



# ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

**Боярко-Долженко В. О.**

аспірант третього року навчання,  
Львівська національна академія мистецтв

## ЧАСОВІ І ПРОСТОРОВІ ЗМІЩЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XV СТ.

*Анотація.* У статті виявлено ознаки сферичності художнього простору українських ікон XV ст. Стверджено його внутрішню активність, досліджено опуклість планів композиції, розглянуто інші причини появи просторових зсувів. Проаналізовано приклади “крученої фігури” та використання кінематографічного принципу візуалізації оповіді.

**Ключові слова:** сферичність та активність простору, динаміка зорової позиції/ динаміка предмета, сукцесія.

*Аннотация.* Боярко-Долженко В. О. временные и пространственные смещения в украинском искусстве живописи XV в. В статье выявлены признаки сферичности художественного пространства украинских икон XV в. Утверждено его внутреннюю активность, исследована выпуклость планов композиции, рассмотрены другие причины появления пространственных сдвигов. Проанализированы примеры “крученой фигуры” и использования кинематографического принципа визуализации повествования.

**Ключевые слова:** сферичность и активность пространства, динамика зрительной позиции/динамика предмета, сукцессия.

*Annotation.* Boyarko-Dolzhenko of V. O. temporal and spatial displacements in the Ukrainian art of painting of XX c. The article shows the sphericity art space signs in Ukrainian icons of the fifteenth century. Approves its internal activity, the bulge of composition plans is studied, other causes of spatial shifts are considered. Examples of twisted figure and the use of cinematic principle in narrative visualization are analysed.

**Keywords:** sphericity and activity space, dynamic visual/position dynamic object, succession.

Надійшла до редакції 17.10.2012

**Постановка проблеми.** Базовою ознакою художнього хронотопу ікони є нероздільність його складових та їх внутрішня активність [1, 127]. Особливості семантичного синтаксису твору [2, 231] та кривизна його простору, що прагне до сферичності [3, 41 – 43], зумовлюють доцентрове тяжіння предметного наповнення, деформації об’єктів, їх взаємодію з характером сюжету. Активність простору, якому властива аксіологічна нерівноцінність окремих частин, супроводжують зміщення і злами. Плин художнього часу в цьому середовищі залишається неперервним або, що демонструють більшість пам’яток, також набуває складних форм. Просторові і часові зсуви належать до характерних особливостей хронотопу середньовічної ікони [1, 124].

**Актуальність пропонованого дослідження** полягає в активній зацікавленості сучасних практиків іконопису засадами образотворчості, що набули опрацювання в середньовічному сакральному живописі. Інтенсивне храмове будівництво підтримує попит на предмети культу. Виразним є прагнення надати храмовому облаштуванню національний характер. Тож відтворення та інтерпретація внутрішньої структури вітчизняного середньовічного іконопису постає актуальною галуззю творчості. Художній часопростір – база складова цієї структури.

**Результати дослідження.** Проблема просторових і часових зсувів в середньовічному живописі набула опрацювання низкою вчених. Так Б. Успенський аналізує зміщення часу як результат динаміки зображуваного об’єкта відносно глядача, форми «складного переводу» оповіді [2, 221 – 303]. Л. Жегін стверджує причиною появи просторових зсувів кривизну іконописного простору [3, 41 – 43]. Цю кривизну (сферичність) обґрунтовує в низці своїх праць П. Флоренський [4; 5; 6]. У контексті дослідження динаміки художнього часу і простору ікони М. Тарабукін визнає зміщення і розлами тверді проривами у зовнішній світ [1, 128]. Активний простір ікони палеологівського періоду, сповнений зміщень і деформацій, характеризує В. Полевой [7, 312]. Базою пам’яток для вказаних дослідників постали візантійські, балканські та російські ікони. В українському мистецтвознавстві зміщення художнього хронотопу національної ікони досліджено фрагментарно. Знаходимо окремі розгляди сукцесії та симультанності подій, загальні висновки щодо неоднорідності простору [8; 9; 10]. Пропонована стаття виявляє форми структурних зміщень в українському іконописі XIII – XV ст., що визначає її наукову новизну.

