30. Protokoll № 107 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
31. Protokoll № 108 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
32. Protokoll № 109 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
33. Protokoll № 110 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
34. Protokoll № 111 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
35. Protokoll № 116 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
36. Protokoll № 117 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
37. Protokoll № 118 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
38. Protokoll № 119 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.
39. Protokoll № 125 // Akademie der bildenden Künste Wien. Universitätsarchiv.

Купчинська Л. О. Віденська академія образотворчих мистецтв і художники Закарпаття XIX ст.

Анотація. Статтю присвячено темі, недостатньо вивченій в історії українського мистецтва, а саме — навчанню творчої молоді Закарпаття у Віденській академії образотворчих мистецтв. Її метою є розкриття місця і ролі одного із провідних навчальних закладів Європи XVII — початку XX ст. у формуванні мистецької школи Закарпаття. Вперше на базі попереднього аналізу архівних документів Академії подано список її студентів-вихідців із Закарпаття. Він поділений на кілька частин. Першу формують маловідомі сьогодні постаті. Другу — знані в основному в Україні, що стали основоположниками нової мистецької школи Закарпаття. Третя представлена іменами світової слави. В окрему групу виділено митців-студентів Академії, які були уродженцями інших земель, але стали невід'ємною частиною історії мистецтва Закарпаття.

Ключові слова: художники, Закарпаття, студенти, Віденська академія образотворчих мистецтв, навчання, нова мистецька школа.

Купчинская Л. О. Венская академия изобразительных искусств и художники Закарпатья XIX в.

Аннотация. Статья посвящена теме, недостаточно изученной в истории украинского искусства, а именно — обучение творческой молодежи Закарпатья в Венской академии изобразительных искусств. Ее целью является раскрытие места и роли одного из ведущих учебных заведений Европы XVII — начала XX в. в формировании художественной школы Закарпатья. Впервые на базе предварительного анализа архивных документов Академии представлен список ее студентов-выходцев из Закарпатья. Он разделен на несколько частей. Первую формируют малоизвестные сегодня фигуры. Вторую — известные в основном в Украине персоны, которые стали основоположниками новой художественной школы Закарпатья. Третья представлена именами мировой славы. В отдельную группу выделены художники-студенты Академии, которые родились в других землях, но стали неотъемлемой частью истории искусства Закарпатья.

Ключевые слова: художники, Закарпатье, студенты, Венская академия изобразительных искусств, обучение, новая художественная школа.

Kupchynska L. O. Academy of Fine Arts Vienna and painters of Transcarpathia of the 19th Century.

Summary. The article outlines training creative youth of Transcarpathia at the Academy of Fine Arts Vienna, a little known issue in the history of Ukrainian art. Its purpose is to disclose the place and role of one of the leading educational institutions in Europe of the 17th — early 20th centuries in shaping the art school of Transcarpathia. For the first time a list of the Academy's students originating from Transcarpathia is provided basing on the preliminary analysis of archival documents. The list is divided into several parts. The first part consists of figures that are little-known today. The second one comprises of artists known mainly in Ukraine, who later became the founders of a new art school of Transcarpathia. World famous names are enlisted in the third part. A separate group comprises of students of the Academy who originated from other countries, but became an integral part of the Transcarpathian art history.

Keywords: painters, Transcarpathia, students, the Academy of Fine Arts Vienna, learning, a new art school.

Світлана ОЛЯНІНА

РІЗЬБЛЕНІ ЗОБРАЖЕННЯ АНГЕЛІВ У ПРОГРАМІ ОЗДОБЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ
Символічний задум

Постановка проблеми. У XVII–XVIII ст. різьблене оздоблення українських іконостасів іноді доповнювалося скульптурними зображеннями ангелів. До них належали двокрилі голови ангелів, які традиційно іменуються херувимами, повнофігурні ангели одягнені в довгі вбрання або драпіровані тільки гіматієм, а також крилаті фігурки напівоголених немовлят, в інтерпретації яких автори розходяться. Найчастіше їх визначають як путто [29; 32, с. 49; 22, с. 326; 3, с. 368; 54], рідше — як ангелів [5, с. 169; 23, с. 5] або херувимів [45, с. 74]. Уведені до структури іконостаса, ці образи не мають очевидного програмного значення, їх кількість і місце розташування варіюється.

