистецтві земель Галицько-Волинського князівства у складі Польщі [14, с. 275].

Дохристиянські уявлення про світоустрій формально відповідали канонічному структуруванню іконописного простору, аксіологічній нетотожності його частин, напрямків, центру та периферії [13, с. 773]. Характерною відмінністю постало особливе ставлення до зображення природного середовища у творі. Філософські праці ще киеворуського періоду виявляють естетизацію природи, ствердження її цінності як досконалого творіння Господнього. Приймаючи

вертикально-спадну аксіологічну градацію світобудови, давньоруська філософія акцентує неоплатонічні ідеї «кеносису» — сходження Бога у земний світ, вливання трансцендентного світу у матеріальний [13, с. 818]. Звідси — його природні форми трактують гідними замилювання та художнього відображення. У першому вітчизняному паломницькому творі XII ст. «Житіє та ходіння Данила, руської землі ігумена» мандрівник насичує описи місць Святої Історії докладним зверненням до ландшафту, рослинності Палестини, порівнює їх з місцевими [9, с. 373—392]. В українському іконописі, на противагу скелястим краєвидам візантійського [2, с. 163], вже у другій половині XIV ст. виразним є звернення до розмаїття рослинних форм. Еволюція образу позему від монохромної смуги до рослинного килима у XV ст. пропонує перші зразки тональної перспективи в іконописі. Символіко-алегоричне трактування окремих елементів (знак крин у «Вознесінні Господньому» та молоді пагони, що пнуться вгору з темені печер, у «Воскресінні Лазаря» люблінського стінопису) не завадило активному розвитку реалістичного вирішення. Значущість краєвиду в часопросторовій структурі твору стверджує, зокрема, «співпереживання» ним сюжету, властиве й літературним пам'яткам цього часу [22, с. 297]. Трагізм сцени засвідчують скупа рослинність, гострі заломі голих лещадок, а триумфальність — багатство природного буяння. Погляньмо, як міняється рожевим та блакитним світлом ритмічні уступи гори Фавор, на якій троє апостолів стали свідками преображення Господнього. Урочистий лад скелястих форм, пульсація світла і кольору тут формують святкову настроєвість та піднесений характер художнього часу. Ця вагомість природного середовища у становленні емоційності дійства, тяжіння майстрів до натуралістичних форм сприяли засвоєнню реалістичних здобутків як пізньовізантійського, так і західноєвропейського мистецтва. Звідси — поява відкритого горизонту та тонального опрацювання далини в низці пам'яток.

Канонічна форма іконописного часопростору, створена на основі богословських трактатів про світоустрій та взаємовідношення «кінцева й мінлива людина — вічний Бог» [2, с. 144], відображена в українському живописі обраного періоду умовною сферичністю простору, його динамікою, специфічною формою «природних рам», замкненістю та до-

центровим тяжінням, наповнення багаторівневою системою символічної перспективи. Ці засоби виявляють онтологічний зв'язок вибудованого художнього мікрокосму з трансцендентним денотатом. Тому новації хронотопу XV ст., що засвідчили реалістичні пошуки майстрів та впливи західноєвропейського релігійного живопису, провокують втрату пізніми пам'ятками канонічності, що не применшує їх художньо-естетичну цінність.

Умовна сферичність простору української ікони відповідає трактуванню сферичної форми як першоджерельної та досконалої, що спростовує час і простір. Поруч з геометричною сферичною перспективою до її відмінностей належить відсутність визначеної лінії горизонту та єдиної точки сходу, симетричності рівновіддалених від центру кривих, художнє об'єднання зображень, побудованих як на опуклій, так і на увігнутій поверхнях. Спільною ознакою вважаємо збільшення кривизни прямих ліній при їх віддаленні від центру, виразності трансформації у півеліпс. Це доцентрове тяжіння спостерігаємо у композиції архітектурних декорацій, ракурсах постатей, розташованих на її периферії. Кривизна художнього простору зумовлює появу просторових зміщень як результату стрибкоподібного руху погляду умовного глядача під час переходу від опуклого ближнього до увігнутого дальнього плану. Відмінною причиною їх появи є ліквідація змістовно порожніх просторових інтервалів, що відповідає компактності простору середньовічного іконопису та літератури [22, с. 210]. Те ж спостерігаємо у зображенні різночасових подій, що постають симультанними. Послідовне розгортання оповіді, що передбачає дублювання дієвої особи за принципом чергування кінематографічних кадрів, набуває творчого осмислення. У низці прикладів майстри вибудовують різночасові сцени довкола однієї постаті, що бере участь у кожній з них. В інших — вводять у композицію фігуру, що повторює у загальних рисах (вбранні, зачісці та ін.) головного персонажа: зіставлення двох подібних зображень створює враження розкадрованого руху. Результатом об'єднання зорових вражень, отриманих в часі зі статичної позиції умовного глядача, постають т. з. «кручені фігури», відомі візантійському мистецтву вже у XI ст. [37, с. 265; 2, с. 154—155; 3, с. 262]. Серед збережених пам'яток українського живопису знаходимо чотири відповідних зразки, що ствер-

