Світлана Оляніна

ТИПОЛОГІЯ ІКОНОСТАСІВ УКРАЇНИ У СТИЛІ КЛАСИЦИЗМУ

Анотація. *У статті йдеться про композиційну побудову іконостасів доби класицизму в Україні і принципи їх організації, подається типологічна класифікація їх конструктивно- пластичної організації.*

Ключові слова: *іконостас, фасадна площина, композиція, конфігурація плану, декоративне оздоблення.*

Аннотация. *В статье рассматривается композиционное построение иконостасов периода классицизма в Украине, принципы их организации, а также представлена типологическая классификация их конструктивно-пластической организации.*

Ключевые слова: *иконостас, фасадная плоскость, композиция, конфигурация плана, декоративное оформление.*

Summary. *The article is about build of composition of iconostases of the period furnishings in Ukraine, the principles of the Organization, as well as supplied types of taxbases classification constructively-plastic organization.*

Key words: *the iconostasis, facade plane, composition, configuration plan, decoration.*

До середини XVIII ст. декоративне бароко досягло свого апогею в усіх сферах художнього життя Російської імперії і відтоді починається його криза і поступове відмирання. З другої половини 1760-х років в імперії постала нагальна потреба в перегляді основ зодчества, пов'язана з глибинними внутрішньодержавними передумовами матеріального й ідеологічного характеру і відбулася зміна архітектурно-художнього стилю: бароко поступилося місцем класицизму, що швидко утвердився в Петербурзі й Москві, а потім поширився по всій країні. На Україні вплив естетичних концепцій класицизму починає відчуватися в останні два десятиліття XVIII ст. Розроблена в класицизмі сувора система правил і законів побудови художньої форми і тяжіння до зразка, типу, була чужою для місцевої церковної традиції й запровадила кардинальні зміни в сакральній архітектурі та образотворчому мистецтві України. Водночас архітектура церковних будівель за всіх змін і трансформацій, зумовлених естетичними вимогами епохи, в засадах зберігає сакрально зумовлені компоненти архітектоніки храму, необхідні для проведення літургії. Натомість архітектура іконостасів класичної доби повністю пориває з традицією багатоярусного іконостаса, що існувала з часу його виникнення у XV ст. і до кінця XVIII ст. В цьому разі йдеться не про їх іконографічний склад, а про архітектурно-композиційну побудову. Традиційна іконографія багатоярусних іконостасів і система розміщення в них ікон почала дезінтегруватися ще за доби бароко, а в період рококо трансформувалася настільки, що вже остаточно втратила зв'язок із середньовічною іконографічною традицією. Однак в архітектурно-композиційній побу-

дові іконостасів періоду рококо ще з багатьох поглядів дотримувалися традиційної схеми – іконостаси будують високими і поділяють на регістри, формально зберігаючи зв'язок з тією багатоярусною структурою, яка існувала від часу появи високого іконостаса. Іконостаси класичної доби значною мірою втрачають свою основну літургійну функцію як основи для ікон, які відмежовують наос від вівтаря і часто перетворюються на самоцінні архітектурні форми, в яких незначна кількість ікон і розміщення їх здебільшого обумовлювалось логікою архітектурної композиції.

Актуальність. Композиційна побудова іконостасів доби класицизму і принципи їх організації як самостійного етапу в розвитку іконостасів є найменш вивченими. Водночас не можна сказати, що мистецтво класицизму недостатньо досліджене, навпаки, ця тема була однією з провідних у наукових студіях другої половини XX ст. Є серед них і наукові праці, присвячені дослідженню храмової архітектури доби класицизму на Україні. Однак майже поза увагою дослідників залишились питання розвитку іконостасів цього періоду. Якщо й описувались окремі пам'ятки, то в контексті творчості того чи того майстра або як складова внутрішнього опорядження храму. Ймовірно це пов'язано з тим, що вже став звичним негативний погляд на іконостаси доби класицизму як на втілення остаточного занепаду давніх традицій, а також із тим, що іконостаси України, спроектовані у стилі класицизму, власне не можуть вважатися саме "українськими іконостасами" у сенсі продовження розвитку національних мистецьких традицій. І це справді відповідає дійсності, але іконостаси класицизму є спадщиною цього історичного періоду і належать історії українського мистецтва, а тому, відповідно, становлять інтерес як важливий етап розвитку історії іконостаса України. Необхідно підкреслити, що, на відміну від попередніх століть, класицистичний іконостас стає яскравим вираженням індивідуальності творчого підходу митця до колись сталого, канонічно закріпленого, композиційного вигляду іконостаса. Відтепер особливістю іконостасів стає надзвичайна різноманітність у побудові, пластичному вирішенні, зв'язку пропорцій іконостаса з внутрішнім простором храму та архітектурою фасадів.

Варто зауважити, що розмаїття конструктивних форм і пластики іконостасів, окрім оригінальності авторського задуму, зумовлювалися того періоду ще й іншими причинами. Поступова секуляризація православного мистецтва, що тривала на той момент уже майже століття, в добу класицизму характеризувалася все ширшим використанням західного світського і релігійного мистецтва, особливо в архітектурі. Цьому сприяла професійна освіта світських архітекторів періоду класицизму. Поняття "професіоналізму" в архітектурі України почало складатися із середини XVIII ст. [1, *68–73*], а в першій половині XIX ст. формується власна архітектурна школа класицистичного напрямку. На той час майстерність архітектора зумовлювалася не тільки втіленням національних традицій в образній системі, формотвірних принципах та іконографії, а й оволодінням європейськими архітектурними прийомами. Перебування професійного архітектора на державній службі, що запроваджується цього періоду, забезпечувало ствердження і поширення замовленого світською владою мистецького стилю в усіх сферах громадського будівництва і храмобудуванні, зокрема й опорядженні храмового інтер'єру. Тенденції в розширенні кола запозичень взірців західноєвропейського мистецтва, що формувалися за доби бароко і рококо, остаточно встановились в епоху класицизму. Тому можна сказати, що іконостаси класицизму, які формуються під впливом архітектури і декору вівтарів західноєвропейських католицьких храмів, повною мірою відображують спрямованість світського мистецтва на європейські художні традиції.