Зважаючи на необов'язковість наявності скульптур в іконостасах, настільки ефектний елемент оформлення привертав увагу дослідників і тому досить часто згадується в літературі. Відзначаючи, що скульптурне оздоблення іконостасів не властиве православній традиції, автори пов'язують появу об'ємно або рельєфно виконаних фігур з впливом бароко [6, с. 119, 121, 154; 2, с. 387;15, с. 133]. Водночас, оскільки об'ємне виконання і репертуар скульптур є характерним для барокової декорації, вони хрестоматійно розглядаються як частина художнього оформлення іконостаса й аналізуються у контексті стилістичних концепцій. Таким чином, підхід до вивчення скульптурної декорації іконостасів традиційно обмежується сферою позитивістських описів іконографічних деталей і зовнішніх ознак. Однак, при всій очевидності стилістичного запозичення цих форм і значущості у створенні пластичного образу барокового іконостаса, фокусування уваги лише на художніх якостях скульптур ангелів не може дати цілісного уявлення про суть цього явища, оскільки лишає поза межами дослідження інші важливі аспекти їх значень.

Необхідність проаналізувати ці образи з іншої точки зору виявляється цілком наочною вже при спробі осмислити їх не ізольовано, а як частину образотворчої концепції іконостаса в цілому. Так, при уважному розгляді схем розподілу ангельських образів в декорі, стає очевидним те, що у низці випадків їх розташування складно обґрунтувати виключно задачами художнього оформлення. Крім того, скульптури, що вводилися до структури іконостаса, лише умовно можна вважати

частиною орнаментальних композицій, адже вони не є їх елементами, а існують на їх тлі або обрамовуються ними. Звертають на себе увагу розбіжності у кількісному співвідношенні різних груп скульптурних образів і часі їх появи у іконостасах. Зокрема, об'ємні голови ангелів з'являються раніше інших подібних мотивів. Вони відомі з другої чверті XVII ст. і незмінно присутні у декорі іконостасів протягом досліджуваного періоду, залишаючись найчисленнішою групою. Фігури ангелів у повний зріст, в оздобленні українських іконостасів, явище рідкісне і, судячи з усього, більш пізнє. До середини XVIII ст. їхні тіла прикриває довге вбрання і лише з другої половини XVIII ст. іконостаси починають заповнюватися фігурами напівоголених крилатих немовлят, а також ангелів, огорнутих тільки одним гіматієм, що є характерним прийомом для барокової стилістики. Зазначені особливості оздоблення іконостасів ангельськими скульптурами неможливо пояснити просто стилістичним запозиченням і декоративними задачами. Відтак, причини, репертуар і логіка розміщення ангелів могли мати й інші ідейні основи, пов'язані, напевно, з їх символікою.

Те, що ця група зображень мала смислове навантаження в програмі декору іконостаса навряд чи можна ставити під сумнів. Аргументом на користь цього є те, що частина з них (якщо не брати поки що до уваги тих, які можна назвати «путто») — це образи сил небесних. Властиве ангелам коло символічних значень не обмежується декоративною функцією, особливо, якщо ми говоримо про різьблених ангелів у іконостасі — найважливішому літургійному об'єкті в інтер'єрі храму, концепція образного втілення якого глибокого символічна [43; 42, с. 317–330]. З огляду на це постає питання, які саме символічні значення домінували в цьому випадку? Спроб детально розглянути його, наскільки нам відомо, поки не було, проте цілком зрозуміло, що осмислення суті ангельських скульптур в декорації іконостаса, можливо тільки у контексті його іконографії та структури. З ідеєю іконостаса пов'язана, ймовірно, і логіка розміщення ангелів, підпорядкована загальному задуму.