джують не лише відображення динамічного руху, але й звернення до рідкісного ракурсу зі спини. Характерно, що часові зміщення не завжди відповідають просторовим. Так неоднорідний художній час, побудований з розрізнених фрагментів, часто функціонує в межах цілісного просторового локусу. Неперервному триванню дійства протиставляють множинну просторових зміщень.

Протиставлення високої динаміки середовища позачасовості святого образу постає важливим засобом творення часових ознак твору. За умови одухотвореної непорушності постаті та «вічного теперішнього» у триванні дійства канонічної ікони саме другорядним зображенням, до яких відносять облаштування сцени, належить роль головного носія ознак плину художнього часу [2, с. 158; 3, с. 263—264; 18, с. 20]. Активність предметного оточення часто компенсує нерухомість фігуративних зображень. Властивою рисою усіх досліджених творів є виразна взаємодія предмета й середовища з темпоральним характером сюжету. Композиційна та просторова активність середовища виявляє просторові переміщення зовні нерухомого персонажа — здійснені, здійснювані чи передбачувані. Власна динаміка предметного ряду виявляється у створенні гравітаційного поля довкола головного персонажа, тяжінні об'єктів до центру композиції. Лінії рисунку декорацій увиразнюють інші напрямки руху: сюжетного чи фізичного, стверджуючи переміщення у часі чи просторі. Звернення до психологічно-кінетичних характеристик людських образів та метричної однорідності їх середовища зумовлює у XV ст. появу зразків безособового та відстороненого від темпорики дійства художнього простору. Відбувається поступова передача функції головного носія ознак художнього часу твору від розмаїтих форм облаштування сцени до її дієвих персонажів. На противагу пам'яткам, створеним до середини XV ст., у його другій половині дедалі частіше активний рух постатей розгортається у статичному просторі.

Активність середовища, «співпереживання» ним сюжету та співтворення настроєвості подій виявляє також художній простір вербальних пам'яток. Д. Ліхачов стверджує взаємопроникнення засобів художньої мови давньоруської літератури та малярства фактом їх внутрішньої структури та визнає слово протографом та архетипом мистецтва [22, с. 15]. До спільних форм побудови часопростору українського

живопису та літератури обраного періоду відносимо щільність [22, с. 288—291], компактність [22, с. 210], схематизацію та символізацію об'єктів, що його наповнюють, струнку систему етичного та емоційного зв'язку між ними. Цілісність, замкненість та завершеність художнього часу впродовж усього подієвого ряду, надання переваги причинно-наслідковому, а не хронологічному порядку [22, с. 212]. Виразні зразки перекладу вербальної мови на візуальну надає порівняльний аналіз хронотопу «Слова о полку Ігоревім» та ікон евангелічного циклу цього часу. Зокрема, звернемо увагу на динаміку природного середовища, що відповідає темпоральному характеру і настроєвості окремих сцен, відображення та спосіб функціонування однорідних груп (воїнів, ангелів і подібне) як цілісного об'єкту.

У хронотопі ікони символічну перспективу трактуємо сукупністю композиційно-просторових особливостей твору, скерованих, згідно з його семантичним синтаксисом, на акцентування «семантичних згустків» художнього простору [37, с. 287]. Звідси, множина використовуваних геометричних перспектив підпорядковується системі ієрархічно-семантичних співвідношень між зображеннями, визначеному сакральному центру композиції. За допомогою лінійних перспектив майстри вибудовують образ окремого предмета, а в структурі символічної перспективи їх сукупність постає образом цілісного макрокосму. Формами символічної перспективи, застосовуваними в українському пізньосередньовічному живописі, є ієрархічна система масштабних співвідношень [37, с. 287], композиційних розташувань [37, с. 288], ближнього і дальнього бачення [29, с. 186—202], різнохарактерних ракурсів і динаміки об'єктів [37, с. 280—281], концентрування множини точок сходу на головному зображенні [8, с. 345—355]. Канонічність цих принципів зумовила повноту їх втілення у сакральному малярстві обраного періоду та утвердила неоднорідність художнього простору. Звернення до форм висвітлення пристрасної частини душі людини та гомогенності її середовища провокують у середині XV ст. виразний відхід від символічної перспективи. Образ Христа у низці пам'яток набуває одномасштабності з іншими персонажами, розмаїття ракурсів та високої динаміки фізичного руху. Його зображення подекуди зміщується з центральних позицій, відноситься у ліву (менш сакральну) частину композиції. При цьому руйнується

ся система акцентування семантичного центру зображеннями його середовища.

