

УДК 7.016.4(477)

Г 37

Оксана GERIЙ,*кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Інституту народознавства НАН України,
м. Львів, Україна***РОСЛИННІ МОТИВИ З ПЛАВНИМИ
ПОТОВЩЕННЯМИ В ДЕКОРАТИВНОМУ
РІЗЬБЛЕННІ ІКОНОСТАСІВ XVII СТ.:
ПИТАННЯ НОМІНАЦІЇ
ТА СТИЛЬОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ**

Герій О. О. Рослинні мотиви з плавними потовщеннями в декоративному різьбленні іконостасів XVII ст.: питання номінації та стильового визначення. У статті аналізується практика застосування низки мистецтвознавчих термінів на означення маньєристичного орнаменту, який використовували різьбярі декоративних частин дерев'яних українських іконостасів другої половини XVII ст. Обговорюється питання відповідності запозиченого європейського терміну специфіці українського мистецтва.

Ключові слова: орнамент, художнє дерево, маньєризм, декоративне різьблення, іконостас

Герий О. Е. Растительные мотивы с плавными утолщениями в декоративной резьбе иконостасов XVII в.: вопросы номинации и стиливого определения. В статье анализируется практика применения ряда искусствоведческих терминов для обозначения маньєристического орнамента, который использовали резчики декоративных элементов деревянных украинских иконостасов второй половины XVII в. Обсуждается вопрос соответствия между заимствованным европейским термином и спецификой украинского искусства.

Ключевые слова: орнамент, художественное дерево, маньєризм, декоративная резьба, иконостас.

Herii O. Plant Motifs with Smooth Bulges in the Iconostasis Decorative Carvings of the 17th Century: problem of nomination and style definition. The article analyzes the practice to denote manneristic ornament of the wood carver decorative parts with a number of art terms. The author is talking about Ukrainian iconostases of the second half of the 17th century. The article discusses the problem of the conformity between the borrowed European terms and the particularities of Ukrainian art.

Key words: ornament, mannerism, decorative carvings, iconostasis.

Постановка проблеми. Актуальним серед мистецтвознавців є обговорення питань культурного трансферу, тобто причин, перебігу, наслідків переміщення речей, осіб, ідей та концепцій між різними культурами в минулому чи тепер. Якщо раніше вчені свою увагу частіше зосереджували вздовж вектора від донорної культури до реципієнтної, тобто прослідковували силу і бажання експорту, міру збереження переміщеним об'єктом зв'язку із батьківщиною, то на сучасному етапі вектор досліджень змінив полюси, привабливішими стали питання готовності культури до імпорту, взаємодії запозичених об'єктів із оточенням [1: 15-51]. Одним з аспектів комплексу явищ культурного трансферу є термінологічний імпорт, тобто взаємозв'язок між запозиченими певними мистецькими формами і їх назвами. Часто імпортовані термінологічні визначення є інертними, мало змінними, натомість мистецькі форми, ними позначені, в нових умовах активно трансформуються та набувають нових якостей, не врахованих у застиглому на початковій стадії визначенні. Тому нерідко стається так, що термін однієї країни, який досить точно характеризує особливості її мистецтва, в інших країнах стає неточним або потребує додаткового пояснення. Особливо це помітно в термінології архітектонічного мистецтва (архітектура, орнамент, декоративно-ужиткове мистецтво) перехідного періоду між високим ренесансом та бароко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як відомо, в країнах Західної Європи архітектонічне мистецтво межового періоду між ренесансом і бароко розділяють на два напрямки: більш вигадливий маньєризм та більш стримане паладіанство (Р. Вітквер, Г. Гоке, Ф. Вюртенбергер, Дж. Шірман, У. Еко, Л. Тананаєва, Б. Віппер та ін. [2]) Залежно від етнічних чи національних особливостей естетичного чуття майже однакові мистецькі форми у різних країнах набувають специфічних рис, в яких може виразніше проступати тектонічне (паладіанське) або атектонічне (маньєристичне) начало. Часто, специфіка сприйняття й оцінки художньої форми у певній культурі відображається у назві, яку сама ця культура дає своєму рідному утвору.

Мета. На прикладі різновиду рослинного орнаменту з плавними потовщеннями у декоративній різьбі українських іконостасів XVII ст. спробуємо дослідити питання, чи під час імпорту зберігається тонкий смислово-атрибутивний зв'язок між художньою формою (чи стильовим явищем) і її назвою.

Виклад основного матеріалу. Низку українських іконостасів XVII ст.: П'ятницької церкви у Львові, церков у Волиці Деревлянській, Жовкві, Мор'янцях, Волі Висоцькій (верхні яруси), Скварявський іконостас, іконостас Спаського собору в Путивлі та деяких інших прикрашено різьбленими дерев'яними колонами, фризами, картушами з характерним симетричним komponуванням пливких «S»-подібних завитків, зовнішній бік яких збагачено кулястими опуклостями, подібними на гулі хрящиків. Іноді оплавлена форма завитків доповнена насічками, а відгалужені стилізовані листки ніби зро-

стаються із сусідніми, залишаючи між собою отвори округлої форми різних розмірів.