Понадпросторовий і понадчасовий характер ікони у її художньому вирішенні набуває вигляду всепросторовості і всечасовості [1, 124]. Одночасна присутність в композиції профанного (земного) і сакрального (небесного) просторів, сусідство віддалених топосів, “прозорість” побудов, за якої постають видимими приховані площини [1, 125], відповідають вимозі повного огляду відображуваного світу. Трактування обраного сюжету як “завжди сущого” [11, 236], вирішення тривалості його подій в категоріях вічності уповільнює плин художнього

часу твору. За Л. Жегіним, в умовах розширеного часопросторового охоплення та сповільнення темпів виникає сфера чистого образу. Наближення до неї – ознака кожного справжнього твору живопису [3, 41 – 43]. Сферичність, властива іконописному простору, не тотожна поняттю геометрично правильної сферичної перспективи. Проте, їм притаманні окремі спільні ознаки. У просторі, побудованому як відображення реального на сферичній поверхні, прямими є лінії горизонту, головна вертикаль та всі лінії глибини. Решта ліній, що не проходять через центр, деформуються у півеліпси, набуваючи більшої кривизни із віддаленням від нього [12]. Художній простір ікони позбавлений строгої симетрії кривизни рівновіддалених від центру ліній, визначеного горизонту та єдиної точки сходу. Натомість спостерігаємо таке ж збільшення вигину умовних ліній при віддаленні від центру. Його демонструють пам'ятки, в яких збігаються композиційний та геометричний центри, а основне зображення фланкують архітектурні декорації. Ракурс зображень (кут їх повороту відносно вертикальної вісі) збільшується із наближенням до країв композиції, що виявляє доцентрове тяжіння простору твору. Це тяжіння (у розумінні композиційно-просторового принципу, а не фізичної сили) виявлюють й так звані «падаючі споруди», як у іконі другої половини – кінця XV ст. «Різдво Богородиці» з Жогатина (НМЛ).

Звернемо увагу також на інші українські ікони «Різдво Богородиці» та «Успіння». Горизонталі лежа, розташованого на ближньому плані, у більшості прикладів трансформуються у плавні криві. Як у іконі початку XV ст. «Різдво Богородиці» з Ванівки (НМЛ), середини XV ст. «Успіння» з Лемківщини (Національна галерея у Празі) та другої половини – кінця XV ст. «Різдво Богородиці» з Терла (Національний музей у Кракові). Водночас горизонталі предметів дальнього плану – лінії столу, стіни-перегородки, зберігають строго прямоту. В житійних іконах святої Параскеви першої половини XV ст. з Жогатина (Музей народного будівництва в Сяноку), Мушини (НМЛ), Устя Руського (Історичний музей в Сяноку) округлено лінію ближньої межі міського муру. На дальньому плані у зворотному ракурсі вигнуто лінію стін з бійницями (клейма правого ряду ікони з Лемківщини, Національний музей у Варшаві). Півколо горизонту яскраво виявлено у клеймах житійних ікон святого Миколая першої половини XV ст. з-під Горлиць (сцена «Повернення батькам сина з неволі», НМЛ), та з с. Довгого («Явління у сні цареві», Історичний музей в Сяноку). До середини XV ст. в клеймах «Врятування Дмитрія» зображення моря трактують площинною розгорткою із округлим горішнім контуром. Натомість у іконах середини і другої половини XV ст. (з Дальови і Ванівки) майстри починають звертатись до відкритого і прямолінійного горизонту.

Живописний простір, якому властива кривизна, Л. Жегін називає «активним» або «деформуючим» [3, 41 – 43]. Н. Тарабукін використовує термін «динамічний» простір, пояснюючи появу просторових і часових деформацій в ньому обертальною орієнтацією умовного глядача та суміщення окремих моментів [1, 124]. Ця

обертальна позиція глядача, який сприймає наповнення ікони зсередини, яскраво виявлена у трактуванні ликів св. Косьми і Даміана в середнику житійної ікони першої половини XV ст. з Яблониці-Руської (Музей народного будівництва в Сяноку). Спосіб вирішення носа та легкий ракурс обличчя виявляє розташування умовного глядача посередині між постатями святих безсрібників, які він оглядає почергово, здійснюючи поворот праворуч і ліворуч.