Звернення до людини у світлі ісихазму та розвиток просторових форм ікони демонструє візантійський живопис палеологівського відродження [19, с. 157—159]. Його вплив на українське сакральне малярство за посередництвом мистецтва Балкан та через оригінальні зразки зумовив відповідні зміни художнього хронотопу ікони. До них відносимо глибше осягнення тривимірності середовища, його внутрішню активність, уведення «звуженого» [5, с. 154] художнього часу та форми «зупиненої миттєвості» у зображенні людини, розгорнуту нарративність композицій. При цьому художній простір українських пам'яток постпалеологівської доби постає менш динамічним, ніж пізньовізантійських. Новий погляд на часопростір ікони торкається, насамперед, фігуративних зображень. Часто вони демонструють вільне освоєння тривимірного середовища та високу активність руху в ньому, плинність емоцій та гостроту афективних станів. За цими ознаками відбувається конфлікт зображення персонажа та облаштування його сцени. Динамічний рух відбувається в умовах вузько обмеженого декораціями майданчика, що протистоять його розвитку. Нетиповий для ікони напрямок руху «від глядача» не набуває підкріплення формами середовища. Подекуди рухомі постаті прагнуть подолати межі композиції, руйнуючи цілісність вибудовуваного мікросвіту. Якщо впливи пізньовізантійського мистецтва позначились на загальному характері часопростору українського живопису, то значення західноєвропейських прослідковуємо, насамперед, у структурі художнього простору.

Вагомість західноєвропейських впливів на часопростір українського живопису другої половини XIII—XV ст. поступається значенню синхронного розвитку із царгородським мистецтвом, що стверджує домінування балкано-візантійської орієнтації [14, с. 275]. Проте, низка пам'яток пропонує виразні зразки запозичень поглядів на художній простір, його однорідність та особливості зв'язку «предмет — середовище». Консолідацію предмета й середовища в умовах двовимірності художньої площини, властиву романському хронотопу [30, с. 59], демонструють окремі ікони кінця XIII—XIV ст. Серед них — ікона XIV ст. «Різдво Богородиці» з Нової Весі, середній регістр композиції якої вирішено на романський зразок. Знаходимо відповідність побудови горизонтальної площини, на

яку опирається постать, у рельєфі тимпану костелу Сен П'єр у Муассаці початку XII ст. та вітражі катедрі у Кантербурі кінця XII ст. Ця розгортка утверджує площинність композиції сцени, у якій предмет і середовище набувають субстанційної єдності. В іконі початку XIV ст. «Богоявлення» з Радружа її виявлено утворенням формами краєвиду й сусідніх постатей композиційної мандорли довкола фігури Христа. Властиве середньовічному мистецтву підпорядкування середовища фігуративній групі, що у православному іконописі виявилось доцентровим тяжінням предметного ряду, концентруванням точок сходу на головній постаті та ін., у пам'ятці XIV ст. «Преображення Господне» з Вільшаниці стверджено формою скелястого масиву. Обриси підніжжя Фавору тісно окреслюють трикутник групи апостолів, змістовно порожній інтервал між ними та трьома посталями вгорі зумовлює стрімке звуження форми гори, що знову розширюється вище для вміщення зображень Іллі, Христа та Мойсея. Така конфігурація лещадок більше не зустрічається у місцевих іконах на цей сюжет. Позначений романською стилістикою твір з Вільшаниці демонструє західний погляд на трактування вторинності середовища відносно предмета у ньому.

