

13. Olijnyk A. (2016) Ritorichie bases performance skill of domrist. The Thesis on competition of the candidate in art studies. Spec. 17.00.03 - mus.art. Lviv.nation.mus.akademy name M.V.Lysenko. Lviv [in Ukrainian].
14. Sokol A. (2014) Performance notes: image of the world and music style. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
15. Cao Shiphung (2014). Mozart type in the art as a style paradigm of piano creative activity XIX-XX century. The Thesis on competition of the candidate in art studies. Spec. 17.00.03 - mus.art. Odessa nation.mus.academy name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2018 р.

УДК 7.01

Оляніна Світлана Валеріївна
кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри графіки
Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ
«Київський політехнічний інститут
ім. І. Сікорського»
ORCID 0000-0002-0628-146X
s.olianina@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС: ВІД ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ КОНСТРУКЦІЇ ДО АРХІТЕКТУРНОЇ РАМИ

Мета дослідження: виявити чинники, що вплинули на процес трансформації середньовічного тяблового іконостаса на іконостас – архітектурну раму, якою він стає на межі XVI–XVII ст. **Методологія** дослідження спирається на компаративний та іконологічний методи, які дозволяють виявити правила побудови, комбінацій і взаємодії між структурними елементами архітектурно-декоративної рами українських іконостасів XVII ст., визначити ідеологічні джерела формування такої образної системи і встановити її смисли. **Наукова новизна** роботи пов'язана з розширенням уявлень про процес розвитку українського іконостаса. Серед основних джерел, які вплинули на формування його нового вигляду на межі XVI–XVII ст., визначені грецька традиція організації вівтарних огорож і латинська традиція обрамлення релігійного образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу. **Висновки.** Створення нової концепції українського іконостаса на стику двох традицій було реакцією на суспільно-політичний контекст доби. Введення в український іконостас обрамлень і перетворення його на початку XVII ст. на архітектурну раму, дає підставу розглядати цю трансформацію як ідеологічний проект. Нова конструкція українського іконостаса, завдяки введенню аркатури в верхньому ярусі й розмаїттю декоруванню всіх поверхонь, відсилала до аналогічної організації іконостасів Балкан, і, особливо, іконостасів Афона. В умовах становлення греко-католицької Церкви така конструкція іконостаса була візуальним маркером конфесійної ідентичності православного українського храму. Водночас одним із завдань збільшення просторової глибини іконостаса могло бути бажання посилити емоційне враження від його нового архітектурного образу. Використання монументальних об'ємних конструкцій для впливу на свідомість вірян – прийом, що широко використовувався католицьким мистецтвом того часу.

Ключові слова: іконостас; архітектурна рама; аркатура; смисл.

Оляніна Светлана Валериевна, кандидат архитектуры, доцент, доцент кафедры графики Издательско-полиграфического института НТУУ «Киевский политехнический институт им. И. Сикорского»

Український іконостас: от функціональної конструкції к архітектурній рамі

Цель исследования: выявить факторы, повлиявшие на процесс трансформации средневекового тяблового иконостаса в иконостас – архитектурную раму, которой он становится на границе XVI–XVII веков. **Методология** исследования опирается на компаративный и иконологический методы, которые позволяют выявить правила построения, комбинаций и взаимоотношений между структурными элементами архитектурно-декоративной рамы украинских иконостасов XVII ст., определить идеологические источники формирования такой образной системы и установить ее смыслы. **Научная новизна** работы связана с расширением представлений о процессе развития украинского иконостаса. Среди основных источников, которые оказали влияние на формирование его нового облика на границе XVI–XVII веков, определены греческая традиция организации алтарных преград и латинская традиция обрамления религиозного образа, которая появилась в западноевропейском искусстве эпохи Ренессанса. **Выводы.** Создание новой концепции украинского иконостаса на стыке двух традиций было реакцией на общественно-политический контекст эпохи. Введение в украинский иконостас обрамлений и превращение его в начале XVII в. в архитектурную раму, дает основание рассматривать эту трансформацию как идеологический проект. Новая конструкция украинского иконостаса, благодаря введению аркатуры в верхнем ярусе и обильному декорированию всех поверхностей, отсылала к аналогичному устройству иконостасов Балкан, и, особенно иконостасам Афона. В условиях становления греко-католической Церкви такая конструкция иконостаса была визуальным маркером конфессиональной идентичности православного украинского храма. При этом одной из целей одновременного увеличения пространственной глубины иконостаса могло быть желание усилить эмоциональное впечатление от его нового архитектурного образа. Использование монументальных объемных конструкций для влияния на сознание верующих – прием, широко использовавшийся католическим искусством того времени.