Виникнення новаторських композицій класицистичних іконостасів часто зумовлене необхідністю встановлювати іконостаси в нетрадиційних інтер'єрах, наприклад, у центричних храмах-ротондах або в облаштованих під церкви приміщеннях без апсиди й бані (найчастіше домових церквах панських палаців). Не менш важливим у появі нових форм стало використання нетрадиційних будівельних ма-

теріалів для виконання іконостасів. Камінь, цегла та мармурове обличкування, що починають використовувати для побудови іконостасів у період класицизму, сприяє появі просторових композицій, принципово відмінних від традиційного іконостаса, який має одну фасадну площину.

Ця стаття є першою спробою побудови типологічних груп іконостасів класицистичної доби, яка жодною мірою не претендує на вичерпне охоплення відомого на сьогодні архівного матеріалу, ні на хронологічну послідовність, а має на меті найхарактерніші пам'ятки класицистичної доби розподілити по групах і дати їхні характеристики в плані класифікаційних ознак, що, на наш погляд, має закласти підґрунтя подальших досліджень цієї теми.

За класифікаційні ознаки іконостасів доби класицизму можна вважати такі, як:

1. Конфігурація плану цокольного ярусу іконостасної композиції і його співвідношення з горішніми ярусами;
2. Структура вертикальних членувань;
3. Порегістрова структура;
4. Характер декору.

У межах першої ознаки розмаїття конструктивно-пластичної організації іконостасів доби класицизму можна поділити на такі типологічні групи (*рис. 1*):

До ***першої*** групи належать найпростіші за конструктивно-композиційним вирішенням іконостаси, що являють собою одну фасадну площину лінійного плану. За характером силуету ці іконостаси були доволі різноманітними, але будувались на загальному для них композиційному прийомі об'єднання видовженого по горизонталі прямокутника та встановлених на ньому надбудов різної конфігурації. Прямокутник завершувався простим горизонтальним карнизом або розвиненим антаблементом, який інколи міг мати ступінчастий силует. Варіативність силуету забезпечувалася формами надбудов верхньої частини, яка встановлювалась на антаблементі над царськими воротами, а часто і на бокових крилах іконостаса і могла мати форму напівциркульної арки, трикутного фронтону, портика, тріумфальної арки з валютами по боках. Окрім надбудови по центральній осі, на антаблементі могли встановлювати картуші з іконними зображеннями, а також композиції старозавітної й новозавітної символіки, які включались в іконографію іконостаса і були майже обов'язковим елементом в класицистичних іконостасах. Приклади іконостасів першої типологічної групи наведено на *рис. 2–4*.

В оздобленні площини іконостаса на перше місце виступає стриманість у використанні декоративних засобів і підкреслювання декором композиційних акцентів. Притаманний класицизму потяг до монументальних форм і узагальненості малюнка виявляється в іко-

Рис. 1. *Типологічні групи іконостасів класицизму за конфігурацією плану цокольного ярусу*

ностасах у нівелюванні і скороченні не тільки декору, а й іконографії. Традиційна багатоярусна структура іконографії іконостаса зменшується до намісного ярусу або до намісного та святкового ярусу. Всі інші яруси ікон – апостольський, пророчий, страсний – майже зникають. В окремих випадках поодинокі ікони з цих ярусів установлювались на антаблементі в картушах та символізували скасовані яруси [2, *67*]. Обмежена таким чином іконографія не потребувала конструктивно необхідного ритмічного чергування горизонтальних і вертикальних членувань, які, хоч і видозмінені, але зберігалися від часів тяблового іконостаса. Натомість головним акцентом у пластиці фасаду класицистичного іконостаса стає вертикальне членування його площини. В одноярусних іконостасах воно здійснювалося традиційним прийомом установлення колон між іконами. В разі збереження двоярусної іконографії іконостаса вона не підкреслювалась горизонтальними карнизами, як це було за попередньої доби, а, навпаки, маскувалась великим ордером, який починався у цоколі або на тумбах і завершувався, підтримуючи антаблемент. Прикладом застосування такого прийому є іконостаси Спасо-Преображенського собору у Новгород-Сіверському, іконостас у церкві архістратига Михаїла в с. Бабаях. Підкреслювання вертикалей в іконостасній композиції посилювалось також запровадженням видовжених за форматами великих ікон. Горизонтальне членування в іконостасах класицизму обмежувалося великим антаблементом і складними за профілем карнизами, що відмежовуючи цоколь, тягнулися під намісними іконами, облямовуючи горішні краї тумб.