Комплекс пізньоготичних впливів на український живопис XV ст. не спричинив його переорієнтації з ексцентричної форми вираження простору, властивої давньоруському іконопису, на замкнуто-концентричну, яку опрацьовувало західноєвропейське мистецтво цього часу. Винятковою пам'яткою тут постає стінопис причілкової стіни нави Горянської ротонди, виконаний у XV ст. місцевими майстрами. Перспективні побудови обох частин фрески «Благовіщення» сверджують тяжіння майстра до структуризації простору згідно з математично-метричними законами, що виявляє, зокрема, єдиний збережений в українському малярстві зразок кесонованої стелі. Вирішена засобами прямої перспективи архітектурна конструкція вміщує постать Марії на зразок «інтер'єрних коробок» Передвідродження. При цьому виразним є прагнення розташувати множини точок сходу на одній вісі. Відсутність єдиної точки сходу не применшує коректність горянських побудов у контексті пам'яток живопису Західної Європи, оскільки у цей час вони, зазвичай, також демонструють перспективну єдність лише фрагментарної площини [30, с. 69]. Водночас, художній простір фрески виявляє

використання майстром засобів акцентування центральної постаті, властивих православної іконі. До них належить концентрування точок сходу в межах лику і погруддя, обернена перспектива предметів, тісно наближених до зображення Діви.

Інші зразки побудови у прямій перспективі приміщення, позбавленого ближньої стіни, що повністю відкриває інтер'єр та вміщені у ньому фігури, відносимо до вияву впливів пізньовізантійського художнього простору. Творчість авторів двох споріднених конструкцій початку XV ст. у клеймі «Зішестя Святого Духа на апостолів» пасійної ікони зі Здвижня та сцені «Наруга над Христом» люблінської каплиці Святої Трійці виявляє засвоєння здобутків мистецтва палеологівського відродження. В обох прикладах майстром трактовано у прямій перспективі усі елементи інтер'єру, а торцева частина бічних стін містить фрагменти фасаду: пілястри з капітелями чи фігурне навершя. Якщо у здвиженській пам'ятці композиції фігуративної групи ще не властива відповідність оптичному простору кімнати, то у фресковій сцені майстром Андрієм виявлено коректність просторового компонування постатей. Використання засобів прямої перспективи знаходимо й у пам'ятках візантійського живопису.

Пряма перспектива як засіб побудови однорідного художнього простору, оптично відповідного реальному, набуває використання в українському живописі у трьох формах. Дві належать середньовічному методу, зумовлені особливостями перцептивної перспективи та системою «природних рам» ікони і стверджують статус таких побудов як допоміжного засобу просторової організації. Третя виявляє звернення до новітніх поглядів на художній часопростір, надання їм провідного характеру, що протистоїть символічній перспективі та канонічній неоднорідності хронотопу православної ікони. Поняття «природних рам» ікони передбачає протиставлення зовнішньої та внутрішньої точок зору умовного глядача щодо зображень у глибині та на периферії композиції. На рівні просторового вирішення це зумовлює вирішення центральних мотивів засобами паралельної чи оберненої перспектив, а периферійних — прямої [37, с. 258]. Відповідні приклади знаходимо у люблінській фресці «Зустріч Марії та Єлизавети» та іконі кінця XV ст. «Покров Богородиці» з Річиць. У межах однієї партії сходів, що ведуть до дому Єлизавети у Хевроні, майстер втілює «внутрішнє» та «зовнішнє» бачення. Наближені до

краю композиції сходинок він трактує у прямій перспективі, натомість розташовані у її глибині — обернені. Аксонометрії цілісного образу Влахернського храму протистоїть точка сходу ортогоналей постаменту диякона. У системі перцептивної перспективи, обгрунтованої Б. Раушенбахом на основі психофізіологічних особливостей зорового сприйняття, прямій перспективі відведено зображення дальнього плану [32, с. 174]. В той час, як середньому та близькому передньому відповідають паралельна та слабка обернена перспективи [32, с. 111, 117]. Цю послідовність виявляють пам'ятки з багатим палатним письмом та широким предметним рядом, зокрема ікони XV ст. «Благовіщення» з Вітрилова та «Різдво Богородиці» з Терла, що стверджує «розумне бачення» протяжного простору українськими іконописцями.

Провідне значення аксонометрії у структурі художнього простору стверджують більшість досліджених творів українського малярства другої половини XIII—XV ст. До початку XIV ст. її використовують поряд із площинними розгортками декорацій, часто щодо об'єктів ближнього плану. Пізнішим пам'яткам властива яскраво виражена паралельна перспектива архітектурного тла, що тепер постає окремою просторовою нішею композиції. Впродовж усього досліджуваного періоду спостерігаємо деформацію аксонометричних у своїй основі зображень згідно з особливостями бінокулярного зору [32, с. 101] та вимог художньо-композиційного характеру [32, с. 99, 134], що призводять до появи ефекту слабкої оберненої чи, значно рідше, прямої перспективи. Винятковим зразком, що надає змогу прослідкувати перехід від паралельної до оберненої перспективи в одному об'єкті, є зображення вівтаря у мініатюрі XIV ст. «Причастя апостолів» Київського Псалтиря. Аксонометрична основа тут зафіксувала коректне розташування колон на кутах горизонтальної площини. Інформаційне розгортання бічної площини вівтаря провокує подовження її дальньої межі за законом цілісності форми. Звідси, права дальня колона виявляється сполученою не з кутом вівтаря, а з його дальнім ребром. Відхилення у бік прямої перспективи знаходимо в зображенні підніжки в іконі першої половини XV ст. «Великомучениця Параскева з житієм» з Жогатина та XV ст. «Страшний Суд» з Перемишля.