Цей орнамент в історії мистецтв має багато термінів: хрящовий (нім. Knorpelwerk), орнамент вушної раковини (нім. Ohrmuschelstiel, англ. Auricular style), тістоподібний орнамент (нім. Teigwerk, англ. Paste work) [3: 132-137], мушлево-хрящевий (пол. Małżowinowo-chrzastkowy) [4: 31] чи фламандський орнамент (рос. флемская резьба) [5: 626]. Кожна із назв пояснює специфіку певного різновиду цього орнаменту, який пов'язаний з певною країною.

Аврікулярний орнамент зі загнутими й згладженими формами, що нагадують людське вухо, як високопластичний стиль розвинувся в Нідерландах у перших двох десятиліттях XVII ст. (зокрема, в творах амстердамських майстрів Мішеля Леблона і Гендріка Янсена) [6: 5]. Особливо знаменитими є вироби утрехтських ювелірів – братів Адама і Паулюса Віїнен, у художньому металі яких виявились характерні для цього стилю аморфні рельєфні завитки, які, здається, застигли в напіврозплавленому стані. У цих пливких формах вже яскраво виявлено естетичні засади бароко.

Терміном «тістовий орнамент» характеризують орнаментальну творчість італійського барокового митця Стефано делла Белли (найбільший зшиток з 80-ти його гравюр було видано в Парижі 1657 року [3: 138]). Він характеризується сплавленістю форм, поєднанням акантових завитків з фігурами людей і тварин, переходи між якими виконані за допомогою характерних потовщень, що нагадують модельовані з тіста вироби. Однак у більшості словників визнається, що «тістовий орнамент» – це рідко вживаний термін на позначення кнорпельверка, тобто хрящового орнаменту, який розвивався в Італії і Франції впродовж 1620–1650-х рр. (серед авторів: Бернардо Кастелло, Каміло Кунджі, Бернардіно Раді та інші). У цих країнах хрящовий орнамент накладався на чисто барокові архітектурні форми і непогано з ними узгоджувався [7: 101; 402].

Польський термін відображає специфіку декоративного мистецтва на території Польщі, де у першій половині XVII ст. відбулось поєднання форм нідерландських, італійських і німецьких, тому в композиціях цього орнаменту можна побачити елементи подібні на вушну раковину та хрящеві, які нагадують тістоподібні переходи. Однак, польські науковці вже не так однозначно називають цей орнамент бароковим, часто можна знайти думки про приналежність його до «пізнього, маньєристичного, ренесансу» [4: 31].

Аналогічна неоднозначна оцінка хрящового орнаменту серед дослідників німецького мистецтва. Петер Єсен зазначає, що загалом кнорпельверк «не стільки належить до ренесансу (розуміємо – пізнього, маньєризму), скільки до бароко» і тут же додає, що в Німеччині майстри кнорпеля навіть в 1650–1660-х рр. «все ще трималися засад ренесансу» [3: 134-135]. Так само у спеціалізованому словнику Едгара Ляйна кнорпельверк названо антикласичним [8: 264], але перераховано в одному ряді з ренесансними (маньєристичними) орнамен-

тальними напрямками: сувійного чи окуттевого орнаменту [8: 393].

Очевидно, неоднозначність характеристики цього орнаменту залежить від критеріїв чи відправної точки, за якими проводять його оцінку. Якщо зважати на сам спосіб моделювання хрящових мотивів, то намагання художників приховати конструкцію, зруйнувати межі складових елементів, скомпонувати мотив з похилою віссю доречно означити як прояви барокової естетики. Таке враження, що на цих мотивах відбувалось тренування художнього смаку, вивчення законів трансформацій, яке в добу бароко виявилось вже в самому формотворенні, конструюванні, тобто загальній композиції архітектонічних мистецтв. Однак, якщо звернути увагу на принципи komponування цих вигадливих завитків, то тут справді переважають ренесансні засади.

До того ж німецький кнорпельверк не такий однорідний, як в інших країнах. Перші ознаки переходу від сувійного орнаменту до хрящового зафіксували ще у 1590-х рр., зокрема в ювелірних роботах і гравюрах Пауля Фліндта (видання 1592, 1593 рр. у Відні, 1594 р. у Нюрнберзі). У 1600 р. було опубліковано книгу Габріеля Краммера про п'ять архітектурних ордерів, де автор запропонував акантовий орнамент, листки якого мають ознаки оплавленості форм, а низки перлинок попередніх ренесансних композицій трактовані злитно, наче хрящики. Саме такий скромний, не гротесковий, кнорпельверк припав до смаку й різьбярам українських іконостасів. Дуже схожі форми спостерігаємо в оздобленні картушів у церкві св. П'ятниць у Львові.