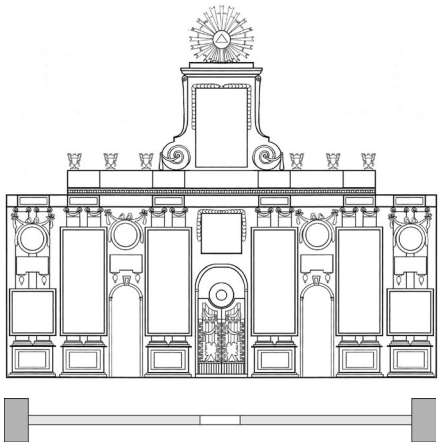

Рис. 2. *Іконостас у церкві архістратига Михаїла у с. Бабаях (1782–1784) [8]*

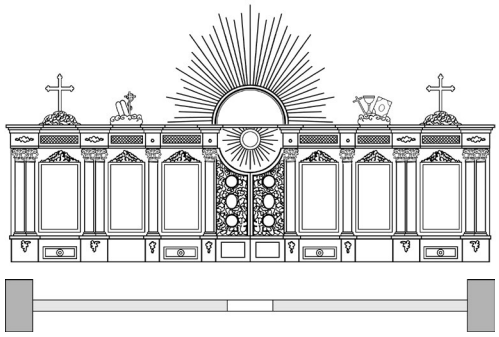

Рис. 3. *Іконостас Катерининської церкви в Чернігові [6] (кінець XVIII–початок XIX ст.)*

В іконостасах цієї групи архітектурна декорація ніби прагне злитися з фасадом – замість колон використовують переважно пілястри композитного, коринфського або іонійського ордера, які спираються на ледь висунуті тумби. Значно менше для декорування класицистичних іконостасів цього типу використовувались колони та кругла скульптура. Остання переважно обмежувалась вазонами, розставленими по верхньому краї іконостасів. Напівколони та колони, якщо і використовувались, то були невеликими за розміром і встановлювались на тумбах. Накладний різьблений декор, вирізнявся невисоким рельєфом і відтворював характерні для класицизму мотиви: гірлянди, вінки, букети, обвиті стрічками, пальмети, вазони із квітами, античний геометричний орнамент. Однак в декоративному оформленні іконостасів не завжди було до-

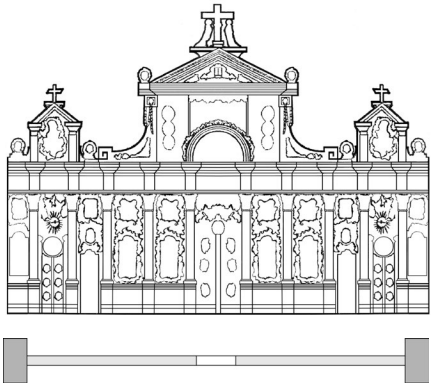

Рис. 4. *Іконостас Спасо-Преображенського собору в Чернігові (1793–1798)*

тримано чистоту стилю і багато з них зберігали стилістичну подвійність. Класицистичні іконостаси кінця XVIII ст. іноді мали елементи, характерні для попереднього стилю рококо, – наприклад, листя аканта, рокайль в облямуванні ікон, різьбленні царських воріт, як в іконостасах Спасо-Преображенського собору та Катерининської церкви Чернігова.

Іконостаси ***другої*** групи в загальних абрисах подібні до іконостасів першої групи, але вони утворювали фасади складнішої в плані конфігурації. Їхні площини були зміщені одна відносно другої у просторі завдяки ризалітам, криволінійним планам, які становили комбінації лінійних та дугоподібних або зигзагоподібних елементів, півциркульні виступи чи заглиблення у центральній частині. Іконостаси із заглибленою центральною частиною часто компонували як нішу, що завершувалась конхою, – іконостас південного приділу Софійської церкви у с. Стратилівці Ізюмського району [5], або наближену до конхи форму – центральний іконостас Спасо-Преображенського собору у Новгород-Сіверському). Головні варіанти композиції іконостасів другої групи зображені на *рис. 5–7*.

В орнаментально-пластичному декорі іконостасів цієї групи, на відміну від попередньої, використано більше об'ємних елементів. Іконостаси переважно декоровано напівколонами та колонами з капітелями коринфського та композитного ордеру, частіше вводилась

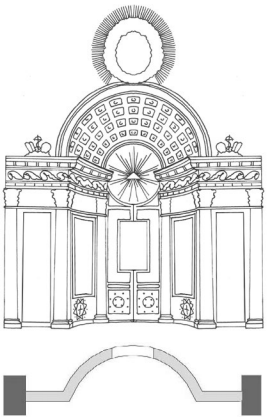

Рис. 5. *Іконостас південного приділу Софійської церкви у с. Стратилівці Ізюмського району (кінець XVIII – початок XIX ст.)*

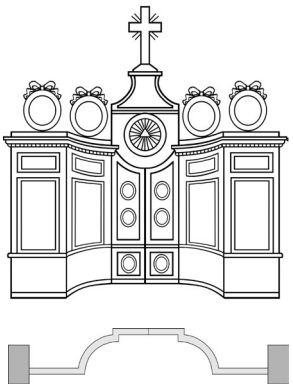

Рис. 6. *Іконостас бокового вівтаря Петра і Павла Катерининської церкви у Ляличах (1797) [3]*