Ключевые слова: иконостас; архитектурная рама; аркатура; смысл.

Oliana Svitlana, Ph.D. in Architecture, Associate Professor of Graphic Arts Department, Publishing and Printing Institute NTUU «Kyiv Polytechnic Institute»

Ukrainian iconostasis: from a functional construction to an architectural frame

The purpose of the article is to determine the process of transformation of the medieval iconostasis with wall-to-wall horizontal beams as main structural/supporting elements to the new type – iconostasis as an architectural frame – which it becomes on the border of the 16–17th century. **The research methodology** is based on the iconological and comparative methods, which allow identifying the rules of construction, combinations, and relationships between the structural elements of the architectural frame of the XVII century Ukrainian iconostasis, to determine the ideological sources of the formation of such model of the iconostasis and disclose its meanings. **The scientific novelty** of the work is connected with the expansion of knowledge about the development of the Ukrainian iconostasis. Among the main sources that influenced the formation of the new image of the Ukrainian iconostasis were the Greek tradi-

tion of organizing sanctuary barriers and the Latin tradition of framing a religious image. Creating a new concept of the Ukrainian iconostasis at the junction of two traditions was a reaction to the social and political context of the period, which appeared in the Western European art of the Renaissance. **Conclusions.** Creating a new concept of the Ukrainian iconostasis at the junction of two traditions was a reaction to the social and political context of the period. The introduction to the Ukrainian iconostasis of the frames and its transformation at the beginning of the 17th century in an architectural frame gives the basis to consider this transformation as an ideological project. The new design of the Ukrainian iconostasis, due to the introduction of the blind arcade in the upper tier and the abundant decoration of all surfaces, referred to a similar device of the iconoscopes of the Balkans, and especially the iconostases of Athos. Under the conditions of the establishment of the Greek Catholic Church, such iconostasis construction was a visual marker of the confessional identity of an Orthodox Ukrainian church. At the same time, one of the goals of simultaneously increasing the spatial depth of the iconostasis could be the desire to strengthen the emotional impression of its new architectural image. The use of monumental volumetric structures to influence the consciousness of believers is a technique widely used by the Catholic the art of the time.

Key words: Iconostasis; architectural frame; blind arcade; meaning.

Актуальність теми дослідження. Про архітектоніку українських іконостасів до XVII ст. майже нічого не відомо. До нашого часу від них дійшли тільки окремі ікони, царські врата і знаменитий начерк 80-х років XVI ст. іконостасу Успенської церкви Львова, виконаний Мартином Груневеґом в його щоденнику. Така ситуація визначила основний напрям вивчення ранніх іконостасів. Маючи в своєму розпорядженні лише живописні фрагменти, дослідники зосереджували свою увагу на реконструкції іконографічних програм іконостасів за рештками ікон. Щодо конструкції ранніх іконостасів, то вважається, що вона була лише функціональною опорою для кількох рядів. Введення в науковий обіг у 1980 р. малюнка М. Груневеґа [8], розширило уявлення про архітектурну будову іконостасів другої половини XVI ст. і дозволило говорити, що в цей час вже існувала їх різьблена декорація [1, 73].

Однак вже на початку XVII ст. конструкція іконостаса має набагато складнішу композицію. Іконостас стає не тільки багаторівневою структурою. Він зорганізується за принципом архітектурного фасаду, в якому введено аркатуру та інші архітектурні елементи, а кожна ікона має своє обрамлення. Причини виникнення на межі XVI–XVII ст. такої розвиненої архітектоніки, що замінила примітивну конструкцію тяблового іконостаса не відомі. Спроби пояснення ускладнення композиції іконостасів від початку XVII ст. традиційно пов'язані з поширенням стилістики Ренесансу, однак переконливих аргументів цього поки не запропоновано. Залишаючись практично невивченою, ця тема має особливе значення для розуміння специфіки архітектурно-пластичної композиції українського іконостасу не тільки XVII, але й XVIII ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі особливості архітектурно-пластичного опорядження іконостаса XVII–XVIII ст. в контексті розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва і скульптури торкалися у своїх роботах В. Александрович, М. Гембарович, Б. Возницький, В. Вуйцик, Д. Кривавич, М. Станкевич, О. Тищенко. Єдиною фундаментальною працею, в якій широко розглянуто питання розвитку іконостасної орнаментики, починаючи від XV і до кінця XVIII ст., є монографія М. Драгана, однак у ній увагу зосереджено лише на оздобленні царських врат.