Особливу проблему становить з'ясування ролі крилатих напівоголених немовлят в оздобленні іконостасів. Існуюча невизначеність у їх інтерпретації, мабуть, пов'язана з тим, що образне втілення цих фігур дійсно відповідає зображенням путто або купідонів (амурів). Проте, цей запозичений з античності мотив часто присутній в програмах оформлення іконостасів одночасно із зображеннями, які однозначно визначаються як ангели. Незважаючи на очевидне протиріччя в поєднанні цих мотивів, які належать до різних культурних традицій і мають різні початкові смисли, їх одночасна поява в іконостасах, як втім, і взагалі у релігійному мистецтві бароко, стала формально закріпленим правилом. Відповідно виникає низка питань. Чи вважати зображення путто в іконостасах тільки декором або вони могли мати якийсь особливий сенс? Якщо допустити існування у них змістовної сторони,

то як вона узгоджувалася зі змістом ангельських образів? І чи правомірно взагалі інтерпретувати такі зображення як путто? Пошук відповідей на ці запитання є необхідною умовою задля розуміння не тільки символічної функції скульптур у програмі оформлення, а й символічного простору іконостаса в цілому.

Мета дослідження. У даній роботі буде зроблено спробу розглянути один з найбільш цікавих і найменш вивчених аспектів теми — змістовний бік скульптурного оздоблення українського іконостаса XVII–XVIII ст.

Викладення основного матеріалу. Для розуміння ролі скульптурних образів ангелів, які заповнили іконостаси періоду бароко, необхідно згадати про набагато давнішу традицію, що перебуває за межами художніх стилів, але лежить в основі концепції іконостасного оформлення. Йдеться про старозаповітну практику вводити образи херувимів у декорацію Святеє святих.

Як відомо, херувими у текстах пророчих видінь згадуються неодноразово, але відомості про них вкрай стислі. У них вони постають крилатими небесними істотами, найбільш наближеними до Бога. Серед їхніх функцій частіше йдеться про призначення служити Йому сидінням (епітет Бога — «Сидячий на херувимах») і засобом пересування: «сів на херувимів і полетів» (Єз. 10; 43:2–5; 1 Царів 4:4; 2 Царів 22:11; Пс. 17:11 та ін.). У контексті дослідження надзвичайно важливо підкреслити існування містичного зв'язку між явленням Бога і херувимами. Найважливішою вказівкою на цей зв'язок є опис Скинії Заповіту, в якому Бог встановлює місце Богоявлення над золотою кришкою Ковчегу між двома скульптурними зображеннями херувимів (Вих. 25: 18–22; Чис. 7:89). Текст, який сповіщає про облаштування Скинії, має ключове значення для розуміння іконографічного та просторового задуму Святеє святих. У ньому описано старозаповітне правило оформлення сакрального локусу, в якому головне місце відведено образам херувимів. Їх зображення на кришці Ковчегу Завіту і на Завісі Святеє святих (Вих. 26:31; 36:35), постають як зримий символ присутності невидимого Бога, виступають своєрідним обрамленням місця Теофанії і, разом з тим, херувими є маркерами, що вказують на це місце. Про те, що в програмі оформлення сакрального простору за херувимами міцно закріплюється першорядна роль, оповідає опис храму Соломона. Згідно з ним, їх зображення містилися вже не тільки в Святеє святих і на Завісі, але також на внутрішніх і зовнішніх стінах, і на дверях храму (3 Царів 6:23–35).

Сформоване в старозаповітній історії уявлення про принцип оформлення сакрального локусу, фактично перетворюється на образ-парадигму[1], зберігається в духовній культурі та знаходить своє продовження у християнстві. Свідченням цього є візантійська традиція вводити образи херувимів у оформлення вівтарних

[1] Термин О. Лідова. Див.: Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.

огорож [8, с. 421; 35, с. 328]. Збережені пам'ятки показують, що в XI–XIV ст. зображення херувимів розміщували у верхній частині темплону, іноді замикаючи ними ряд ікон, що знаходився там [21, с. 343–347]. Херувимами могли фланкувати і сам темплон, розміщуючи їх на зовнішніх гранях передвівтарних стовпів [35, с. 328]. Питання про те, чи вводилися ці зображення як частина іконографії вівтарних огорож — залишається відкритим, але те, що вони могли сприйматися, як програмний іконний образ вже відзначено в літературі [21, с. 346].

Питання про значення херувимів на вівтарних огорожах XI–XIV ст. нещодавно підняте О. Лідовим. Спираючись на слова св. Германа Константинопольського (VIII ст.), який символічно уподібнював косміт (архітрав) вівтарної огорожі кришці Ковчегу Заповіту, він робить висновок, що розміщені на косміті херувими повинні були «акцентувати сенс вівтаря як Святеє святих і Ковчега, що зберігає святиню» [21, с. 345–346].