кругла скульптура, зокрема антропоморфні зображення – наприклад, постаті янголів у завершенні іконостаса Спасо-Преображенського собору у Новгород-Сіверському. Внутрішня поверхня завершення іконостасів, сформованого у вигляді конхи, могла бути декорована кесонами, розташованими по лініях перспективи, або рельєфними зірками. Важливою складовою пластичного образу іконостаса класицизму стає запровадження скульптурних завіс над царськими воротами іконостаса як ремінісценції про завіси візантійських темплонів. Використання завіс як пластичного декору іконостаса розпочинається ще в період рококо, але тоді їх розташовували тільки над входом до вівтаря – обрамляли по нижньому краю дзвоноподібний балдахін, що розміщувався над царськими воротами, або декорували верхню частину прорізу царських воріт. В класицистичних іконостасах, в разі залучення її до композиції, завіса стає одним із головних пластичних компонентів декору. Вона може розпочинатись у верхній частині іконостаса і спускатися каскадом, в кілька ярусів, створюючи ефект багато декорованого бахромою, китицями і шнурами, розкритого намету над царськими вратами. Подібним чином формувалась композиція завіси в іконостасі Богоявленського собору Братського монастиря в Києві (*рис. 7*). Завіса також могла бути зосереджена тільки в завершенні іконостаса – спускатися невеликими, густо задрапірованими складками з антаблемента, закривати просвіти інтерколумній або бути сформованою у вигляді ламбрекена, перевитого шнурами

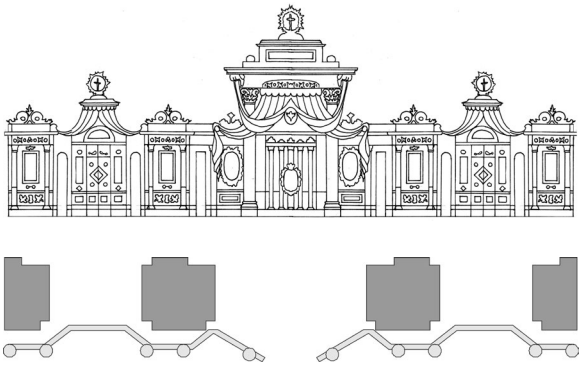

Рис. 7. *Іконостас Богоявленського собору Братського монастиря в Києві (1825) [7]*

з китицями і закріпленого по краю арки апсиди над усім іконостасом.

Дві описані групи іконостасів, з погляду їх композиції як перегородки, що розділяє вівтар і наос, у першому типі – площинного фасаду, а в другому – вигнутого, є найближчими до традиційного принципу іконостасу. Наступні типологічні групи іконостасів представляють процес утворення й утвердження зовсім нових конструктивно-композиційних принципів формотворення іконостасних композицій.

До ***третьої*** типологічної групи можна віднести іконостаси, які являли собою перегородки, доповнені просторовими елементами, які тут починають відігравати домінантне значення. Головною формою, яка в цьому типі іконостасів визначала композиційну побудову став ківорій над престолом. Необхідно сказати, що саме собою встановлення ківорію над престолом не було поширеним для православних храмів України до періоду рококо. Ківорій починає з'являтися тільки із 40-х років XVIII ст., але його введення не стає обов'язковим. До того ж, навіть знаходячись у вівтарі, він повністю був закритий від наосу високим іконостасом – як, наприклад, в Андріївській церкві Києва. За формою ківорій доби рококо складався з шатрового чи напівсферичного навершя, оздобленого по краю різьбленою завісою-ламбрекеном і встановленого на чотири, шість, або вісім кручених колон на тумбах. У добу класицизму, коли встановлення ківорію стало дуже поширеним, він перетворюється на ротонду, яка набуває рис світської архітектури. Водночас із поширенням використання цієї форми у вівтарі відбувається включення ківорію до композиції іконостаса, що стає нововведенням, характерним для іконостасів класицизму. Це були конструкції, центральна частина яких компонувалася з круглої чи багатогранної ротонди-альтанки, до якої з боків прилягали площинні крила (*рис. 8–10*).

Серед іконостасів, що включали ківорій у свою композицію, треба вказати кілька різновидів у компонуванні ротонди з крилами іконостасів та конструкції її перекриття. Наприклад, доволі поширеною була композиція, коли ротонда виступала вперед від крил іконостаса на половину свого об'єму – іконостас церкви Миколи Доброго в Києві, іконостас у Преображенській церкві с. Великий Бурлук. Іншим варіантом компонування ротонди було її винесення за іконостас, з яким вона з'єднувалася тільки двома передніми колонами, між якими встановлювалися царські ворота – іконостас Спасо-Преображенського собору в Одесі. Перекриття ротонди могло формуватися у вигляді напівсферичної чи площинної бані з кесонованою внутрішньою поверхнею, а також бути оформлено як напівсферична баня, об'єм якої утворювався тільки кількома піварками у вигляді конструктивних ребер – подібну композицію перекриття мала ротонда іконостаса церкви Миколи Доброго в Києві.

