

**Вікторія Боярко-Долженко,**  
аспірант другого року навчання  
Львівської національної академії мистецтв

## СЦЕНОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНОГО МАЛЯРСТВА: ПРОСТІР ТА КОМПОЗИЦІЯ МІЗАНСЦЕН

На прикладі пам'яток українського іконопису та монументального живопису пізнього середньовіччя виявлено особливості просторової організації сценічних майданчиків та компоновання в їхніх межах дійових персонажів. Досліджено залежність композиційних побудов від формату творів, актуалізовано проблему “природних рамок” сакрального твору, а також проаналізовано звернення майстрів до математичного символізму у використанні геометричних фігур внутрішнього креслення твору.

**Ключові слова:** сферичний простір, внутрішня і зовнішня точка зору, сценічний майданчик, геометричний символізм.

Як відомо, термін “сценографія”, за яким визначають походження театрального поняття “сценографія”, первісно передбачав творчість насамперед у галузі образотворчого мистецтва. З'явившись у часи Есхіла та Софокла, він позначав “розпис” сцени, використання “живописних перспектив” у її оформленні<sup>1</sup>. У сучасному розумінні сценографію розуміють як просторове вирішення театрального дійства, побудованого за законами візуального естетичного сприйняття дійсності. До базових складових цього просторового вирішення відносять передовсім організацію сценічного середовища – його композицію, декорації, глибину, освітлення та ін.<sup>2</sup> Зазначені поняття належать не лише до театрознавства, але й до мистецтвознавства – у тих напрямках дослідження, де вченому необхідно звертатися до аналізу специфічних аспектів художньої мови твору. Таким чином, вживання терміна “сценографія” та тих термінів, що входять у структуру цього поняття, слід визнати доцільним у пропонованій статті, метою якої є визначення особливостей побудови художнього простору та композиції його наповнення в українському малярстві другої половини XIII – XV ст.

Актуальність такого дослідження зумовлена гострою необхідністю у зверненні до глибинних традицій національного іконопису в контексті сучасної кризи жанру та пошуків художніх засобів його оновлення. Поступальному розвитку значною мірою перешкоджає розірваність традиції: у вузькому розумінні – через антицерковні та антинаціональні заходи радянської влади на українських теренах, що супроводжувалися нищенням пам'яток та заборонаю провадження наукових студій у галузі сакрального мистецтва; у широкому – через відмежування від попередніх здобутків. Згадаємо, що роль традицій та канону в іконописі, у порівнянні з іншими жанрами живопису, набуває специфічних рис. Вони виконують тут функцію “захисту від впливів тимчасових тенденцій в образотворчому мистецтві, таким чином

охороняючи і дорогоцінний зміст своїх форм”<sup>3</sup>. На нашу думку, у належному осмисленні та практичному використанні здобутків українського мистецтва минулих епох, особливо періодів його піднесення, полягає якісний розвиток національного мистецтва України початку ХХІ ст.

Просторове та композиційне вирішення в образотворчому мистецтві – складне поняття, що передбачає різні напрямки дослідження. Важливими тут є концептуалізація поняття “часопростір” та онтологічні реконструкції художнього твору. Так, вагоме значення у з’ясуванні композиційної специфіки твору надаємо працям Р. Арнхейма<sup>4</sup>, М. Волкова<sup>5</sup>, А. Волошинова<sup>6</sup>, Б. Успенського<sup>7</sup>. Тісно пов’язана із композицією творів середньовічного мистецтва і символіка простих геометричних форм, висвітлена С. Неаполітанським та С. Матвєєвим<sup>8</sup>, а також Н. Шамардіною<sup>9</sup>. Щодо просторової організації сакрального живопису потужним джерелом інформації виступають книги о. П. Флоренського<sup>10</sup> та Р. Раушенбаха<sup>11</sup>. Згадаємо також дослідження Л. Мочалова<sup>12</sup>. Проблематика взаємодії предмета і середовища присвячено роботу А. Кантора<sup>13</sup>. Проте незважаючи на велику кількість наукових праць вітчизняних та зарубіжних дослідників, присвячених згаданім аспектам, питання комплексного дослідження на основі українського художнього матеріалу обраного періоду залишається відкритим, що зумовлює наукову новизну пропонованої статті.