Відомий німецький маляр і гравер Лука Киліан у своїх аугсбурзьких виданнях 1607, 1610, 1633 рр. запропонував дещо фантастичніший, гротесковий хрящовий орнамент, який запліднив уяву багатьох європейських майстрів, серед них і німці Крістофер Ямніцер з Нюрнберга (книга 1610 р.), Готфрід Мюллер з Брауншвайгу (книга 1621 р.), Фрідріх Унтонч з Франкфурта (книга 1650 р.).

У працях двох останніх авторів, які були не малярами, як попередні, а столярами, німецький кнорпельверк набув характерних рослинних завитків і плавних потовщень. Вони приваблювали багатогою світлотіньових рефлексів, і не викликали відрази перебільшеною подібністю на анатомічні елементи, як це траплялось у деяких гротесках цього стилю.

Стриману версію цього орнаменту подав Георг Каспар Еразмус, ілюструючи переклад трактату Вітрувія і таблиці з п'ятьма класичними ордерами (Нюрнберг, 1666, II видання – 1672). Саме в такому, абстрактно-рослинному вигляді поширився хрящовий орнамент в Україні. В різьбі українських іконостасів кнорпельверк не руйнує меж, відведених для декорування полів, тримається фронтальної площини стіни, на яку накладений, не порушує симетрії і рівноваги, густо заповнює відведену для орнаментування форму, тобто дотримується ренесансних засад композиції арабески, в якій, на думку Е. Кюхнеля, ритмічне чергування руху завжди супро-

воджується гармонізуючим ефектом і завжди помітне прагнення заповнити орнаментом всю поверхню. А. Рігель зазначав, що в арабесці окремі елементи симетрично організовані в сітку стеблин і листків, а стеблини перетворюються у листя, листя – відповідно в стеблини в безлічі варіантів.

Висновки та перспективи дослідження. За формами мотивів та специфікою komponування український орнамент оплавлених рослинних завитків найближчий до німецького кнорпельверку, а не до нідерландських вушних раковин, тому, вважаємо, доречно називати його хрящовим (переклад кнорпельверка), адже таким чином ми відразу вказуватимемо на його походження й певні стильові характеристики. Справедливими є твердження німецьких мистецтвознавців про належність хрящового орнаменту до останнього етапу пізнього ренесансу (маньєризму), хоча активне пластичне ліплення цього орнаменту показує, що ґрунт для сприйняття барокових формотворчих змін вже підготовлено. Точна термінологічна означеність певного різновиду орнаменту дозволяє більш чітко виділяти характерні його особливості, що допомагає в атрибуції та датуванні нововиявлених фрагментів дерев'яного різьблення.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Middell Mathias*. Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten // Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. – Prag-Krakau-Danzig- Wien: ed. Andrea Langer. – Stuttgart: Steiner, 2001. – S. 15-51.
2. *Wittkower R*. Palladio and Palladianism / R. Wittkower. – New-York, 1974.; *Würtenberger F*. Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts. – Wien, 1979.; *Bunneper B*. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956.; *Эко У*. История красоты. – М.: Слово, 2005. – 440 с.
3. *Jessen P*. Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. – Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1920. – 384 s.; 222 Bildtafeln.
4. *Kazanowska Z*. Klasztor Ojców Bernardynów w Leżajsku. – Łańcut: Techgraf, 2003. – 84 s.
5. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение – развитие – символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 621–646.
6. *Hanebutt-Benz E.-M.* Ornament und Entwurf: Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel Sammlung für Buch und Schriftkunst / Kat. – Frankfurt-am-Mein: Museum für Kunsthandwerk, 1983. – 199 s.
7. *Jervis S*. The Penguin Dictionary of Design and Designers. / Penguin Group. – London: Clays Ltd, 1984. – 533 p.
8. *Lein E*. Das grosse Lexikon der Ornamente: Herkunft, Entwicklung, Bedeutung. – Leipzig: E.A.Seemann Verlag, 2004. – 464 s.

Стаття надійшла до редколегії
15 травня 2016 року



Рис.1. Фрагмент нижньої частини іконостаса П'ятницької церкви у Львові. 1620-ті рр.



Рис. 2. Картуш пророчого ярусу іконостаса церкви Вознесіння у Волиці Деревлянській. 1680-1682 рр.



Рис. 3. Георг Каспар Еразмус. Титул книги про архітектуру. Нюрнберг, 1667.



Рис. 4. Проект картуша з книги Георга Каспара Еразмуса (1667) та фрагмент картуша пророчого ярусу іконостаса церкви Різдва Христового у Жовкві (1697-1699)