У зображенні окремого предмета динамічна глядацька позиція виявляє себе появою різноманітних деформацій об'єкта, покликаних збільшити інформативність зображуваного та/або включити його в систему семантичних зв'язків наповнення ікони. Так звані інформаційні розгортки об'єкта виникають як результат об'єднання зорових вражень, отриманих від його споглядання з різних позицій. Деформація відбувається згідно вертикальної та горизонтальної вісей [2, 273], що стверджує наявність не лише правобічних/лівобічних позицій умовного глядача, але й горішньої/нижньої. При цьому площини предмета розгортаються, утворюючи характерні форми оберненої перспективи. Звернемо увагу на бічні стіни склепінчатої споруди клейма «Совторення Господом архангела Михаїла» ікони з діяннями кінця XIV ст. зі Сторонни та «Христос перед Пилатом» ікони початку XV ст. «Страсті Христові» зі Здвизня (обидві НМЛ). Якщо при єдиній статичній точці зору на тривимірний предмет неминучо є прихованість окремих його площин [1, 125], то динаміка зорової позиції дозволяє виявити водночас їх усі. Так храмові споруди в сценах поховань святого житійних ікон першої половини XV ст. виявляють глядачеві і апсиду, і протилежний їй вхід головного фасаду.

З метою акцентування значимих точок в просторі ікони майстри застосовують таку форму деформації навколишніх зображень, при якій вони виявляються «зверненими» до обраного центру. Провідне значення тут належить ракурсу ближньої та горішньої площин, за умови фронтальності фасаду – ортогоналям бічних поверхонь об'єкта. Цей засіб яскраво демонструє палатне письмо ікони другої половини – кінця XV ст. «Різдво Богородиці» з Жогатина (НМЛ). Стрімкий ракурс споруди зліва підкреслює значимість жанрової сцени внизу, активна зверненість до центру фасадного виносу справа акцентує зображення породіллі. В загальній структурі твору така множинність глядацьких позицій зумовлює співставлення протилежних ракурсів бічних елементів декорацій, що підкреслює сферичність його художнього простору. Як у фресці початку XV ст. «Відречення св. Петра» каплиці люблінського замку та іконі другої половини – кінця XV ст. «Різдво Богородиці» з Терла (Національний музей у Кракові).

Таким чином, динаміка позиції умовного глядача, організована згідно вимог інформативного та семантичного характеру, творить внутрішню активність художнього простору ікони. Зовнішній глядач отримує результат об'єднання зорових вражень від предмета. Тому його непорушній позиції відповідає обертальна динаміка зображеного, що виявляє реципієнту всі

свої площини [2, 273]. Доцентрове (в семантичному розумінні) тяжіння, властиве сферичному простору, провокує рух його наповнення у заданому напрямку. Цей рух у статичних декораціях можуть виконувати окремі елементи оздоблення. Так у горішньому правому клеймі ікони XV ст. “Святитель Василій Великий” з Лосе (Історичний музей в Сяноку) споруду з шатровим навершям вирішено строго фронтально. Але активні лінії укладу черепичного покриття скеровано до основного героя.

Власна активність простору ікони виявляється, за Н. Тарабукіним, також у зсувах земної тверді як результаті “вивертання тіла через самого себе”, необхідного для подолання ним межі між різнохарактерними просторами. Проривами у інший світ, відмінний від того, який подає ікона, дослідник вважає темні провалля та розщеплені верхівки лещадок [1, 128]. Звернемо увагу на вирішення позему у фресці “Воскресіння Лазаря” каплиці св. Трійці в Любліні. Вертикальний та два горизонтальні розлами земної тверді зліва відкривають вхід у темінь, з якої пнуться вгору зелені пагони. У протилежній частині композиції з темряви поховальної печери виходить за покликом Спасителя воскреслий Лазар. Тож у вирішенні скелястого масиву втілено посилення на тему подолання межі між світами, земним та потойбічним просторами. Особливим чином вирішено позем у люблінських сценах «Різдво Христове», «Поцілунок Юди» та «Смерть Марії Єгиптянки». Його площина пронизана фігурною сіткою наскрізних розламів, проте не виявляє фрагментів світу, в який ведуть ці прориви простору.

Відмінну версію щодо появи просторових зсувів у іконі пропонує Л. Жегін. Сферичність внутрішнього простору ікони зумовлює опуклість її ближнього плану (для зовнішнього глядача) та увігнутість дальнього. Зоровий рух від периферії зображення – передньої площини твору, в його глибину не може відбуватись послідовно. Перехід від опуклості до увігнутості планів відбувається шляхом різких переміщень, зсувів зорової позиції. Місце трансформації ближнього плану в дальній і навпаки зазвичай набуває вигляду тектонічного зсуву, «збурення» земної тверді – розламу і зіткнення окремих її частин. Звідси, тріщини земного покриття і масиви лещадок – результат процесу об'єднання зорових вражень, покликаноного надати статичну форму внутрішньо активному простору [3, 61]. Звернемо увагу на увігнутість лещадок дальнього плану, опуклість споруди (зумовлену обертальною позицією глядача) на середньому та здійсненні масиви скель на його межі з ближнім планом в іконі кінця XV–початку XVI ст. “Преподобний Симеон Стовпник” з Костарівець (Історичний музей в Сяноку).