Незалежно від вирішення форми сцени, театральне мистецтво традиційно пропонує глядачеві погляд на зображуване дійство крізь прямокутний екран, утворений тристоронньою завісою. В українському пізньосередньовічному малярстві, що за своєю природою було майже виключно сакральним, натрапляємо на твори як геометричного, так і неправильного формату. Йдеться про зображення, виконані на криволінійних поверхнях храмових споруд, адже значну частину мистецького спадку зазначеного періоду становлять добре збережені твори стінопису каплиці Св. Трійці у Любліні, а також церкви Онуфріївського монастиря у Лаврові та церкви-ротонди Св. Миколая в Горянах. У більшості зображень, вписаних у четвертний сегмент, утворений нервюрами склепіння люблінської каплиці, головну вертикальну вісь композиції, що містить семантичний центр сюжету, зміщено до прямолінійного боку фрески, інші зображення розташовано по низхідній від неї. Цю схему було застосовано як до композиції всієї сцени (“Зустріч Марії з Єлизаветою”), так і до побудови окремих зображень (“Звіщення мук Христових”). Для творів, обмежених формою стрілчастої арки, застосовано принцип пірамідальної побудови, що дозволяє повністю використати відведену для розпису площину. Хоча твори, обмежені криволінійною формою, можуть становити третину всього монументального оздоблення сакральної споруди, зосередимо нашу вагу на численних зображеннях чотирикутного формату, що кількісно їх переважають. Особливе місце тут належить творам пасійного та празникового циклу, розгорнута подієвість яких, а також різноманітність канонічно зумовлених декорацій надають більше матеріалу для дослідження завдяки більш глибоко розробленому простору та значній кількості персонажів.

Канонічна “сферична” форма іконописного простору, богословське обґрунтування якої дане ще у працях Отців Церкви, набуваючи художнього втілення, передбачає застосування принципів зворотної перспективи, подачу

зображуваних об'єктів у інформаційних розворотах, множинність використаних при побудові точок зору, серед яких присутні опозиційні пари, відсутність визначеної точки освітлення. Найбільш яскравого вираження "сферичність" простору отримала у творах з архітектурними декораціями, проте застосування зазначених принципів помічаємо й у зображеннях, вміщених у природне середовище. Так, у іконі другої половини – кінця XV ст. "Зішестя в ад" з Жогатина при передачі об'єму лешадок, що фланкують центральне дійство, однаковою мірою використано правобічну та лівобічну точки зору, що формує враження цілісного, зосередженого у собі самому, простору авансцени. За умови поєднання кількох протилежних точок зору при побудові зображення одного предмета отримуємо його інформаційну розгортку – саме так відображено трон Христа в іконі "Христос у славі" XV ст. з Чабини на Лемківщині. Виразним прикладом використання принципів зворотної перспективи при побудові архітектурного зображення можемо назвати середник та два збережених клейма ікони "Собор свв. Якима й Анни" зі Станілі 1466 р. (?) – точка сходу горизонтальних площин дахів, башт і архітектурних майданчиків тут міститься поза межами внутрішнього простору зображення.

На думку В. Свенціцької, у творчості українських майстрів середньовічного живопису саме пейзаж викликав найбільше зацікавлення та опрацювання. Поряд з ним архітектурний стафаж залишався лише умовними кулісами зображення дії<sup>14</sup>. Але згадаємо, що класична іконографія, котра виникла у лоні візантійського мистецтва, передбачає показ архітектурного середовища для більшої частини сцен празникового та пасійного циклів. Зображення світських та релігійних споруд бачимо не тільки там, де дійство мислиться як таке, що відбувається у екстер'єрі, але й при передачі внутрішнього простору будівель<sup>15</sup>. Саме на прикладі численних зображень архітектурних мотивів можемо виразно простежити використання середньовічними майстрами українського сакрального живопису принципу поєднання різних перспективних побудов. Мовиться не лише про зворотну та лінійну перспективи, але й про аксонометричні зображення. Визначивши, що перша передбачає місцезоташування глядацької точки зору на зображене поза межами внутрішнього простору твору, а друга – в його глибині, можемо говорити також про поєднання "внутрішньої" та "зовнішньої" щодо сакрального художнього простору точок зору.