Мета роботи. Виявити чинники, що вплинули на процес трансформації середньовічного тяблового іконостаса на іконостас – архітектурну раму, якої він стає на межі XVI–XVII ст.

Виклад основного матеріалу. Сучасні знання про організацію середньовічних українських іконостасів дозволяють сказати, що їхня конструктивна основа тривалий час мала лише функціональне призначення й була підставкою для розміщення в ній ікон у певному порядку [5, 54, 55, 115]. Основною її частиною були тябла [6, 13] – горизонтальні балки, що служили опорою для верхніх рядів ікон. Тябла монтувалися в стіни або східні стовпи храму, в дерев'яних храмах, вони становили частину їхніх конструкцій [5, 54, 55, 114–116]. Згідно з реконструкціями І. Свенцицького та Я. Костянтиновича, іконостаси XVI ст. мали значну кількість ікон, складених не менше ніж в три яруси [13, 89, 92; 15, іл. 198, 199]. Тому їхню конструкцію можна уявити як щільно заставлений іконами практичний, міцний каркас, утворений декількома горизонтальними балками, а також, можливо, вертикальними стійками.

Питання про орнаmentaцію доступних для огляду елементів такої конструкції залишається відкритим. Можна припустити, що якщо декорування застосовувалося, воно навряд чи відігравало помітну роль і, швидше за все, було мінімальним [6, 13], оскільки концепція образної системи іконостаса в той період не передбачала в ній особливої ролі декору. Про це свідчить зіставлення живописних рамок і смужок, що розділяють сюжети, намальовані на іконах XIV–XV ст., які призначалися для іконостасів. У той період такі смужки й рамки, як правило, ще нічим не орнаментовані. Однак уже в наступному столітті трапляються довгі горизонтальні іконостасні ікони, на яких сюжети розмежовуються золоченими плоскими рамками, подібними до полів ковчега, покритими гравірованими або тисненими по ґрунту рослинними мотивами. Розміщення декорованих обрамлень на іконах дозволяє припускати, що конструкція іконостасів, в якій вони стояли, з цією метою ще не використовувалася, оскільки в подальшому, коли ікони отримують обрамлення в іконостасі, їхні власні декоративні рамки зникають.

Відсутність архітектурного принципу організації в українському середньовічному іконостасі протиставляє його візантійській традиції організації вітварної огорожі, яка була першоджерелом в процесі формування іконостасів усього православного світу. Як відомо, візантійський темплон з'явився й розвивався як принципово архітектурна конструкція. Його найбільш поширеним типом була форма у вигляді кам'яного портика з плитами парапету між колонами й царськими вратами в центрі. Архітекту-

ра такої вітарної огорожі в пізньовізантійський період доповнюється встановленням на архітраві епістилія. Примітно, що епістилій, який є дерев'яною дошкою/дошками з низкою зображень, мислився саме як архітектурна складова огорожі. До такої думки схиляє переважна кількість збережених візантійських епістиліїв XII–XV ст., на яких сюжети обрамлені рельєфною або живописною аркатурою. Моделювання колон в такий аркатурі приділялася особлива увага, що вказує на однозначність її розуміння як архітектурного мотиву. Щодо ікон намісного ряду в візантійській вітарній огорожі, то вони отримали архітектурне обрамлення завдяки розміщенню зображень в інтерколумніях. Згодом, однак, архітектурне оформлення цих ікон набуває особливого значення, оскільки для намісних ікон могли створюватися додаткові архітектурні обрамлення у вигляді напівциркульних арок на колонах, вписаних у простір інтерколумній. У цілому ж, у пізньовізантійській вітарній огорожі реальна архітектура нижньої частини разом з декоративною аркатурою обрамлень ікон епістилія вгорі свідчить про прагнення створити єдиний архітектурний образ огорожі. Яскравим прикладом реалізації цієї ідеї є вітарна огорожа XI–XIV ст. у соборі Торчелло.