Синтез зорових вражень, отриманих в процесі споглядального руху в глибину твору, виявляє також спосіб трактування округлих горизонтальних площин – столів, купелей та под. Максимально скорочуючи відстані в іконописному просторі, майстри середньовічного живопису нерідко вирізають окремі його частини, що не мають семантичного навантаження. Таким чином, у площини округлої

форми, розташованої паралельно позему, з'являється пара гострих кутів з боків. Саме так вирішено у фресці «Тайна Вечеря» святотроїцької каплиці в Любліні концентричний овал скатертини на столі. Прикладом цього ефекту в українському іконописі вважаємо також спосіб вирішення столу в двох клеймах ікони початку XV ст. “Страсті Христові” зі Здвигня (НМЛ). У сценах “Тайна вечеря” і “Умивання ніг апостолам” скорочення зазнає відтинок ближньої межі вкритої скатертиною стільниці. Деформації зазнають горішні частини купелі для немовляти в іконі першої половини XV ст. “Святитель Миколай з житієм” з-під Горлиць (НМЛ) та “Різдво Богородиці” другої половини XV ст. з Терла (Національний музей у Кракові). Також у іконі вже XVI ст. “Страшний Суд” з с. Крайня-Бистра (Музей української культури у Свиднику, Словаччина) скорочуються чаші в руках старозавітних пророків у раю. Паралельно в часі присутні і повні зображення цих площин – у чашах, купелях, вазонах і столах. Прагнення розгорнути площину для повнішої інформативності призводить до майже вертикального її положення. Це яскраво виявлено в орнаментальному оздобленні драперій столу в клеймі “Тайна Вечеря” ікони кінця XV – початку XVI ст. “Страсті Христові” з Угерець Мінеральних (НМЛ).

Іншим видом ліквідації просторових інтервалів у середньовічному іконописі є зіставлення віддалених сцен. Причиною її появи є прагнення майстрів до творення змістовно щільного простору шляхом відмови від семантично незначимих його відтинків. Фрагменти простору, відмінні за своїм характером, зсуваються один до одного, внаслідок чого виникають нереальні своєю цілісністю конструкції. Наприклад, у фресці початку XV ст “Хресна дорога” каплиці св. Трійці у Любліні автор суміщає два дійства, що відбуваються з різних сторін від єрусалимської стіни. Саме цей архітектурний мотив постає об'єднувачим елементом сцен процесії та встановлення хреста. Співставлення фронтального й кутового ракурсів міського муру тут утворює форму, що оточує сцену, яка при цьому мислиться такою, що відбувається за межами замкненого кільця стін. Просторові зсуви, ліквідація інтервалів та різні кривизна ближнього і дальнього планів у низці пам'яток українського середньовічного іконопису доповнена й більш наочними ознаками сферичності художнього простору. Використання циркульних вісей в просторовому компонуванні демонструють, здебільшого, твори другої половини XV ст.

Виразним прикладом звернення до сферичної форми є ікона другої половини XV ст. “Зішестя в ад” з с. Вітрилів (Історичний музей в Сяноку). Не лише художній простір, але й композицію твору побудовано за коловими формами. У її центрі – постать Христа в сферичній мандорлі, довкола якого організовано постаті померлих та елементи середовища. Як і концентричні лінії мандорли, лещадкові гірки групуються одна за одною на округлих вісях. При цьому не лише вертикалі скель, але й горизонталі їх уступів набувають форми округлих ліній. Динаміка заломів та нахилів, яку майстер вкладає у скелястий масив, зумовлює високу активність середовища. Художній простір пам'ятки

виявляє драматизм та експресивність дійства, яких позбавлені зображення другорядних персонажів. Статичні пози, фронтальний ракурс (лише Адама вирішено у профіль), умиротвореність ликів – герої наче ведуть розважливу бесіду, не помічаючи ні загрозової пащі змія, ні зламаних Христом воріт пекла. Лише рій простягнутих долонь скеровано зусібч до постаті Спасителя, що увиразнює доцентрове тяжіння у творі. Спадаюча діагональ хреста підсилює звучання нахилу Христа до Першочоловіка, якого він підіймає з колін. Саме ці дві фігури виявляють фізичний рух у іконі, але його позбавлено відтінків побутовості. Ісус схиляється до Адама, перекриваючи правицею ліву руку з хрестом, його лик вирішено у тричетвертному повороті, стопи трактовано в русі, а драперії довільно розгортаються з обох боків. Проте зіниці відведено вбік на глядача, і цей глибокий погляд зупиняє плин дійства – не для нерухомості чи розв'язки, але для вічного тривання моменту.