Аналізуючи суміщення у середньовічному живопису "внутрішньої" та "зовнішньої" точок зору, звернемося до питання рамок, що відокремлюють внутрішній специфічний простір від реального, у якому перебуває глядач. Так, на думку дослідників В. Лазарева та Л. Жегіна, середньовічна ікона не потребує штучної рами, оскільки саме зображення у ній організоване таким чином, що визначає межі, у яких розгортається композиція. Якщо основне зображення (часто у центрі композиції) подається з позиції внутрішнього глядача, то згадані межі трактуються із "зовнішньої" точки зору. Їхню роль зазвичай виконують архітектурні елементи, розміщені з країв композиції. На відміну від центрального зображення, такі елементи часто трактують у прямій перспективі<sup>16</sup>. Так, у сцені люблінського стінопису "Зустріч Марії з Єлизаветою" глибину твору позначає зображення тривимірних споруд, а за допомогою східців та фасадної стіни вежі окреслено простір авансцени, на

якій відбувається дійство. Будівлю потрактовано у зворотній перспективі, натомість сходи справа – у лінійній. Якщо верхня частина сходів перебуває у глибині простору твору і, відповідно, підпорядковується його побудові, то нижня максимально наближена до глядача і слугує елементом природних “рамок” сакрального твору, тому її зображено згідно з принципами зовнішнього (“позатворового”) простору – у класичній перспективі.

Оскільки ікона, на відміну від світського твору, за своєю природою орієнтована на молільника, а не на відстороненого глядача, і одним з покладених на неї завдань є встановлення контакту із сакральним, головних персонажів – семантичний центр зображуваного, традиційно розташовують на першому плані. Також відомо, що внутрішньому простору сакрального твору властива щільність змістового наповнення та відмова від незначних за значенням зображень. З огляду на це, природно, що пам’ятки українського середньовічного живопису пропонують глядачеві переважно неширокий перший план і тло, що позначає середовище дії. Проте знаходимо і більш глибоке опрацювання простору – виокремлення другого та третього плану, зрідка – четвертого. Вони, безперечно, поступаються за семантичним навантаженням першому (у міру віддаленості), натомість збагачують просторове звучання твору. Традиційна формула неширокого сценічного майданчика, максимально наближеного до глядача, де зосереджено змістове ядро зображуваного, та декорацій (часто тристоронніх), що відображають середовище дії, уподібнює досліджувані твори до кульмінаційного кадру театральної постановки. Серед численних прикладів згадаємо ікону “Зішестя в ад” з Поляни XV ст., де на графічному тлі лешадек подано центральний момент сюжету – виведення Христом з пекла Адама і Єви, котрі клякають перед ним на вузькій смужці по земі із схематично позначеними саркофагами могил.

Низка творів пропонує більше простору для показу дії, у них семантично важливе зображення звичайно розташовують у його центрі, подаючи на перший план другорядне у масштабному зменшенні. Це, зокрема, спостерігаємо у творах на сюжет “Різдва Марії” та “Успіння Богородиці”: у першому випадку на передньому плані бачимо постаті слуг у сцені “Купеля немовляти”, в іншому – Авфонія та архангела Михаїла<sup>17</sup>. Розглянемо ікони “Різдво Богородиці та Успіння” з с. Терло – традиційно в обох композиціях на середньому плані зображено ложе, з обох боків його фланкують високі вузькі архітектурні конструкції, що позначають місце дійства.

Згадаємо також особливості сценічних майданчиків творів на сюжет “Преображення” та “Вознесіння”: постать Христа (семантичний центр) в оточенні пророків чи ангелів розташовується у верхній частині композиції, а свідків теофанії чи Вознесіння – у нижній. Між ними завжди фігурує регістр, позбавлений першочергового змістового навантаження – природний мотив, простір неба або лешадка Фавору, що підкреслює розмежованість горнього та дольного світів. Однак, тут не можна стверджувати про порожній середній план та надання семантичної переваги дальньому. Радше уся композиція вирішена єдиним ближнім планом, розгорнутим у своєму просторовому трактуванні.