Візантійський принцип організації вітарної огорожі переходить на Балкани як основа архітектурної форми дерев'яних іконостасів. Збережені від початку XVII ст. такі іконостаси мають ті ж елементи, що йдуть ще від вітарної огорожі: колони, встановлені на парапеті, архітрави над ними й епістилій над архітравом [10]. Наважливіша для нас деталь в їхньому оформленні – це традиція декорування аркатурою епістиліїв. Слід сказати, що візантійська традиція оздоблення епістиліїв аркатурою на Балканах, вочевидь, ніколи не переривалась. Зокрема, збереглося чимало пам'яток XV–XVII ст., передусім деісусних чинів, зображення яких обрамлені аркатурою [4, 9]. Однак в характері оформлення балканських епістиліїв, і в оздобленні іконостасів Балкан зокрема, в цей час з'являється нова риса – багате прикрашання їх орнаментикою. Аркатура епістиліїв XVI ст. вже може бути настільки декорована різьбленням, що її архітектурна основа під ним практично зникає. Яскравим прикладом зміни концепції образу іконостаса, в якому провідна роль тепер відведена декору, є іконостас 1611 р. Успенського собору Протата на Афоні. Його композиція в цілому традиційна для візантійської вітарної огорожі: в намісному ярусі ікони розміщені в інтерколумніях, ікони верхнього ряду обрамляє аркатура, мірний ритм якої не порушений по всій довжині ярусу. Однак використані архітектурні форми «тонуть» в орнаментальному різьбленні, що покриває всі елементи конструкції. Цей іконостас цілком наочно демонструє, що декорування стає чи не самоціллю. Саме так можна інтерпретувати ведення декількох рядів орнаментальних фризів над верхнім і нижнім ярусами ікон. Детально розглянувши різьблений декор цього іконостаса, М. Чоровіч-Любінкович вважала, що пам'ятка знаменує початок нового етапу в розвитку балканських різьблених іконостасів, а його орнаментальні мотиви відбили вплив ісламського мистецтва й італійського Ренесансу [10, 126–127]. Водночас прикрашення різьбленням усіх поверхонь іконостасу від початку XVII ст. стає характерною рисою не тільки іконостасів на Афоні, а й в цілому на Балканах [10; 11, 42–121]. Фактично, в XVII ст. балканський іконостас продовжує розвиватися як конструкція, що має традиційну візантійську архітектоніку, але яка пишню, можна сказати – по-східному, орнаментована.

Навіть за відсутності конструктивних елементів ранніх українських іконостасів XV–XVI ст., спираючись лише на наявні ікони й царські врата, можна побачити, що їхній задум вже тоді відрізнявся від середньовічних балканських іконостасів. Найважливішим аргументом на користь цього є епістилії XV–XVI ст. із зображення Деісуса або празників. Ці ікони або не мають ніяких розділень рамками, або, якщо й розділені на ділянки, то аркатурне оформлення в них принципово відсутнє. Відсутність аркатури в епістиліях ранніх українських іконостасів показує, що задум їхнього оформлення здавна мав іншу концепцію, ніж на Балканах. Ймовірно, аркове обрамлення ікон, що йшло з Візантії, не ствердилось в Україні-Русі й у XV–XVI ст. в іконостасах ще не застосовувалося. Оскільки ікони російських іконостасів XIV–XVI ст. також не мають аркових обрамлень, можна припустити, що аркатура, як і в цілому візантійська концепція архітектурного оформлення іконостаса, в східних слов'ян була відкинута й створена нова, безрамна, яка була важливою для середньовіччя. В літературі вже запропоновано можливе пояснення причин, які зумовили такий розвиток іконостаса в східних слов'ян. Відзначалося, що стародавні ікони не потребували спеціальних обрамлень [12, 246]. Ікони, з яких формувався середньовічний іконостас, мабуть, також не вимагали обрамлень, оскільки в своїй сукупності, становили єдине семантичне ціле, на що вказує давня назва іконостасу – «деісус», яка дозволяла осмислювати «... іконостас не як предмет, а як храмове дійство – моління, деісис» [3, 622]. Такий іконостас був розрахований на урочисте молитовне предстояння, «... у ньому важливий був сам образ кінця історії й доконаних часів ... а не його обрамлення, яке могло натякати на значення почуттів та особистого переживання» [14, 130]. Мабуть, саме тому основна увага була зосереджена на образотворчому виявленні іконостаса. Однак середньовічна безрамна концепція іконостаса в якийсь момент була переосмислена. Відтоді зображення в іконостасі вимагають розмежувань, і ця потреба не пов'язана з суто композиційною необхідністю. Пояснити причини розділення епістилія на частини й виникнення різьблених рам для ікон в іконостасі спробував М. Драган. На його думку, перетворення українського іконостаса з тяблової безрамної конструкції на конструкцію, де кожна ікона отримує свою раму, було пов'язане з остаточним встановленням в другій половині XVI ст. практики зображувати ікони молитовного ярусу й празників на окремих дошках, а не на довгих іконах-епістиліях. Необхідність обрамлення