З розвитком на Русі багатоярусного іконостаса херувими продовжують вводитися в його структуру. Їх різьблені або карбовані зображення формують окремий завершальний ярус, де вони можуть чергуватися з іконами праотців [13; 8, с. 427]. Збереженими прикладами такого опорядження є іконостас Софійського собору в Новгороді 1528 р., іконостас Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври XV–XVII ст. Формування з херувимів горішнього безперервного ряду, викликає асоціацію з балкою архітрава і відсилає до візантійських композиційних зразків. При цьому поєднання шестикрилих ангелів з іконами праотців вказує, що старозаповітний контекст, судячи з усього, був присутній в осмисленні ярусу з херувимів. Це дозволяє думати, що херувими були перенесені до середньовічного іконостаса з їх старозаповітним сенсом вказувати на Святеє святих храму. Разом із тим, у тогочасних іконостасах за допомогою зображень херувимів вирішуються задачі художнього оформлення, що вже відзначено у літературі [13, с. 492]. Слід сказати, що сама ідея тісної взаємодії смислової і оздоблювальної ролі херувимів не була принципово новою, вона прочитується ще в описі храму Соломона: «І на всіх стінах храму навколо зробив різьблені зображення херувимів із пальмових дерев і квітів, що розпускаються, всередині і ззовні» (3 Царів 6:29). Проте, тут ми простежуємо появу особливої образотворчої формули. Протяжний ряд, складений з великого числа повторюваних елементів (шестикрилих ангелів), створює ефект орнаментального оздоблення, що підкреслює важливість декоративної ролі херувимів в іконостасах.

В Україні не збереглися іконостаси, увінчані рядами різьблених херувимів. Однак спільність організації середньовічних іконостасів Русі на основі візантійського прототипу, дозволяє припускати існування подібних пам'яток в українських землях раніше XVII ст. На користь цього припущення говорить розпис 1648(?) р. привівтарної стіни в церкві Параскеви в Радружі (Польща), сюжети якої є продовженням програми іконостаса. Завершальний регістр розпису складається з низки ликів ангелів і орнаментальних пальмет [36, с. 467]. Цілком ймовірно, що відлунням цієї ж традиції є низка крилатих голів ангелів в молитовному ярусі іконостаса 1629–1638 рр. Успенської церкви Львова, який зараз знаходиться у Великих Грибовичах.

Обидва приклади свідчать, що структура українського іконостаса першої половини XVII ст. ще могла містити лінійний ряд образів херувимів, що сходить до візантійської композиційної схеми. Однак, іконографічний контекст в збережених українських пам'ятках, у який введені ряди херувимів, відрізняється від контексту північноросійських іконостасів. Зупинимося на реконструкції значення цих ангельських образів з тієї причини, що хоча їх лінійне шикування відсилає нас до візантійської і старозаповітної традиції, однак, херувими опинилися у новому програмному оточенні, що повинно було істотно доповнити їх зміст. З'ясування значень цих образів важливе й тому, що хоча зображення херувимів ще не є скульптурними, якими вони стануть до середини XVII ст., їхня смислова функція не відразу проглядається за декоративною роллю — тенденція, яка досягла своєї кульмінації в наступному столітті. Досить сказати, що в Радружі лики ангелів чергуються не з іконами, а з пальметами, в Успенському іконостасі херувими присутні не як самостійний ангельський ряд, а як допоміжний мотив в обрамленні — вони заповнюють ті ділянки конструкції, які в інших іконостасах того ж часу декоровані різьбленими розетками. До того ж, херувими зображені не шестикрилими, відповідно до візантійської традиції, а двокрилими, якими вони стають у мистецтві Ренесансу, ставши трансформацією античного мотиву путто [51]. Таким чином зображення херувимів у цих пам'ятках цілком можна розглядати як декоративний мотив, не зважаючи на те, що вони введені в систему іконних зображень і мають символічне значення.

Для виявлення значення херувимів у таких композиціях звернемося спочатку до іконостаса Успенської церкви Львова. Тут ми бачимо унікальний приклад переміщення херувимів з горішнього у середній, молитовний ярус іконостаса. При цьому зображення ангельських голів лише декорують проміжки трикутної форми між іконами апостолів, Богородиці та Іоанна Предтечі, а також кутові ділянки над центральною іконою, що являє собою рідкісний іконографічний варіант «Спаса у славі» [1]. Фактично ж, оскільки херувими знаходяться у молитовному ярусі, вони є частиною сцени небесного моління[1].