Відмінним чином вирішено художній хронотоп ікони на цей сюжет другої половини – кінця XV ст. з Жогатина (НМЛ). У ній використано традиційну композиційну схему, властиву й пам'ятці з Вітрилова [15, 385, 391]. Проте в організації художнього часу ролі середовища та об'єктів у ньому співвіднесено інакше. Заломи лещадок акцентують центральне дійство, утворюючи позаду нього увігнуту поверхню, розчленовану рівними рядами уступів. Протилежні ракурси гробівців на ближньому плані підкреслюють цю сферичність художнього простору. Симетрія та рівномірний розподіл мас у вирішенні середовища надають йому статичності і стійкості. Зображення зсувів земної тверді, покликани супроводжувати образ сходження Христа у пекло, мають спокійний ритм і доповнені квітами. Цьому майже ідилічному іконописному краєвиду контрастує динамічне зображення головного героя. В основі глибини глядацького враження, яке провокує цей образ – нетипове зображення канонічної мандорли. Майстер жогатинської ікони не лише розташовує на діагональних вісях постать Христа і хрест у його руках, але й повертає відповідним чином мигдалевидний ореол слави. Таким чином руйнується центральна композиційна вертикаль, традиційна для творів на цей та більшість інших сюжетів. Врівноважена структура композиції і простору порушується зсередини, і простір ближнього плану набуває внутрішньої активності. Стрімко розвиваються за спиною Христа бгавки гіматію, розгортається, наче від вітру, вбрання Адама. Фігуративні групи обабіч жвавіші, ніж у вітрилівському «Зішесті в ад», при цьому менш однорідні. Постаті не взаємодіють одна з одною, їх характеризує різномасштабність і розмаїття поворотів ликів. Герої сцени постають тут головним носієм динаміки художнього часу, замкненим у межах просторової сфери. Активність простору, відображуваного формами середовища, поступається наприкінці XV – початку XVI ст. активності фігуративних груп. В межах досліджуваного періоду зображення постатей еволюціонує від фронтальної непорушності святого лику до різноманітних форм руху, вирішених специфічними художніми засобами.

Нероздільність складових хронотопу в художній мові православного живопису пояснює існування поруч із просторовими зсувами часових зміщень [1, 127]. Звернемось до двох їх видів, що досягаються методом сукцесії та синтезом зорових вражень, отриманих від обраного об'єкту в часовій протяжності. Перший передбачає співставлення різночасових подій у єдиній композиції, завдяки чому виявляє плин художнього часу оповіді. Кінематографічний принцип розчленування руху на окремі миттєвості статичності в живописі набуває вигляду послідовного ряду кадрів. При цьому зображення об'єкта, що є носієм руху, зазвичай дублюється в кожному з них [2, 268]. Художник не виконує завдання об'єднання зорових вражень, а пропонує глядачеві матеріал для відповідного синтезу. Активне сприймання зображеного реципієнтом дозволяє вибудувати образ здійснюваного руху із пропонувананих розрізнених моментів [2, 266]. Найчастіше сукцесивний метод застосовується у сценах празникового та пасійного циклів, його повноту виявляють клейма житійних ікон. Сцени життя святих тут традиційно розмежовано між собою, їх прочитання за визначеним порядком творить послідовну і завершену оповідь. Натомість у сюжетних іконах – таких, як «Успіння Богородиці», лінійного розгортання наративу не дотримано: події групувано за вимогами композиції, а не згідно визначеного хронологічного порядку.