таких роз'єднаних ікон і вплинула на подальший розвиток іконостаса [6, 13]. Висловлене ще одне пояснення причини введення обрамлень в тябловий іконостас. Російська дослідниця І. Бусева-Давидова вважає, що це могло бути технічно необхідним. На її думку, вертикальні бруски, вставлені між іконами, підтримували верхнє тябло, що дозволяло зменшити його товщину, а вага ікон верхніх рядів передавався на потужне нижнє тябло, при цьому, дослідниця допускає введення вертикальних перемичок і з суто декоративною метою [3, 623].

На наш погляд, введення обрамлень і перетворення іконостаса з тяблової конструкції на іконостас – архітектурну раму – пояснюється не тільки конструктивною необхідністю чи метою декорування. Трансформація українського іконостаса з початку XVII ст. в архітектурну раму могла статися під впливом багатьох факторів, зокрема й символічної складової. Спробуємо запропонувати ще одне пояснення причини розвитку рамкової конструкції й перетворення українського іконостаса на складну за архітектонікою раму з багатством різьбленого декору.

Отже, якщо іконостас XVI ст. ще міг залишатися тябловою конструкцією, яка не мала орнаменталізації або була мінімально декорована розписом і різьбленням, то вже на початку XVII ст., його конструкція і оформлення різко змінилися. Найбільш ранній повністю збережений іконостас 1610-х років у П'ятницькій церкві Львова – зовсім не тяблова конструкція для ікон. Це іконостас-рама, в якому кожна ікона має своє власне обрамлення, а весь іконостас покритий рельєфним різьбленням. Водночас – це архітектурна рама, оскільки в її конструкції використана аркатура, консолі й карнизи, в аркових прольотах сильно заглиблені царські врата й дияконські двері, а ікони отримують обрамлення у вигляді заглиблених ніш або рам з перспективним скороченням, чим досягається властивий архітектурі ефект тривимірності й просторової глибини.

Поява цієї пам'ятки свідчить про різку зміну концепції будови іконостаса. Вже згадуваний іконостас Успенської церкви Львова, зафіксований на малюнку М. Груневеґа, має всі ознаки перетворення іконостаса останньої чверті XVI ст. на різьблену раму, проте нічого не можна сказати про наявність в ній архітектурних елементів. Зокрема, слід наголосити на відсутності аркатури в апостольському ярусі, яка з'явилася в іконостасі П'ятницької церкви Львова.

Наукова новизна. Зміни, що відбулися в організації конструкції українського іконостасу початку XVII ст., мабуть, відображають злиття в його композиції двох традицій. Одним джерелом для розвитку форм українського іконостаса цього часу став балканський іконостас. Іншим зразком стала архітектурна рама для сакрального образу, яка з'явилася в західноєвропейському мистецтві доби Ренесансу. Розглянемо суть впливу цих джерел.

Те, що український іконостас з початку XVII ст. раптово отримує аркатуру в апостольському ярусі, вказує на витоки її запозичення – балканську традицію оформлення верхніх регістрів ікон в іконостасах. Аркатура, яка ніколи раніше не використовувалася в Україні для обрамлення іконостасних ікон (на що вказують прямокутні завершення ікон протягом усього XVI ст.), тепер вводиться як вказівка на поширену балканську практику. Цим підкреслюється, що нове оформлення українського іконостаса спирається на грецьку (візантійську) традицію. Крім того, принцип орнаменталізації грецьких, а також молдавських іконостасів, які зазнали грецького впливу [1, 72], позначився на ствердженні в Україні ідеї багатого орнаменталізації нового архітектурного іконостаса. Зіставлення іконостаса П'ятницької церкви у Львові з іконостасом в соборі Протата на Афоні, створених приблизно в один час, показує однаковий підхід до їхнього декорування – прагнення покрити орнаментикою всі поверхні. Але між цими іконостасами є суттєва відмінність: іконостас собору Протата, навіть за наявності архітектурних елементів, прагне до площинності, тоді як в іконостасі П'ятницької церкви, навпаки, різними засобами створюється тривимірність його фасаду. Очевидно, що П'ятницький іконостас мислився як архітектурний фасад і відповідно оформлявся. В цьому проявляється вплив на український іконостас вже не грецької традиції, а латинської, пов'язаної з обрамленням сакрального образу.