Іконографії Деісуса з центральним образом Христа «у славі» («Спас у славі»), присвячено низку досліджень, які тлумачать зміст цієї програми як зображення Останньої Теофанії, що нагадує про пришестя Христа-Судді з сонмом святих —

[1] Подібна композиційна схема відома в Деісусі другої половини XIII ст. Меліоре ди Якопо. Зберігається в галереї Уффіці.

свідків Його слави і прохачів-молитовників за людство [18; 44; 8; 21, с. 356–401]. В іконостасі Успенської церкви Львова, образи безтілесних сил присутні не тільки в межах живописного поля центральної ікони, але й винесені назовні, охоплюючи весь молитовний ряд. Таким чином, херувими візуально об'єднують розміщені у цьому ярусі ікони в цілісну композицію, підкреслюючи, що усі образи знаходяться в єдиному смисловому просторі з іконою «Спас у славі». Оскільки складена система образів, що презентує одну з версій іконографічної програми молитовного чину зі «Спасом в силах», теж розкриває тему Другого Пришестя, образи херувимів у цій програмі (не тільки ті, які оточують образ Спасителя на центральній іконі, а й ті, які розміщені між іконами ярусу) — теофанічні за своєю природою, оскільки у своїй сукупності складають славу божественного явлення.

У церкві Параскеви в Радружі ряд ангельських ликів, скомпонований у вигляді орнаментальної стрічки, посідає традиційний горішній регістр. Він служить підґрунтям для двох ангелів, що стоять вище, і розгортають плат із зображенням Нерукотворного образу Христа (Манділіоном), обабіч від яких зображені світила. Докладний аналіз змісту цієї композиції вимагає спеціального дослідження, що не входить в задачі цієї роботи, однак висловлю припущення, що її задум також був пов'язаний з темою Майбутнього віку і Останньої Теофанії. На можливість такої інтерпретації вказує те, що Манділіон, який у візантійській традиції осмислювався як образ Втілення [49, с. 24–32] та Євхаристичної Жертви [4], крім того мав теофанічний сенс [20, с. 125; 21, с. 382]. Водночас символічні аспекти образу містили есхатологічні асоціації, які пов'язують земний лик Спасителя з ликом Христа Другого Пришестя [7, с. 650; 20, с. 147]. Крім того тема «Останньої Теофанії» грала помітну роль в гимнографії Манділіона [26, с. 159–166]. Все це дозволяє припускати теофанічну природу херувимів у цій композиції.

У нашій спробі пов'язати в обох розглянутих випадках теофанічний сенс з херувимами, ми також спираємося на те, що в XVII ст. в українському церковному середовищі тема настання Останніх Часів і прийдешньої Останньої Теофанії набуває особливого значення. Драматичне для українського православ'я прийняття у 1596 р. Берестейської унії, яка осмислювалася як знак наближення кінця світу, активізувало есхатологічні переживання і знайшло відображення у полемічних трактатах Стефана Зизанія, Івана Вишенського, Захарії Копистенського і текстах церковних проповідей [16; 10; 28]. Передбачуваний кінець світу пов'язували з 1666 р. і приходом Антихриста, про що пророкував ієромонах, а пізніше архімандрит Києво-Печерської лаври Захарія Копистенський в його «Палінодії» (1621) [28]. Цей рукописний текст став вельми авторитетним у тогочасному науковому середовищі [16] і згодом був використаний в компілятивній «Книзі про віру», складеній, можливо, ігуменом Києво-Михайлівського монастиря Нафанаїлом і опублікованій в Москві у 1648 р. [17].