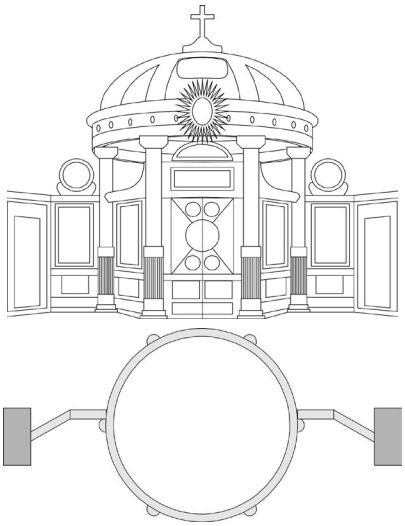

Рис. 8. *Іконостас церкви Миколи Доброго в Києві (1800–1807) [4]*

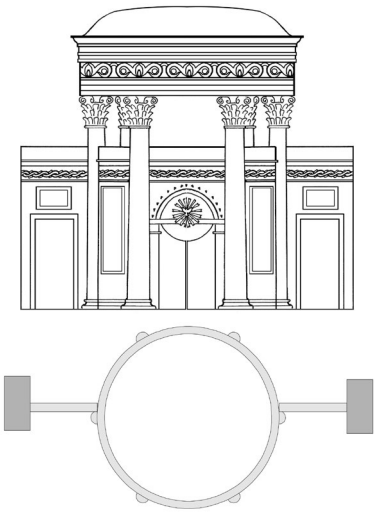

Рис. 9. *Іконостас Преображенської церкви в с. Великий Бурлук (1839) [9]*

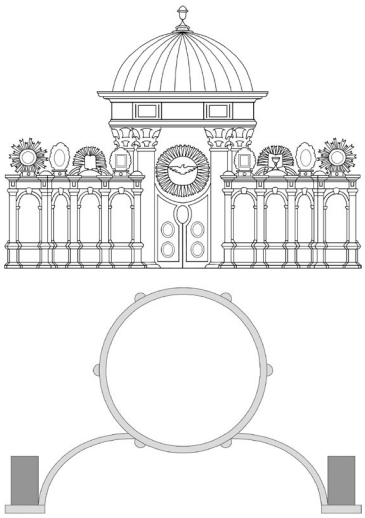

Рис. 10. *Іконостас Преображенського собору в Одесі (1808)*

У декоративно-пластичному оздобленні іконостасів цієї групи особливо яскраво виявилася сувора регламентація художніх засобів, властива естетиці класицизму, коли на перше місце виступає ритмічне членування фасаду, об'ємність великих деталей, яким підпорядковуються нечисленні орнаментально-декоративні елементи оздоблення. Ротонда на масивних колонах, яка є композиційним центром іконостаса і головною вертикальною домінантою в його композиції, задавала вертикальний характер всій будові іконостаса. Ритмічний повтор вертикального членування продовжувався на фасаді іконостаса низкою колон або напівколон, які розмежовували ікони намісного ярусу. Часто на крилах іконостасів такі колони були відсутні, і тоді вертикальне членування площини здійснювалося великими видовженими іконами та інтервалами між ними. Горизонтальне членування утворювали невисокий суцільний чи розірваний карниз, що відмежовував цокольну частину іконостаса, та антаблементи двох рівнів: антаблемент фасадної площини (або тільки крил іконостаса), та розташований вище антаблемент ротонди, який зазвичай відрізнявся більшою ошатністю і висотою.

Виразна просторовість архітектури іконостасів цього типу підкреслювалась невибагливістю декоративного оздоблення. Воно включало в себе тільки орнаментальні фризи ротонди площинних частин іконостаса, а також обрамлення ікон і дияконських дверей вузькими рамами і лиштвами невисокого рельєфу. Стриманість у доборі декоративних засобів у оформленні іконостасів виявлялась навіть у відсутності каннелюрів на фустах колон у переважній більшості пам'яток. В окремих випадках декорувалась тільки нижня частина фуста, як, наприклад, це було в іконостасі церкви Миколи Доброго, де оброблений канелюрами фрагмент стовпа колони обмежували два декоративних пояси із стилізованого лаврового листя.

Іконостаси ***четвертої*** групи – це конструкції, спроектовані у формах класицистичної будівлі з фасадом та боковими стінами, в яких ордерна декорація застосовувалася для створення ефекту багатоповерховості. Роль „вікон" у таких іконостасах-будівлях відігравали ікони. Ікони розміщувались не тільки на фасадній частині, а й на торцях, відповідно побачити їх можна було тільки з певних точок.

Найвиразнішим прикладом такого типу іконостасів можна вважати іконостас Успенської церкви (1802) в с. Осиновому Харківської області [9] (*рис. 11: а, б*).

Особливістю художнього образу іконостаса Успенського храму стає об'ємність і у самій композиції іконостаса, і декоративно-пластичних елементів. Тут вже не можна говорити про фасадну площину, замість неї постає складна система поставлених під різними кутами площин, виступів і заглиблень неоднакової ширини, які мають відмінну конфігурацію на різній висоті іконостаса. Узагальнено архітектурну масу іконостаса можна уявити як пірамідальну конструкцію видовжених пропорцій, в якій головну роль відіграє великий ордер. У фасаді цього іконостаса привертає увагу особливість його композиції: попри очевидне його сакральне призначення, він мало в чому нагадує іконостас. У плані фасад будується по ламаній кривій, яка має трапецієподібний виступ у центральній частині, що спрямований до четверика храму. Ця висунута вперед центральна частина фасаду і приєднані до неї крила – є тільки нижньою половиною іконостасної конструкції. Верхня половина іконостаса, у вигляді прямокутника з боковими площинами, значно висунута вперед і спирається на дві пари здвоєних колон. Завершується верхня половина іконостасу аттиком, увінчаним композицією "Розп'яття". Загальну вертикальність композиції підкреслено виступом центральної частини іконостаса і попарно згрупованими колонами, розміщеними на фасаді; її також підтримують великі прямокутні площини ікони. Однак загалом вертикальне членування фасаду не має чітко виражених осьових, через те що сильні вертикальні акценти високих колон перебиваються іконами, які закривають їх наполовину або майже повністю, а самі ікони, розміщені в кількох площинах і різні за висотою, не утворюють виразних поздовжніх рядів. Таким чином, характерний для пам'яток класицизму чіткий акцент вертикального члену-