Слабку обернену перспективу (із ступенем розходження паралельних прямих 5—10% [31, с. 60; 32,

с. 106], що відповідає реальному баченню бінокулярного зору об'єктів близького переднього плану, знаходимо у численних зображеннях ближнього плану ікон XIII—XV ст. До виявлених Б. Раушенбахом причин посиленого розходження паралельних прямих як художнього засобу давньоруського іконопису (вимогам інформативності та композиції) додамо особливості семантичного синтаксису твору, основою якого є прагнення акцентування змістовно вагомого зображення [37, с. 231]. Протиставляємо це припущенню дослідника щодо появи елементів, трактованих у оберненій перспективі, на дальньому плані композиції як тяжінні майстра до стильової єдності просторової побудови [31, с. 60]. Вважаємо, що введення у твір, семантичний центр якого традиційно знаходиться на ближньому плані, віддалених від умовного горизонту точок сходу створювало передумови для їх концентрування на головному зображенні. Цей засіб просторового акцентування належить до характерних властивостей хронотопу українського іконопису обраного періоду та наступних століть. Звідси, обернена перспектива, що, зазвичай, характеризує зображення ближнього плану, в пам'ятках XV ст. набуває втілення у формах архітектурних декорацій. За незначними винятками, тут вона означена слабо, проте в окремих творах виразно акцентує «семантичні згустки» [37, с. 287] художнього простору.

Допоміжними засобами предметних побудов українського малярства пізнього Середньовіччя постають метод розгортки (що реалізується як на площині, так і у просторі) та картографічний метод. Двовимірні розгортки домінують в організації архітектурних декорацій XIII—XIV ст. Опрацьована в цей час модель споруди, фасад і бічна стіна якої перебувають в одній площині, проте їх просторовість, виявлена при зіставленні затіненої та освітленої частин, набуде широкого використання у живописі XV ст. Поява такої моделі стверджує використання засобу об'єднання зорових вражень, отриманих завдяки динамічній позиції умовного глядача [37, с. 273]. Цей засіб використано також для побудови зображення споруди у клеймі «Сотворення Господом архангела Михаїла» ікони з діяннями кінця XIV ст., проте утворену розгортку вже не розпластано на площині. Зменшивши кут розгортання бічних фасадів та об'єднавши три стіни будівлі спільним півсферичним куполом, майстер створює просторову модель, розвиток якої знаходи-

мо в архітектурному стаффажі ікони першої половини XV ст. зі Здвижня. Погляньмо на зображення будинку позаду Анни та Кайяфи. Схожий спосіб відображення будівлі під шатровим дахом третього клейма правого ряду ікони архангела Михаїла набуває використання в іконі кінця XV — початку XVI ст. «Святий Симеон Стовпник».

До картографічного методу українські іконописці звертаються при побудові, здебільшого, масштабних, протяжних у простір зображень — міст та водойм. В окремих творах так трактують горизонтальні площини сервірованих столів і под., що стверджує прагнення високої інформативності. Використовуваний «вид з пташиного лету» дає змогу охопити всю цілість об'єкта, проте тут також знаходимо ознаки синтезу просторових вражень. Так башти, розташовані за периметром міських стін, споглядуваних згори, у іконі кінця XV ст. «Страшний Суд» з Перемишльщини, автор вирішує фронтально. При цьому фасади протилежних виявляються зверненими в один бік — до глядача. Подібно потрактоване начиння стола в клеймі «Тайна Вечеря» пасійної ікони кінця XV — початку XVI ст. з Угередь Мінеральних. Реалістичні пошуки XV ст. протиставляють таким зображенням відкриту лінію горизонту та симетричний ракурс об'єктів. Подекуди в межах одного твору знаходимо звернення до традиційного й новітнього методів зображення. Такими пам'ятками постають ікона середини XV ст. «Святий Миколай з житієм» з Дальови та кінця XV ст. «Страшний Суд» з Вовчого. Образ моря у клеймі «Врятування Дмитрія» житійної ікони ще постає замкненим зусібіч лещадковим периметром. Натомість у клеймі «Врятування корабля» автором вже використано відкриту лінію горизонту. Якщо образи Небесного Єрусалима та раю в іконі з Вовчого трактовано картографічно, то земне місто в сцені апокаліпсису постає відкритою у просторі групою будівель.