У цілісній композиції ікони другої половини – кінця XV ст. [15, 393] з Терла (на одній дошці з іконою «Різдво Богородиці», Національний музей у Кракові) об'єднано чотири сюжети: чудесне прибуття апостолів з різних кінців світу, оплакування ними усопшої, зневаження Авфонієм під час похорону, тілесне взяття Богородиці на небо. Постаті Марії та апостолів тут зображено двічі, належать вони трьом епізодам апокрифічної оповіді, і лише один з них об'єднує цих персонажів спільним часовим виміром. Ця симультанність властива багатьом середньовічним іконам, проте саме в ізводах «Успіння» майстри досягають особливої композиційно-просторової єдності різночасових дійств. Неоднорідність художнього часу тут впорядковано логічним сюжетним зв'язком. Проте визначена композиційна лінія розвитку сюжету в часі (як у люблінській фресці «Тайна Вечеря») відсутня. Автор komponує зображення, орієнтуючись на вимоги композиції та просторової відповідності – земні і небесні дійства розмежовано у двох регістрах. Натомість «Тайна Вечеря» замкової каплиці в Любліні демонструє послідовне розгортання сюжету зліва направо. У центрі композиції Юда сидить в числі дванадцяти апостолів, а справа від столу, за умовними межами дому, поспішно крокує геть з чортом на раменах. Також в об'єднаній сцені клейм «Купівля килима» та «Подарування килима жінці» ікони другої половини XV ст. «Святитель Миколай» з Ванівки (НМЛ) постать святого з килимом в руках повторюється двічі в межах одного просторового майданчика.

Цікавим прикладом є спосіб заміни в дублі зображення рухомого персонажа схожим до нього. В іконі «Зішестя в пекло» кінця XV ст. з Жогатина (НМЛ) звернемо увагу на постать Івана Хрестителя

ліворуч. Загалом вона повторює центральний образ Христа: рисами обличчя, зачіскою і бородою, положенням гіматію на лівому плечі і кутом нахилу фігури. Розташування на спадній діагоналі двох однакових фігур, при якому ліва менша, ніж права, створює візуальний ефект руху вперед. Схожий засіб використано в клеймі “Врятування від страти мечем” ікони середини XV ст. “Святитель Миколай з житієм” з Дальови (НМЛ). Три постаті справа відображають послідовні моменти одного руху – ставання навколішки перед стратою. При цьому чоловіків зображено у віковій послідовності – від безбородого юнака до сивочолого старця. Знаходимо це й в одноіменному клеймі ікони другої половини XV ст. з Ванівки (НМЛ).

Звернемо увагу, що не у всіх прикладах кінематографічний принцип відображення дійства передбачає дублювання зображень. У люблінській фресці “Воскресіння Лазаря” автор пропонує п’ять моментів євангельської оповіді. Христос з учнями наближаються до Віфсаїди, Марта і Марія звертаються до нього з жалем, за велінням Христа відкривають гріб, Христос звертається до Лазаря і воскреслий виходить на його поклик. Два часові відтинки (послідовність яких розірвана іншими подіями) об’єднано в постаті Ісуса – прибуття до місця поховання та воскресення оплакуваного жінками брата. Дійство сюжету розгортається зліва направо і всі події в ньому звучать симультанно. Лаконічнішим прикладом цього різновиду суміщення послідовних подій є сцена «Пилат умиває руки» цієї ж каплиці. Слуга зліва лише передає римському наміснику послання від дружини, а праворуч йому вже підносять посудину з водою для символічного умивання рук від крові невинно засудженого. Отож, постать в світлому плащі перебуває відносно слуги з мискою в минулому, а зображення Пилата бере участь одночасно у двох відображуваних моментах.

Особливим поєднанням активності митця і глядача в об’єднанні зорових вражень, отриманих в часовій протяжності, вважаємо сцену «Тайна Вечеря» ікони «Страсті Христові» зі Здвизня. З одного боку, автор пропонує зображення трьох послідовних моментів, які візюнеру слід мисленнєво пов’язати в рухому зміну подій: передерчення Христом зради, схвильоване обговорення почутого апостолами та умочування хліба Юдою. З іншого, він самостійно об’єднує розрізнені в часі дійства єдиним просторовим локусом та цілісною композицією, позбавляючи глядача від необхідності виявляти активність в сумуванні побаченого. Завдання реципієнта тут полягає, радше навпаки – у розчленуванні пропонованої часопросторової моделі на історичні фрагменти.