Про близькість форм українських іконостасів XVII ст. до архітектурних фасадів неодноразово згадувалося в літературі. Вважається, що до появи такої пластики фасадів українських іконостасів привів вплив Ренесансу. Однак не варто бачити в цьому спробу організувати композицію іконостаса як більш-менш точне відтворення міської архітектури. Вплив Ренесансу на іконостаси Афону й України проявив себе по-різному, й афонські іконостаси такої пластики фасадів не набули. Можна припустити, що до формування специфічної архітектоніки українського іконостасу додався ще один фактор, вплив якого не був настільки сильним на Балканах через історичну ситуацію. Йдеться про раму як самостійне культурне явище, новий виток розвитку якої почався в Європі в добу Ренесансу.

Питання про причини, що викликали появу картинної рами для релігійного образу, й особливості її розвитку на католицькому Заході й православному Сході, були розглянуті в роботі О. Тарасова [14]. На думку дослідника, в добу Ренесансу ікона починає сприйматися як міметичний образ [14, 53], якому потрібні рамки, щоб позначити межу між зовнішнім світом і світом живописного твору. Зображення набуває значення вікна, а його рама не тільки організує образ, а й надає йому семіотичного значення. Тоді ж формується концепція рами католицького релігійного образу як архітектурного фасаду. Така рама вказувала на певну ідею, яка, передуючи сприйняттю зображення, примушувала глядача розуміти образ у заздалегідь означеному аспекті, що перетворювало раму на інструмент його пізнання [14, 32–41, 67]. Відповідно, роль рами в процесі сприйняття образу зростає: вона спрямовує

погляд на окреме зображення, встановлює з ним тривалий візуальний контакт і стає першою сходинкою до його осмислення. Ця функція ренесансної рами поширюється й на іконостас, де кожна ікона отримує власну оправу. Саме ж обрамлення набуває самостійності як окремий художній текст, що перебуває в тих чи інших семантичних зв'язках із зображенням, яке обрамляється.

Концепція створення іконостасу – архітектурної рами – виникає з ідеї відокремлення іконного образу, якому необхідний власний простір. Роль візуального орієнтира, вірогідно, відіграв архітектурно оформлений католицький вітвар. Досить згадати про організацію вітварів, які є складними рамами, що вміщують багато зображень. Апофеозом подібних конструкцій складних рам є монументальні запрестольні образи – ретабло. Всі подібні вітвари мають спільну рису – це архітектурні рами. Цей підхід і переходить в український іконостас, який таким чином отримує свою просторову глибину і в цілому архітектурний образ із Заходу, а аркатуру й прийом його суцільного декорування – через грецьку традицію – зі Сходу.

Однак сам по собі католицький вітвар складно вважати основним фактором впливу в процесі трансформації іконостаса в архітектурну раму, оскільки, як відомо, історія обрамлень католицьких вітварів до XVII ст. вже налічувала кілька століть, але це ніяк не позначилося на середньовічному українському іконостасі. Ймовірніше, що перетворення іконостасу-опори на іконостас - архітектурну раму в Україні відбувається під потужним впливом західнолатинської риторики, яка в XVI – першій половині XVII ст. активно вивчається в українському середовищі за латинськими підручниками. Риторика, яку в Європі часів Ренесансу осмислювали як науку, що вивчає закономірності побудови художньо-виразної мови (тексту) й визначає його структуру для найбільш зрозумілого й аргументованого викладу думки – набуває в XVII ст. для східних слов'ян значення універсального культурного орієнтиру, що спричинило зміну культурної традиції й відбилася в галузі візуальної культури. Як нормотворче керівництво риторика формулювала правила вибудовування не тільки літературного тексту, але, в більш широкому сенсі, культурної й соціальної поведінки [7, 338]. На правила риторики також спиралися при створенні візуальних образів [14, 45]. Мабуть, завдяки риторичному упорядкуванню іконостас - архітектурна рама, тільки-но з'явившись, досить швидко отримує чітку структурну організацію. Це простежується в тому, що вже від початку XVII ст., коли в іконостасі кожне зображення має власне обрамлення, він не перетворюється в набір розрізнених рам. Іконостас має вигляд єдиної рами, елементи якої об'єднані загальним задумом, при цьому кожна окрема рама є важливою смисловою складовою, сукупність яких створює цілісний текст. Така інтерпретація образу іконостаса дозволяє розглядати його семантичний зміст як систему зв'язків між структурними одиницями, якими виступають елементи архітектурних і декоративних форм. Відповідно, форми, з яких конструювалися обрамлення ікон іконостаса, не є випадковими, і суто компліментарний метод формування композиції й декоративного оздоблення іконостасів XVII ст., як вважалося раніше – не можливий.