Відкрита лінія горизонту у художньому просторі українського живопису стверджує звернення до проблем далини, що досі не набувала відображення як маловажливий об'єкт у семантичній структурі твору. На символічному рівні безмежність простору, що розгортається за межею ближнього плану ікони, канонічно відображає золото тла, що випромінює світло. Утворюване світлове середовище стверджує перебування зображених персонажів у надпросторі та поза часом [17, с. 138]. Монолітна стіна декорацій,

властива більшості сцен євангелічного циклу та життєвими іконами, до початку XV ст. надійно приховувала далину, засвідчуючи царину близького плану та ближнього бачення. Прорив за межі куліс сцени здійснює на початку XV ст. майстер Андрій у стінописі каплиці Святої Трійці у Любліні. Звернемо увагу на зображення міських мурів Віфсаїди, виконане гризайльним живописом у тон синього тла, що розгортається за лещадковими декораціями фрески «Воскресіння Лазаря». У іконі середини — другої половини XV ст. «Успіння Богородиці» з Терла майстер вводить у композицію фрагменти споруд, що простягаються за архітектурними кулісами авансцени. Орієнтація на протяжність простору вглиб протистоїть традиційним напрямкам за вертикаллю й горизонталлю у православному середньовічному живописі. Опрацювання ортогональних ліній тут постає рефлексією пошуків західноєвропейського живопису щодо вирішення проблем глибини художнього простору. Поряд з прямою перспективою її виразниками постають тональна та повітряна перспективи, використання яких суперечить традиційному художньому методу православного іконопису [19, с. 18]. Тональну диференціацію зображень ближнього і дальнього плану використовує майстер сцен євангелічного циклу люблінської поліхромії. Винятковим зразком просторової глибини, виявленої колористичними засобами, вважаємо групу ікон другої половини XV ст., що були складовими чину «Моління» у церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Єдиним мотивом на позначення середовища тут постає неширока смуга позему, пишно декорована відмінною для кожної ікони рослинністю. Нижню (ближню) частину позему майстер вирішує насиченим яскравим тоном, а горішню (дальню) — розбавленим та спокійнішим. Аналогію такому трактуванню позему виявляємо у пам'ятках новгородського іконопису кінця XV ст. Серед збережених пам'яток українського живопису обраного періоду подібних зразків більше не знаходимо. Наведені зразки тонального опрацювання протяжності художнього простору вглиб твору трактуємо відправною точкою еволюції реалістичних моделювань світло-повітряного середовища у ньому.

Виявлений за багатьма напрямками відхід українського пізньосередньовічного живопису від канонічного творчого методу ікони найменшою мірою виявився у композиційно-ритмічній структурі як вираз-

нику темпоральних особливостей твору. Дотримуючись відповідності художнього мікросвіту трансцендентному денотату, майстри втілюють на композиційному рівні стійкість та споріднену їй статичність, цілісність і замкненість часопростору, центральне положення людського образу у ньому, потенційну систему контрастів [2, с. 158—159]. Додаткове символічне навантаження несуть форми прихованого сакрального креслення композиції — трикутник, коло, арка [5, с. 59]. Їх центральне положення та утверджені властивості (стійкість, завершеність, уславлення центрального образу) [2, с. 158; 3, с. 259] найбільш виразно демонструють твори XIII — середини XV ст. У пізніших пам'ятках майстри звертаються до свідомих деформацій центральної геометричної форми з метою пошуків художнього часу твору, виявлення емоційних потоків у ньому, ствердження настроєвого характеру дійства. Замкненість художнього часу виразняють приналежністю початкової і кінцевої точок кожного з напрямків композиційного руху зображальній площині, перешкоджанням його розвитку за її межі. При цьому лінії руху, що володіють потенційно високою швидкістю (насамперед, спадна діагональ), зазвичай, набувають врівноваження протилежними напрямками. Їх протидія створює художню напруженість, покликану надавати внутрішню динаміку зовні статичному зображенню. Серед форм колового руху іконописці надають перевагу розгортанню проти годинникової стрілки, як такому, що стверджує цілісність утвореної композиційної форми.