Щодо композиції героїв зображуваних в іконописі сцен, то відповідно до неглибокого простору першого плану, розташовані на ньому персонажі групуються

за схемою “процесії”. Яскравим прикладом цього є всі твори типу “Моління”, а також такі, як “Благовіщення”, “Стрітення у храмі”, “Вознесіння Христа” та низка інших. Компонування людей у групи здійснюється лише за умови розширення ближнього плану, проте й тут зберігається лінійний принцип: постаті часто розміщують горизонтальними рядами, як у згадуваній іконі “Різдва Богородиці” з Терла чи “Зішестя в ад” з Поляни. За умови більш вільного розташування фігур помічаємо у їх композиції використання символічних геометричних схем.

Ранні приклади використання математичного символізму християнсько-го богослов'я спостерігаємо у візантійському іконописі VI–VII ст. Це внутрішнє креслення сакралізувало зображення вже на етапі композиційного плану, геометризм іконописної композиції дозволяв підпорядкувати зображальне поле образу строгій закономірності<sup>18</sup>. Особливу увагу тут було відведено символіці геометричних форм, які візуально не можуть бути зведеними до більш простих – кола, квадрата, трикутника та їхніх поєднань, символіці центру і середини, раціональних та ірраціональних чисел, піфагорійській пропорції побудови світу<sup>19</sup>. Дослідивши сцени стінопису каплиці Св. Трійці у Любліні, доходимо висновку, що прямокутник, символіка якого пов'язана із земним світом, часто застосовується при побудові зображень на позначення Єрусалима, храму, груп світських осіб. Трикутник, що віддавна виступає символом божественного, активно використовується при конструюванні середовища головного персонажа євангелічного циклу – Христа. Яскравим зразком композиційного трикутника є сцена “Зрада Юди – арешт Христа”, в якій постає Ісуса перебуває на центральній вісі пірамідальної групи своїх нападників. Додамо, що елементи середовища сцени – два масиви лещадок, також мають пірамідальні форми і разом із центральною групою персонажів виявляють внутрішнє креслення композиції у вигляді трьох трикутників, основи яких розташовано на одній лінії. Арка уславлення, сформована предметами середовища відповідного персонажа, присутня у фресках з сюжетами “Зустріч Марії з Єлизаветою” та “Стрітення у храмі”.

У пізньосередньовічному живописі різних жанрів, так само як і в літературі, спостерігаємо заміну множинних зображень, однорідних за своїм складом, компактними символами. Звісно, така схематизація дійсна тільки щодо другорядних зображень – небесного воїнства, земних свідків священної історії та ін. Типовим прикладом застосування згаданого принципу є показ праведників та нечестивців у іконах “Страшного Суду” – так, на іконі першої половини XV ст. з Мшанця по ліву руку Христа розташовано в ряд групи народів, що не прийняли Євангелія, а по Христову праву – пророки, святі царі, мученики, святі жінки та ін<sup>20</sup>. Щільні групи цих людей, часто окреслених єдиним плавним контуром, складають враження монолітних зображень. Група міщан, що вийшла назустріч Христові та апостолам у творах на сюжет “Вхід Господній у Єрусалим”, характеризується, зазвичай, такою ж цілісністю. Можемо помітити цей принцип і у групах воїнів, що конвоюють Христа у сценах пасійного циклу, і в зображеннях херувимів, що оточують Господній престол. Якщо сюжет передбачає певну кількість однотипних персонажів, індивідуальність яких не має особливого значення для ідеї твору, то в його межах вони зазначають як композиційного (у цілісні групи), так і діяльнісного об'єднання, іншими

словами, у художньому просторі вони представлені узагальненим знаком, а в умовах художнього часу здійснюють рух як єдиний об'єкт.