вання фасаду в цьому іконостасі до певної міри розмитий. Водночас важливу роль в розподілі тектонічних мас іконостасу відведено горизонтальному членуванню, організованому як комбінація двох взаємодоповнювальних прийомів. Один прийом горизонтального членування розраховано на фронтальне сприйняття фасаду як площини трикутного абрису. За цього випадку фасад розділений високими антаблементами на чотири яруси, які догори скорочуються у своїй довжині. Під час фронтального огляду відкривається закладене в композицію чергування висоти цих ярусів, де рівними за висотою були перший і третій, другий і четвертий яруси. Другий прийом горизонтального членування, задіяний в композиції, базувався на просторовому членуванні фасаду на два яруси, завдяки зміщенню до наоса верхньої половини фасаду, що підтримувалася високими стрункими колонами, які спирались на постаменти. Виразність подібної композиції проявлялась у тричвертному та боковому ракурсі. Отож можна сказати, що вигадлива композиція іконостасу була розрахована на огляд з усіх приступних точок інтер'єру, до того ж деякі особливо ефектні композиційні акценти відкривалися тільки у тричвертному ракурсі.

Не менш складною була пластична організація іконостасу, побудована на принципі багатошаровості фасаду. Головним формотвірним елементом тут був мотив здвоєних колон, увінчаних високим антаблементом. Приставні здвоєні колони були відсунуті від поверхні фасаду і зорово відділяли ордерний каркас від площин іконостасу. Це надавало фасадній композиції характеру подвійної структури. Утворений ефект багатошаровості посилювався завдяки розміщенню на здвоєних колонах великих ікон, які надавали пластиці фасаду вигляду останнього завершального шару. Застосований в обробці фасаду прийом розміщення великих ікон на колонах є принципово новим рішенням, властивим тільки класицистичним іконостасам. Попарно з'єднані колони або поодинокі великі колони

Рис. 11. *Іконостас Успенської церкви (1802) в с. Осиновому Харківської області: а – боковий та головний фасад іконостаса; б – іконостас у тричвертному ракурсі*

тепер слугують додатковою поверхнею для розміщення ікон, тоді як раніше колони використовувалися тільки як пластична декорація простінків.

Підкреслена пластичність фасаду майже не залишала вільних площин для декоративного оздоблення, тому кількість декоративних елементів була незначною і вони зосереджувались тільки на фризах, постаментах колон і в облямуванні ікон. Головними декоративними мотивами виступали листяна гірлянда і квіткова розетка. Колони мали канельовані фусти і коринфські капітелі.

І до останньої, ***п'ятої*** групи віднесено іконостаси, що складаються з кількох просторових конструкцій, іноді не об'єднаних у єдину структуру, але пов'язаних загальною семантикою. Композицію таких іконостасних ансамблів розраховано тільки на фронтальний аспект сприйняття, в якому відокремлені елементи композиції об'єднувалися в один візуальний образ. Образний характер іконостасного ансамблю будувався на контрастному поєднанні невисокої площинної стінки фасаду, із царськими воротами (по суті, сам іконостас) та масивного вертикального об'єму, роль якого могла виконувати або арка, яка встановлювалася попереду іконостаса, або ківорій, що височів позаду іконостаса. Якщо структура пам'ятки формувалась на основі арки, то провідним задумом такого іконостасного ансамблю ставав мотив порталу, коли вхід до найсакральнішої частини храму акцентувався монументальним архітектурним обрамленням. Позначена таким чином функція арки як порталу значною мірою впливала на вигляд самого іконостаса, який у цьому випадку був затиснутий у простір між опорами арки й у своїй довжині скорочувався до царських воріт та намісних ікон Христа й Богородиці обабіч них.

Пам'ятками, які ілюструють такий композиційний прийом, є іконостасні ансамблі Варваринської церкви кінця XVIII ст. в Сокиринцях [10] (*рис. 12*), та Покровської церкви у с. Романівці (1814–1815) [3] (*рис. 13*). Як видно на наведених рисунках, силует іконостасної композиції визначався видовженими пропорціями арки з півциркульним перекриттям. У цю масивну дугу вписувалася наполовину менша висотою стінка іконостасу, абрис якої мав складну конфігурацію завдяки скульптурному завершенню. Тут необхідно сказати, що функціональний статус арки не обмежувався її роллю архітектурного обрамлення іконостаса, а був розширений практичним значенням як носія частини іконостасних ікон. Необхідність такого рішення зумовлена обмеженістю місця між опорами арки, що не давало змоги розмістити там навіть мінімальний набір необхідних ікон – як-то храмова ікона та дияконські ворота. Для вирішення цієї проблеми іконами заповнювались інтерколумнії опор арки з фасадного і зовнішнього боків, а з внутрішнього боку арки містилися дияконські двері. Таким чином прохід до вівтаря здійснювався через опори арки, як то було у Покровській церкви у с. Романівці, або через дияконські двері, що прилягали до опор, – імовірна реконструкція планувальної схеми іконостасного ансамблю Варваринської церкви в Сокиринцях. Частина іконостасних зображень розміщувалась також на лицьовому боці архівольта й у замковому