Пульсація простору ікони, досягнена композиційними засобами, набуває мелодійно-поетичного характеру завдяки системі складних ритмів. Визначений метр майстри творять за допомогою клішованих форм та образотворчих рим, відповідних рефренам у літургійному співі. Числові форми ритмів часто наближено до арифметичних виразів основних музичних інтервалів — октави, квінти та кварта. Винятковими зразками часотворчих можливостей ритму постають епістолії «Моління» XV ст. Тут «музиці жестів», побудованій хвилеподібними лініями, властиве нешироке коливання тембру, плавний і рівномірний ритм. Проте, у розширених рядах, де кількість пристоячих сягає 15—21, майстри звертаються до його збагачення шляхом варіювання інтервалів та амплітуди композиційної кривої. Спільною ознакою більшості пам'яток є акцентування семантичного центру лінійної композиції.

Так правидця Христа у жесті благословення часто перебуває на вершині утворюваної синусоїди, його постань або увесь триморфон виокремлено системою пауз, протиставленням високого та низького звучань. Таким чином, композиційно-ритмічна структура українського іконопису обраного періоду відповідає канонічним принципам художнього часу матеріального образу трансцендентного світу.

Образність часу і простору українського малярства пізнього Середньовіччя трактуємо перехідною ланкою між канонічним творчим методом православної ікони та релігійним малярством Нового часу. Найбільш яскраво стилістичну межовість художнього хронотопу виявляють пам'ятки середини — кінця XV ст. Знаходимо, що новітні тенденції набувають тут виразу як не тільки фрагментарно використовуваний засіб, але й програмний принцип. Провідним чинником, що зумовив відхід від традиційних форм часопростору, вважаємо звернення до однорідності художнього простору, що протистоїть символічній перспективі, «звуженого» та розімкненого художнього часу, протилежному «вічному теперішньому» середньовічної ікони.

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 234—407.
2. Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / Виктор Васильевич Бычков. — М. : Искусство, 1977. — 199 с.
3. Бычков В. Малая история византийской эстетики / Виктор Васильевич Бычков. — К. : Путь к истине, 1991. — 408 с.
4. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства / Виппер Б.Р. — М. : Аст-Пресс Книга, 2004.
5. Волков Н. Композиция в живописи / Н. Волков. — М. : Искусство, 1977. — Книга 1 (Текст). — 263 с.
6. Волошинов А. Математика и искусство / Волошинов Александр Викторович. — М. : Просвещение, 1992. — 335 с.
7. Гуревич А. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 318 с.
8. Долженко В. Особливості композиційної взаємодії предмета і середовища в західноукраїнській іконі XVI — першої половини XVII ст. / Вікторія Долженко // Мистецтвознавчий автограф : зб. наук. пр. каф. «Історії і теорії мистецтва» ЛНАМ. — Вип. 3. — Львів : ЛНАМ, 2008. — С. 345—355.
9. Життя і ходіння Данила, руської землі ігумена // Тисяча років української суспільно-політичної думки : у 9-ти т. / редкол.: Т. Гунчак (голова, наук. ред.) та ін. — Т. I (X—XV ст.) / ред. Ю. Косенко. — К. : Дніпро, 2001. — 632 с.
10. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Л.Ф. Жегин. — М. : Искусство, 1970. — 232 с. : ил.
11. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр. — СПб. : Аксиома, 2000. — 272 с.
12. Значення категорій часу та простору в іконах : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.08 / Л.В. Колесникова. — К. : Нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — 2003. — 16 с.
13. Історія української культури : у 5 т. — Т. 1. Історія культури давнього населення України / Асеев Ю.С., Баран В.Д., Баранов І.А. та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — 1136 с.
14. Історія української культури : у 5 т. — Т. 2. Українська культура XIII — першої половини XVII століть / Александрович В.С., Балущко В.Г., Боянівська М.Б. та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — 848 с.
15. Історія українського мистецтва : у 6 т. — Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII ст. — К. : Мистецтво, 1967. — 469 с.
16. Кантор А. Предмет и среда в живописи: проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды / А.М. Кантор. — М. : Советский художник, 1981. — 126 с.
17. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Креховецький Яків ; вид. 2, доп. — Львів : Свічадо, 2002. — 184 с.
18. Кутковой В. К вопросу об эвритмии в древнерусском искусстве / Виктор Кутковой // Kurybos erdves. Sialuivi universitates, 2004. — S. 18—20.
19. Лазарев В. Византийская живопись / Виктор Никитич Лазарев. — М. : Наука, 1971. — 406 с.
20. Лепяхин В. Семантика текста и семантика иконы / Валерий Лепяхин // Православная иконология — основы и перспективы. — СПб., 2005. — С. 85—94.
21. Лепяхин В. Икона та іконічність / В.В. Лепяхін ; перекл. з рос. Т. Тимо. — Львів : Свічадо, 2001. — 288 с.
22. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Лихачев Д.С. — Л. : Наука, 1967. — 372 с.
23. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Юрий Михайлович Лотман // СЕМИОСФЕРА. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). — СПб. : Искусство-СПб., 2000. — 704 с.
24. Міляєва Л.С. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. / Л.С. Міляєва, Г.М. Логвин. — К. : Мистецтво, 1963. — 65 с.
25. Мороз Я.С. Середньовічний хронотоп у художній системі української ікони XIV—XV ст. / Мороз Я.С. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах / від. ред. М.М. Лях. — К. : Видавничий центр КНЛУ, 2004. — Вип. 14. — С. 162—171.

26. Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины: очерки о языке живописи / Л.В. Мочалов. — М. : Советский художник, 1983. — 375 с.
27. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кривачич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 397 с.
28. Овсійчук В. Українське малярство Х—XVIII ст.: Проблеми кольору / Овсійчук Володимир Антонович. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 480 с.
29. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве / Хосе Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — 588 с.
30. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Эрвин Панофский. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 337 с.
31. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1980. — 288 с.
32. Раушенбах Б. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1975. — 184 с.
33. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1987. — 783 с.
34. Тарабукин Н.М. Смысл иконы / Н.М. Тарабукин. — М. : Из-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. — 224 с. : ил.
35. Трубецкой Е. Умозрение в красках / Евгений Трубецкой // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. — М., 1993. — С. 220—246.
36. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Леонид Александрович Успенский. — Коломна : Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1971. — 656 с.
37. Успенский Б.А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б.А. Успенский. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 360 с.
38. Флоренский П.А. Обратная перспектива / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. Соч. в 4-х т. — Т. 3. — М. : Мысль, 1999. — С. 46—98.
39. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М. : Мысль, 2000. — С. 79—421.
40. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер. — М. : Республика, 1993. — 448 с.
41. Шамардина Н.В. Математические основы иконописной композиции в контексте традиции неоплатонической арифмологии / Н.В. Шамардина // Универсум платоновской мысли: Неоплатонизм и христианство. Апологии Сократа. — СПб., 2001. — С. 42—50.
42. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
43. Ярема, Патріарх Димитрій. Іконопис Західної України XII—XV ст. / Ярема, Патріарх Димитрій. — Львів : Друкарські куншти, 2005. — 505 с.

Victoria Boyarko-Dolzhenko

UKRAINIAN PAINTING
OF LATE MIDDLE AGES:
THE IMAGERY OF TIME AND SPACE

The article has presented some results of analytical study in the sources concerning formation of a system as for artistic time and space in Ukrainian painting of the second half XI to XV cc. Light has been thrown upon the evidences of curvature in artistic space with definition of forms in mutual correspondence of temporal and spatial shifts. Forms of interactions between the static personage and dynamical surrounding have been traced in the context of passage of Ukrainian painting from heterogeneous artistic space to homogenous one. Various aspects of interaction between symbolic and geometrical perspectives have been exposed as well as presentation of its evolving in the contents of stylistic changes as for icon painting.

Keywords: artistic chronotop, bending of artistic space, temporal and spatial shifts, symbolic and geometrical perspective, compositional dynamics, rhythm.

Викторія Боярко-Долженко

УКРАЇНСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ:
ОБРАЗНОСТЬ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

В статье дан анализ источников формирования системы художественного времени и пространства украинской живописи второй половины XI—XV ст. Освещены признаки искривления художественного пространства, определены формы взаимного соответствия временных и пространственных сдвигов. Формы взаимодействия «статичный персонаж — динамическая среда» прослежены в контексте перехода украинской живописи от неоднородного к однородному художественному пространству. Выяснены разнообразные аспекты взаимодействия символической и геометрической перспектив, представлена его эволюция в контексте стилистических изменений иконописи. Отмечено использование ближнего и дальнего видения средствами символической перспективы. Приводится комплексный анализ значений композиции и ритма в темпоральной структуре произведения, выявлены формы их соответствия каноническим принципам художественного времени православной живописи: закрытого, целостного, замедленного в условиях «вечного настоящего».

Ключевые слова: художественный хронотоп, кривизна художественного пространства, временные и пространственные сдвиги, символическая и геометрическая перспектива, композиционная динамика, ритм.