Сценографія українського живопису пізнього середньовіччя, втілена у просторових побудовах мізансцен та особливостях компонування дійових осіб, демонструє застосування майстрами розгорнутої художньої системи. Дотримуючись традиційних вимог щодо "сферичності" сакрального простору в живописі, іконописці та стінописці звертаються до ідеї перспективних "рамок" для відмежування цього простору від зовнішнього, в якому перебуває глядач. Якнайповніше використовуючи для зображуваного дійства неширокі сценічні майданчики, митці надають символічного значення також схемам компонування персонажів. Аналізовані твори виявляють приховану семантичну обґрунтованість різних художніх засобів, до яких вдаються їхні автори. Перспектива подальших досліджень у межах окресленої проблематики полягає у виявленні художніх особливостей композиції кольорових мас середовища зображуваного дійства та його дійових осіб, а також відображення плину часу через рух і зміну в пам'ятках українського малярства пізнього середньовіччя.

- 1 Быков В.Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография: Автореф. дисс. ... доктора архитектуры. – М., 1973. – С. 12.
- 2 Шеполов В.М. Сценография в театральной искусстве (выступление на семинаре по технологии сценического костюма 13.01.2003 г. Академии Театрального Искусства).
- 3 Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. – К.: Либідь, 1996. – С. 160.
- 4 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.
- 5 Волков Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – Кн. 1.
- 6 Волошинов А. Искусство и математика. – М.: Просвещение, 1992.
- 7 Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. – М.: Языки славянской культуры, 2005.
- 8 Неаполитанский С., Матвеев С. Сакральная геометрия. – СПб.: Святослав, 2003.
- 9 Шамардина Н. В. Математические основы иконописной композиции в контексте традиции неоплатонической арифмологии // Универсум платоновской мысли: Неоплатонизм и христианство. Апологии Сократа. – СПб., 2001. – С. 42–50.
- 10 Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. – М., 1992; Его же. Иконостас. – М., 1993.
- 11 Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. – М.: Наука, 1980.
- 12 Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины: очерки о языке живописи. – М.: Советский художник, 1983.
- 13 Кантор А. Предмет и среда в живописи: проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. – М.: Советский художник, 1981.
- 14 Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 58.

- 15 Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – 2-ге вид., доп. – Львів: Свічадо, 2002. – С. 138.
- 16 Успенський Б.А. Семиотика искусства. – С. 258.
- 17 Овсійчук В., Кривач Д. Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 294.
- 18 Шамардина Н.В. Матемитические основы... – С. 44.
- 19 Там же. – С. 46.
- 20 Ярема, Патріарх Димитрій. Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів: Друкарські куншти, 2005. – С. 246–247.

### SUMMARY

**Victoria Boyarko-Dolzhenko**

#### **SCENOGRAPHY OF UKRAINIAN LATE MEDIEVAL ART: SPACE, LIGHT, COMPOSITION OF MISE EN SCENES**

In the article the features of spatial organization of layout stages and composition of their actors are examined on the base of the Ukrainian icon painting and monuments painting of the late Middle Ages. Also the dependence of composition on the shape of work, the problem of “natural frame” of sacred work is actualized, and the appeal of masters to mathematical symbolism in the use of geometric shapes in internal drawing of the work.

Key words: spherical space, internal and external point of view, stage areas, geometric symbolism.

**Бернадетт Пушкаш,**

доктор мистецтвознавства PhD,

професор мистецтвознавства Інституту візуальної культури

філософсько-мистецького факультету Вищої школи м. Ніредьгаза, Угорщина

## **ПІДПИСНІ ІКОНИ XVII СТОЛІТТЯ МУКАЧІВСЬКОЇ ЄПАРХІЇ**

В середині XVII століття в Мукачівську єпархію візантійського обряду прибуло декілька мандрівних майстрів з Галичини, щоб задовольнити попит на установку і малювання нових іконостасів. Серед них були майстри, які походили з популярної майстерні Судової Вишні, наприклад, найбільш досвідчений майстер Ілля Бродлакович, який осів в Мукачеві і після цього підписувався як мукачівський маляр. Ікони, які він малював в цьому часі, є цікаві з різних поглядів. З одного боку, вони вирізняються своїми стилевими ознаками Ренесансу. З іншого боку, донаторські написи і авторські підписи – важливі джерела для пізнання практики замовлень цього періоду.

**Ключові слова:** іконопис, Мукачівська єпархія, іконостас, замовлення, донатація, Ренесанс.