Питання про те, як відбилися есхатологічні переживання першої половини XVII ст. на програмі українського іконостаса, до теперішнього часу спеціально не досліджувалося. Однак у тому, що вони мали певний вплив на його іконографію, навряд чи доводиться сумніватися, оскільки очікування кінця світу і невідворотність Страшного суду, що є центральною ідеєю християнського світогляду, нерозривно пов'язане з надією здобуття Царства Небесного, шлях до якого, згідно богословського тлумачення, вказує і відкриває іконостас [43, с. 61–62]. Слід зазначити, що тема Майбутнього віку, яка мала найважливіше значення для духовної культури православного світу, кількома століттями раніше вже зіграла ключову роль у формуванні структури й іконографії візантійського іконостаса. Мається на увазі, передбачуване настання Останніх Часів у 7000 році (1492 р.), яке спричинило есхатологічні настрої у Візантії і країнах східнохристиянського ареалу в XIV–XV ст., і позначилося на іконографічних програмах вівтарних огорож [8]. Про значимість теми Останньої Теофанії для програмного складу середньовічних іконостасів також свідчить іконографія візантійських антепендіумів [8; 19], які, очевидно, слугували зразком для формування структури багатоярусного іконостаса, що з'явився у такому вигляді на межі XIV–XV ст. [19; 21, с. 356–401]. Крім того, характерне для того часу есхатологічне розуміння Літургії мало місце на Русі і в XVII ст. [50, с. 43–44].

Сказане дозволяє бачити в композиціях з херувимами іконостаса Успенської церкви Львова та розпису в Радружі не маргінальні варіанти програм, а збережені свідоцтва іконографічної відповіді на хвилю есхатологічних ідей. Тому визнаючи за херувимами теофанічне значення, їх також слід вважати програмними образами, оскільки вони відіграють ключову роль у розумінні суті іконостасних композицій. Декоративна ж функція цих ангельських голів, бодай і чітко позначена, є другорядною. Разом з тим стає зрозумілим, що старозаповітна символічна конструкція, яка акцентує, за допомогою херувимів на вівтарних огорожах, тему вівтаря як Святеє святих, в українських іконостасах першої половини XVII ст. істотно доповнена новозавітним есхатологічним змістом.

До середини XVII ст. у сформованій системі оформлення зображеннями херувимів українських іконостасів відбуваються важливі зміни: їх лінійний ряд зникає, а виконання стає скульптурним. Набуття ангелами об'ємних форм цілком зобов'язане впливу бароко. Зображення херувимів не тільки стають об'ємними, але й позбавляються німба. Однак привнесені стилем зміни анітрохи не змінили їх суті. Цікавим підтвердженням розуміння двокрилих ангельських голів саме як херувимів є гравюра з Толкової псалтирі 1697 р., надрукованої у друкарні Києво-Печерської лаври. На ній, в одному з медальйонів, що оточують образ Богородиці Одигітрії представлено Ковчег Заповіту, на кришці якого херувими зображені такими ж як і в іконостасах, з тією лише різницею, що мають німби. Ілюстрація з псалтирі переконує, що образи голів ангелів з двома крилами в українських іконостасах