Другий вид часових зсувів виявляє себе у трактуванні окремих постатей, що здійснюють фізичний рух. При цьому характерні деформації фігур виникають як результат синтезу зорових вражень, зумовлених динамікою зображуваного об’єкта відносно зорової позиції суб’єкта [2, 267]. Досліджуючи об’єднання зорових вражень, отриманих в часовій протяжності, Б. Успенський вказує на специфіку застосування цього засобу щодо зображень персонажів і предметного ряду давньоруської ікони. Спосіб, що

призводить до появи різноманітних деформацій образу, демонструють численні неживі об’єкти: архітектурні споруди, предмети умеблювання та под. Натомість в письмі ликів його майже не використовують, звертаючись до зорової активності глядача, а не художника, у відображенні здійсненого в часі руху [2, 274]. В українському середньовічному іконописі приклади здійсненого митцем синтезу зорових вражень від рухомої постаті також майже не зустрічаються. Проте чотири зразка, що походять з кінця XIV – початку XV ст., пропонують виразні варіанти об’єднання візій фігури в русі, отриманих в різних проміжках часу. Найраніший приклад “крученої фігури” знаходимо в клеймі “Врятування попа Криштофа від голого меча” житійної ікони св. Миколая з Радружа (НМЛ). У символічній перспективі твору постать ката з піднесеним мечем зменшено майже на чверть. В зображенні рук втілено широкий розмах, голову повернуто на 180°, ноги трактовано у поспішному кроці. Творчість авторів пам’яток XV ст. зазнала впливів візантійського мистецтва періоду Палеологів [15, 207; 17, 9]. В іконі “Воздвиження Чесного Хреста” зі Здвизня “кручена фігура” молодого чоловіка праворуч старця з книгою порушує статику групи предстоячих. Напротивагу стриманому зверненню інших постатей до головного зображення, вона втілює динамічний доцентровий рух. Частини тіла ще не зведені до єдності руху, а його не узгоджено із середовищем дії. Зображення ніг виявляється аплікованим на ряд фігур позаду, продовженню цього руху в просторі перешкоджає фронтальна постать зліва. У контексті розглядуваної ікони відображена активність персонажа постає чужорідною її композиційно-просторовому вирішенню, та різко контрастує з іншими зображеннями. В українському іконописі постпалеологівської доби вона залишається рідкісним зразком.

Спорідненим до нього, але більш яскравим та узгодженим зі своїм середовищем є зображення пророчиці Анни у фресковій сцені «Стрітіння у храмі» каплиці Св. Трійці у Любліні. Автор порушує традиційне розгортання руху паралельно краю ікони, властиве творам на цей сюжет, і впроваджує нове просторове розуміння у композицію фігур. Йосиф крокує позаду Марії, і складки її мафорію ледь перекривають його піднесені долоні. Постать праведної Анни віднесено вглиб твору, і бганки вбрання Симеона закривають значну частину сувою в її руках. Революційним є зображення персонажа зі спини, що стало можливим у живописі палеологівського відродження в контексті розвитку просторових форм ікони [16, 24]. Такий ракурс сприяє розгортанню художнього простору вглибину та посилює предметно-середовищні зв’язки у ньому. Розглянувши трактування голови та стоп пророчиці, стверджуємо її зображення одним з рідкісних прикладів «крученої фігури» в українському сакральному живописі. Якщо в побудові архітектурного середовища майстром було застосовано синтез просторових вражень (див. «інформаційну розгортку» вежі праворуч), то у вирішенні цієї постаті – вражень часових. Психологізм образу старця, якому було обіцяно побачити Спасителя ще за життя,

збагачує художній час твору емоційними відтінками благоговіння й радості.

Як відомо, в середньовічному іконописі середовищу характерна вторинність відносно фігуративного зображення [15, 73 – 74]. Форми декорацій митець творить у відповідності до композиції відтворюваного дійства, а не навпаки. В розглядуваній пам'ятці вирішення сценічного майданчика ще не набуло просторовості, втілюваної у фігуративній групі. Тому форми середовища вступають у конфлікт із персонажами, йому властива відстороненість і самостійність. Майстром використано традиційну схему вузького по-зему, обмеженого храмовою стіною. У взаємодії з ним перебувають лише постаті Марії та Йосифа, причому в зображенні святого Обручника стверджено вільне освоєння цієї неширокої просторової ніші. Натомість об'ємні моделі підніжка, столу і киворію, як і постаті Симеона й Анни, суперечать цьому середовищу і долають його просторові межі. У взаємодію з цими зображеннями вступає башта, що демонструє прагнення автора до реалістичних світло-тіневих моделювань. У більшості побудов виявлено правобічну позицію умовного глядача, поруч із ним знаходиться й домінуюче джерело освітлення. Звернемо увагу на кольорове вирішення ближньої та дальньої пар колон киворію – співставляючи світлий і темний тони, майстер увиразнює просторовий інтервал між ними. Наголосимо, що характер розташування движків у постатях залишається традиційним, лише власні тіні предметного ряду виявляють фіксовані точки освітлення. Нове трактування зображень у просторі і часі торкнулось тут лише окремих об'єктів, проте їх ще не об'єднано в єдиному хронотопі твору. До кінця XV ст. належить постать праведника ікони “Страшний Суд” з невідомого села біля Перемишля (Регіональний музей Перемишльської землі в Перемишлі). Поясне зображення подано фронтально, зображення ніг – у профіль. Подібна неузгодженість частин рухомої фігури поодинокі трапляється в іконописі ще XVI ст.