Висновки. Введення в українській іконостас обрамлень й перетворення його на початку XVII ст. в архітектурну раму дає підставу розглядати цю трансформацію як ідеологічний проект. Нова конструкція українського іконостаса завдяки введенню аркатури й щільного декорування всіх поверхонь відсилала до аналогічного устрою іконостасів Балкан і, особливо, іконостасів Афону. В умовах ствердження унійної Церкви це створювало візуальний маркер конфесійної ідентичності українського православного храму. При цьому, одним із завдань одночасного збільшення просторової глибини українського іконостаса могло бути бажання посилити емоційне враження від його нового архітектурного образу. Використання монументальних об'ємних конструкцій для впливу на свідомість вірян – прийом, що широко використовувався католицьким мистецтвом того часу.

Примітки

¹ Під текстом тут розуміється простір, в якому відбувається процес утворення значень [2].

Література

1. Александрович В. С. Мистецтво другої половини XVI – початку XVII ст. Образотворче мистецтво: Скульптура. Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 71–98.
2. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 413–423.
3. Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции. Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
4. Војводић Д. Деизисни чин из Пиве. Прилог проучавању иконостаса и иконописа у пивском манастиру. Зограф. 2014. № 38. С. 203–220.
5. Димитрій (Ярема), патріарх. Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів : Друкарські куншти, 2005. 508 с.
6. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1970. 203 с.
7. Живов В. М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. Москва : ЯСК, 2002. 758 с.
8. Ісаєвич Я. Найдавніший історичний опис Львова. Жовтень. 1980. № 10. С. 105–114.
9. Поповска-Коробар В. Иконостасот на бигорскиот манастир во XVI–XVII век. Patrimonium. МК. Скопје. 2014. № 12. С. 243–259.
10. Ђоровић-Љубинковић М. Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори. Хиландарски зборник. Београд, 1966. Т. I. С. 121–134. Ст. 2–9.
11. Ђоровић-Љубинковић М. Средњовековни дуборез у источним областима Југославије. Београд : Naučno delo. 1965. 263 с.

12. Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода. История русского искусства. В 13 т. Москва: Изд-во АН СССР, 1954. Т. II. С. 72–283.
13. Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів: Печатня оо. Василян, 1928. 100 с.
14. Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 448 с.
15. Konstantynowicz J. B. Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band. Lwyw (Lemberg): Buchhandlung der Ševchenko Gesellschaft der Wissenschaften. 1939. Bd. 1. 275 s.