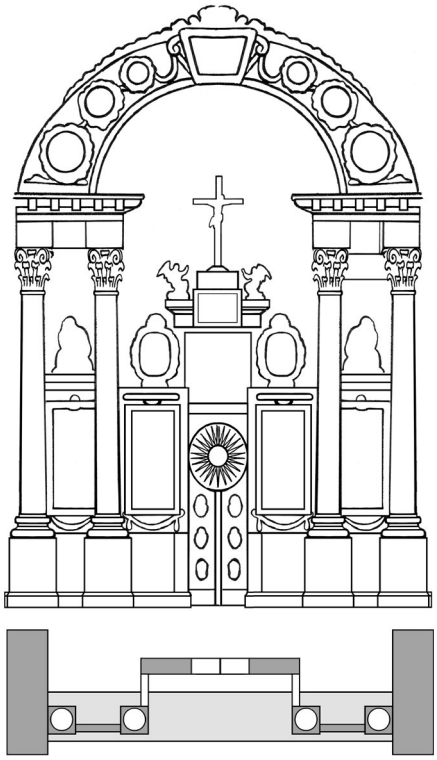

Рис. 12. *Іконостас церкви Св. Варвари в Сокиринцях, кінець XVIII ст.*

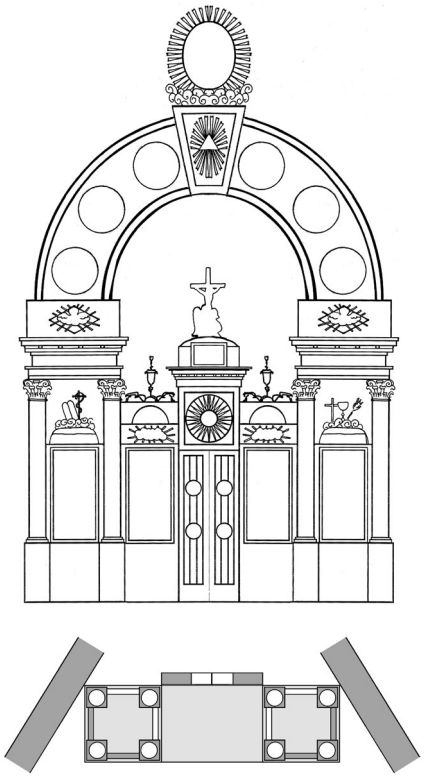

Рис. 13. *Іконостас Покровської церкви у с. Романівці (1814–1815)*

камені, окрім того, іноді арку увінчувала ікона в обрамленні з різьблених променів.

Особливість композиційної побудови розглянутих іконостасів зумовила вибір і принцип розміщення декоративно-пластичних засобів для оздоблення фасадної поверхні. Встановлення монументальної, але другорядної за значенням, архітектурної форми (арки) – перед меншим, але головним елементом композиції (іконостасом), зумовило необхідність візуального нівелювання форм великого об'єкта, для врівноваження композиції. Тому для зменшення масивності арки з самого початку за опори було обрано стрункі колони на високих п'єдесталах, але візуальна легкість таких опор втрачалася при заповненні інтерколумній іконами і наближала опори за виглядом до пілонів, що створювало небажаний ефект важкості композиції в середній частині арки. Раціональним способом візуального полегшення архітектурних мас арки було насичення декором великих площин перекриття та антаблемента. Фасадний бік архівольта в інтервалах поміж іконами густо вкривався накладним золоченим декором у вигляді гірлянд і букетів, а його внутрішня поверхня оброблялась кесонами, середину яких займала квіткова розетка. Дуга перекриття арки спиралась на високий коринфський антаблемент із багато декорованими карнизами і підтримувалась колонами коринфського чи композитного ордера, фусти яких могли прикрашати канелюри. Обрамлення ікон в іконостасі складалося з вузьких профільованих рам, ікони в картушах на верхньому карнизі іконостаса та на архівольті мали пишне облямування з гірлянд і стрічок. По карнизу замість ікон могли бути встановлені скульптурні вазони. Завершувався іконостас також скульптурною композицією "Розп'яття". Натомість цокольна частина іконостасної композиції і арки, й іконостаса, була позбавлена будь-яких пластичних чи декоративних елементів оздоблення. Концентрація декоративних деталей у верхній частині композиції та повна їх відсутність у високому цоколі надавала іконостасному ансамблю ефект піднесеності в просторі і, як наслідок – полегшення монументальних об'ємів архітектурних мас.

Зовсім по-іншому було організовано взаємодію архітектурних мас в іконостасних ансамблях, де вертикальною домінантою композиції був ківорій, що розміщувався позаду іконостаса у глибині вівтарного простору. Прикладом такого компонування складників композиції є іконостасний ансамбль Катерининської церкви в Ляличах (1797) [3], який сформовано візуальним поєднанням низького іконостаса та встановленого за ним монументального ківорію у вигляді ротонди (*рис. 14*). Характерною особливістю цієї пам'ятки є те, що композицію іконостаса витримано в межах декоративно-пластичної організації іконостасів першої і другої типологічних груп, розглянутих вище: в ньому відсутні сильні пластичні акценти, а декор має підкреслено площинний характер. Стінка іконостаса будувалась по випуклій до четверика храму кривій, яка мала трапецієподібний обрис. Фасадний об'єм компонувався з кількох площин, поставлених під кутом одна до одної. Силует іконостаса являв собою видовжений по горизонталі прямокутник, верхній обрис якого

мав три невеликих вигини: центральний – напівциркульного рисунка та двох бокових трикутної форми. Як і в іконостасах перших двох груп, акцентування вертикального членування фасадної площини було побудовано на чергуванні ікон та інтервалів поміж ними. До того ж вертикаль, утворена видовженими іконами намісного ярусу, продовжувалася цокольними іконами та іконами, встановленими на карнизі. Відмітною рисою цього іконостаса є відсутність традиційних елементів, що розділяли ікони, – пілястрів чи півколон, їх замінили невеликі консолі, які підтримували карниз. Вертикальне членування фасаду обмежене карнизом, що проходив по верхньому краю іконостаса і повторював усі його силуетні вигини, та високим плінтусом у цоколі. У декоративному оформленні іконостаса привертає увагу простота оздоблювальних засобів – їх обмежено накладними різьбленими гірляндами над царськими та дияконськими вратами