Звідси, взаємопов'язаність просторових і часових зміщень у художній мові ікони в межах досліджуваного періоду не передбачає їх рівносильності та чіткої взамовідповідності. В умовах цілісного простору зустрічаємо розриви і співставлення часових моментів. Розрізнені просторові фрагменти нерідко об'єднують лінія послідовного розгортання сюжету. Висока динаміка середовища, сповненого стрімких зіткнень і зсувів, супроводжує рівномірний плин основного дійства. Насичений віддаленими і паралельними подіями художній час вирує в межах майже статичного простору. Сукупність досліджених форм активності хронотопу використовується майстрами з метою акцентування семантичних центрів твору.

**Висновки.** Отже, внутрішня структура українських пам'яток пізньосередньовічного іконопису демонструє розбудовану систему просторових і часових зсувів. Перші зумовлені кривизною художнього простору, що тяжіє до сферичності [3, 41 – 43], та ліквідацією інтервалів, що не несуть семантичного навантаження. Вони виникають як наслідок об'єднання зорових вражень, отриманих завдяки динаміці глядацької

позиції: її наскрізного руху планами композиції [3, 61] або обертального – відносно обраного предмета [2, 203 – 207]. Зміщенням сприяють увігнутість дальнього та опуклість ближнього планів [3, 61], ліквідація просторових інтервалів, інформаційна деформація предметів. Динамічність простору супроводжує неоднорідність художнього часу, сповненого різнохарактерних зміщень. До них належить симультанність різночасових подій, кінематографічний принцип відображення послідовності оповіді, «кручені фігури» у зображенні постатей в русі [2, 265]. Завдання об'єднання зорових вражень, отриманих від споглядання відображуваного в часовій протяжності, майстри виконують самостійно або відводять його зоровій активності глядача. При цьому часто виникають синтетичні моделі художнього часу сцени, що передбачають об'єднувчу діяльність обох учасників мистецького процесу – автора і глядача.

**Перспектива подальших досліджень** в обраній галузі передбачає виявлення подібних зміщень у внутрішній структурі українських ікон XVI – першої половини XVII ст., художній простір яких зазнав змін під впливом гуманістичних ідей та стилістики Відродження.

#### Література:

1. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М.: Из-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с., ил.
2. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа “Языки русской культуры”, 1995. – 360 с., 69 илл.
3. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. — М.: Искусство, 1970. — 125 с.
4. Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79 – 421.
5. Флоренский П. А. Иконостаз // Флоренский П. А. Соч. в 4-х тт. — Т. 2. — М.: Мысль, 1999. — С. 419 – 527.
6. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии : опыт нового истолкования мнимостей. – М.: Лазурь, 1991. – 96 с.
7. Полевой В. М. Искусство Греции. В 2-х т.т. – 2-е, доп. Изд. – М.: Советский художник, 1984. – т. 1 – 536 с.
8. Історія української культури. У 5 т. Т. 2 Українська культура XIII – першої половини XVII століть. Гол. ред. Ісаєвич Я. Д. – К.: Наукова думка, 2001. – 846 с.
9. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть. – К.: Либідь, 1996. – 440 с.
10. Історія українського мистецтва. У 6 т. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1967. – 469 с.
11. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аксиома, 2000. – 272 с.
12. Федоров М. В. Рисунок и перспектива: М., “Искусство”, 1960. – 210.
13. Rozycka-Bryzek A. Freski w kaplicy zamku lubelskiego. – Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000. – 163 с.
14. Ярема, Патріарх Дмитрій Іконопис Західної України XII – XV ст. – Львів, Друкарські куншти, 2005. – 505 с.
15. Панофский Э. Перспектива как “символическая форма”. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.
16. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – Коломна: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656.
17. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – 72 с.: іл.