References

1. Aleksandrovych, V. (2011). Mystectvo drugoi polovyny XVI – pochatku XVII st. Obrazotvorche mystectvo: Skulptura. Istoriya ukrainskogo mystectva. Vol 3. (pp. 71–98). Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskogo [in Ukrainian].
2. Bart, R. (1989). Ot proizvedeniia k tekstu. In Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika (pp. 413–423). Moscow: Progress [in Russian].
3. Buseva-Davydova, I. L. (2000). The Russian iconostasis of the 17th century: the genesis of the type and results of the evolution. In The Iconostasis. Origins – Evolution – Symbolism (pp.621–650). Moscow: Progress-Tradition [In Russian].
4. Vojvodić, D., Živković M. (2014). The Deesis row from Piva: A contribution to the study of the iconostasis and icon painting of the Monastery of Piva. Zograf, 38, 203–220 [in Bulgarian]
5. Dymytrij (Jarema), patriarh. (2005). Ikonopys Zahidnoi Ukrainy XII–XV st. Lviv: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
6. Dragan, M. (1970). Ukrainian Decorative Carving in XVI–XVIII Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Zhivov, V. M. (2002). Razyskaniia v oblasti istorii i predystorii russkoi kul'tury. Moscow: IaSK [In Russian].
8. Isajevych, Ja. (1980). Najdavnishyj istorychnyj opys Lvova. Zhovten, 10, 105–114 [in Ukrainian].
9. Popovska-Korobar, V. (2014). The iconostasis of bigorski monastery in the 16th–17th centuries. Theoretical reconstruction. Patrimonium. MK, 12, 243–259 [in Bulgarian].
10. Ćorović-Ljubinković, M. (1966). Duborezni ikonostasi XVII veka na Svetoj Gori. Hilendarski zbornik, I, 121–134 [in Bulgarian].
11. Ćorović-Ljubinković, M. (1965). Srednjevekovni duborez u istočnim oblastima Jygoslavije. Beograd: Naučno delo [in Bulgarian].
12. Lazarev, V. N. (1954). Zhivopis' i skulptura Novgoroda. In Istoriia russkogo iskusstva. Vol. 2 (pp. 72–283). Moco: Izdvo AN SSSR [In Russian].
13. Svjencickij, I. (1928). Ikonopys Galyckoi Ukrainy XV–XVI vikiv. Lviv: Pechatnja oo. Vasylijan [In Ukrainian].
14. Tarasov, O. (2007). Frame and Image. Rhetoric of Framing in Russian Art. Moscow, Russia: Progress-Tradition [In Russian].
15. Konstantynowicz, J. B. (1939). Ikonostasis. Studien und Forschungen. Erster Band. Bd. 1. Lwyw (Lemberg): Buchhandlung der Ševchenko Gesellschaft der Wissenschaften [In Polish].

Стаття надійшла до редакції 10.11.2018 р.

УДК 7.072.3

Підлипська Аліна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7892-337X
alinaknukim@ukr.net

ХУДОЖНЯ КРИТИКА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Мета дослідження – виявити спільне та відмінне художньої критики та мистецтвознавства в сучасних умовах. **Методологія** ґрунтується на теоретичному аналізі наукової літератури, порівнянні мистецтвознавства та художньої критики, систематизації, що призвело до науково об'єктивних результатів. **Наукова новизна** полягає у виявленні спільного та відмінного художньої критики та мистецтвознавства в сучасних умовах. **Висновки**. Художня критика контекстна (знаходиться всередині художнього процесу, хоча не інтегрована в нього), академічне мистецтвознавство – позаконтекстне. Художній критиці притаманні оперативність, злободенність, своєрідні посередницькі функції між подією та її історичною оцінкою, емоційність, зануреність – на відміну від точності, відстороненості мистецтвознавства. Щодо аудиторії: мистецтвознавство діє у професійному полі, критика – у соціокультурному. Природа мистецтвознавства – гносеологічна, критики – аксіологічна, однак сьогодні відбувається зміщення в бік інтерпретаційних методів художньої критики. Серед способів інтерпретації – філософська, естетична, біографічна, психоаналітична, історико-художня, семіотична, соціологічна, історико-культурна, порівняльно-типологічна критика. Інтерпретаційні методи художньої критики суголосні з процесами декодування мистецького твору, що є однією з функцій критики, рівнів цього декодування може бути незліченно багато. «Структура стакато», гіпертекстуальність, інтерактивність, лаконізм – риси художньо-критичних виступів в інтернет-ЗМІ. Елементи художньої критики складають основу або можуть бути складовою широкого діапазону публіцистичних (рецензія, творчий портрет, проблемний виступ, огляд, інтерв'ю, есе) та наукових (монографія дисертація) жанрів. Сьогодні назріла необхідність розширення фахових «кордонів» мистецтвознавства і художньої критики.

Ключові слова: художня критика; мистецтвознавство; інтерпретація; жанри критики; особливості критики.

Підлипська Аліна Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Художественная критика и искусствоведение в современных условиях

Цель исследования – выявить сходства и различия художественной критики и искусствоведения в современных условиях. **Методология** основывается на теоретическом анализе научной литературы, сравнении искусствоведения и художественной критики, систематизации, что привело к научно объективным результатам. **Научная новизна** заключается в выявлении