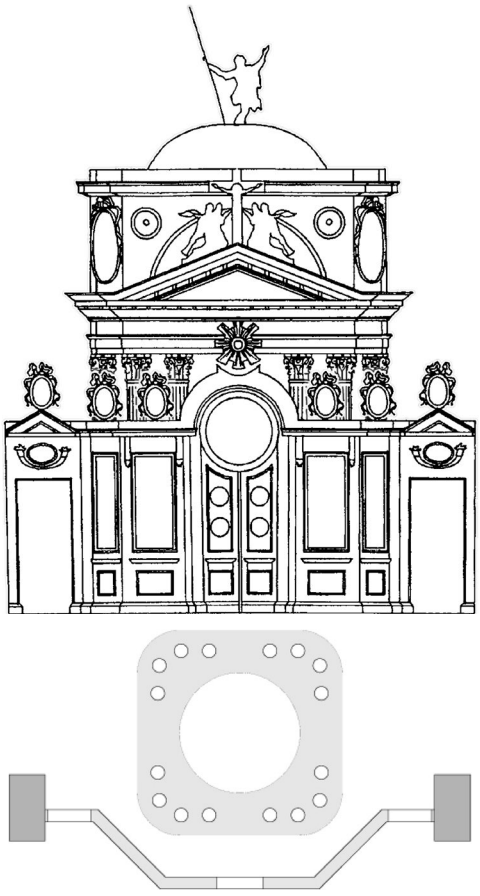

Рис. 14. *Іконостас Катерининської церкви в с. Ляличах (1797)*

та рамами невисокого профілю, що облямовували ікони. Єдиним декоративним мотивом, який зменшував невибагливість оздоблення, було обрамлення ікон на карнизі у вигляді зав'язаної на бант стрічки.

Підкреслена площинність в обробці фасаду і заміна пластичності графічністю, яка виступала головним мотивом в організації іконостаса, цілком компенсувалась в іконостасній композиції об'ємністю і пластичністю монументального ківорію.

Ротонда ківорію більш ніж на половину своєї висоти піднімалася над іконостасом. Її конструкція являла собою чотири об'єднаних в квадрат чотириколонних портики з трикутними фронтонами, на які спирався високий восьмигранний барабан перекриття, увінчаний площинною банею. Перекриття ківорію було надзвичайно масивним для численних, але струнких колон, і композиція врівноважувалась тільки завдяки площині іконостаса, яка закривала більшу частину колон і відіграла роль оптичного постаменту, на яку спиралась вся маса перекриття. Завдяки гармонійності пропорцій і пластичних акцентів цей іконостасний ансамбль на вигляд був дійсно неподільним у фронтальному сприйнятті. Композиційний зв'язок іконостасного ансамблю значною мірою підтримувалась і семантичними зв'язками, оскільки перекриття ротонди містило багато традиційно іконостасних сюжетів: на гребені та схилах фасадного фронтону розміщувалась скульптурне "Розп'яття" в оточенні двох янголів, живописні зображення були у трикутнику фасадного фронтону та на барабані перекриття. Баня ківорію увінчувалася скульптурою "Воскресіння Христового", що, крім її сакрального сенсу, сприяло подовженню і гармонізації пропорцій усієї композиції.

Висновки. Підбиваючи підсумок розглянутого матеріалу щодо класицистичних іконостасів України, можна сказати, що за всього різноманіття їх конструктивних і декоративно-пластичних форм, іконостасні композиції цілком вписувалися у послідовну систему збільшення пластичності в обробці фасаду за пропорційного збільшення залучених до конструкції іконостасів просторових елемен-

тів. Розподіл відомих іконостасів за типологічними групами уможливив висновок про те, що відступ від традиційних принципів організації їх композиції і перехід до новаторських форм відбувся на етапі залучення просторових конструктивних елементів до композиції іконостасів.

Розширення меж в діапазоні композиційно-конструктивної організації іконостаса від площинної перегородки до просторової архітектурної форми і ансамблевої композиції перетворює іконостас класицизму на архітектурно-художній ансамбль в інтер'єрі храму, який є реалізацією одного з головних досягнень мистецтва класицизму – принципу синтезу архітектури та скульптури.

Література:

1. *Вечерський В. В.* Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини: Формування, дослідження, охорона. – К.: НДІТІАМ, 2001. – 350 с.

2. *Георгиевский А.* Киево-Подольская церковь Николы Доброго. – К.: Тип. Корчак-Навицкого, 1892. – 178 с.

3. *Горностаїв Ф. Ф.* Строительство графов Разумовских в Черниговщине // Труды XIV археологического съезда в Чернигове, 1908. Т. 2. – М., 1911. – С. 167–218.

4. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. – Киев. Альбом № 8.

5. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Харківська область. Альбом № 26.

6. Картины церковной жизни Черниговской епархии из XI–вековой её истории. – К.: Тип. С. В. Кульженко, 1911. – 207 с.

7. *Кілєссо Т. С.* Братський Богоявленський монастир і Києво-Могилянська академія. – К.: Техніка, 2002. – 142 с.

8. *Лукомский Г. К.* Старинные усадьбы Харьковской губернии. – Петроград: Изд-во графа Н. В. Клейнмихеля, 1917. – 99 с.

9. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. 278. – Спр. № 570.

10. *Чекмарев А. В., Слезкин А. В.* Мартиролог. //Русская усадьба, № 12 (28). – М.: Жираф, 2006. – С. 822–840.