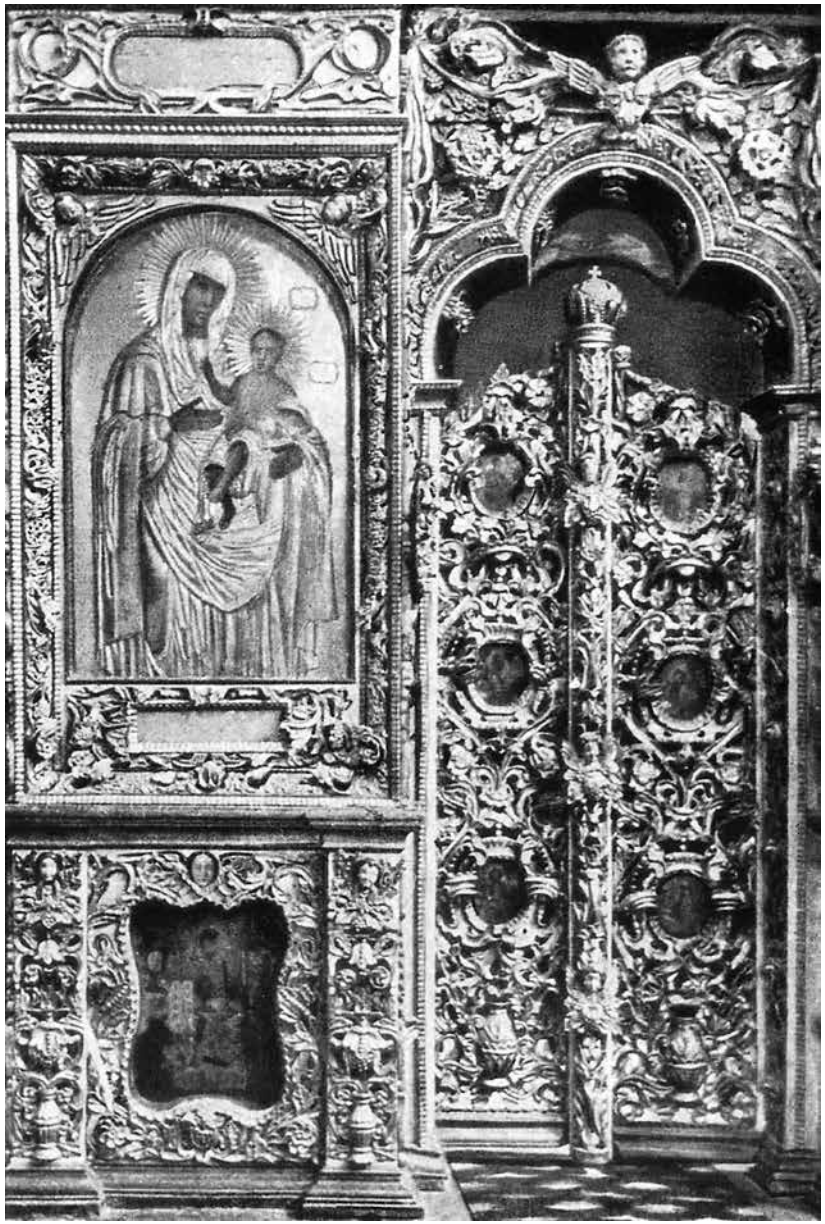
XVII–XVIII ст., слід розуміти як зображення херувимів, а не інших чинів небесних сил, які могли вводитися в іконостаси[1].

Відносно того, що до середини XVII ст. відбулося трансформування схеми розподілу херувимів в іконостасі, то воно навряд чи було спричинено стилістичним впливом. Зникнення лінійного ряду і перерозподіл ангельських зображень розриває початковий зв'язок з візантійською композиційної формулою, проте цей факт сам по собі не дає підстав стверджувати, що одночасно відбувається розрив смислових зв'язків зі старозаповітними символічними конструкціями або теофанічним змістом цих образів, які мали місце у першій половині XVII ст.

Про збереження старозаповітних асоціацій говорить, наприклад, те, що в тогочасному українському середовищі було актуальним уподібнення іконостаса Завісі (Катапетасмі), на що вказує заголовок чину освячення з Требника митрополита Петра Могили: «*Чинъ бл[агосло]венїя или ос[вя]щенїя Катапетазмы, или Деисуса, сі[е] естъ, всехъ Иконъ въ Ц[е]ркви на своемъ месте поставленых*» [39, с. 128]. Крім того в тексті цього чину освячення згадується про облаштування і особливу роль Святая святих Скинії і храму Соломона відмічених херувимами, як дарованого

[1] Відзначимо, що поряд з херувимами в іконостасах зрідка зображувалися і серафими. Наприклад, зображення серафима і херувима розміщували на стовбцях обабіч царських врат у російських іконостасах XVI–XVII ст. [11, с. 165]. Для їх розрізнення використовувався колір: херувим зображався синім, серафим — червоним. Однак іноді обидва шестикрила були червоними. Висловлено думку, що у цьому випадку колір херувима повинен був нагадувати про вогняного херувима біля воріт Раю [11, с. 167]. Ряд із серафимів введений в іконостасі XVII–XVIII ст. церкви Благовіщення монастиря Молдовіца (Румунія) [55]. Там їх розміщено у верхньому регістрі, фланкуючи центральний образ «Втілення». Примітно, що у всіх цих випадках зображення серафимів були живописними і зберігали традиційну іконографію — мали шість крил. Водночас, у тому ж іконостасі в Молдовіці, на порталі царських врат написані голови ангели в обрамленні тільки пари крил, як це було прийнято в XVII–XVIII ст. при зображенні херувимів.

Наведені приклади вказують, що для зображень серафимів в іконостасах XVII–XVIII ст. характерним було живописне виконання і традиційна іконографія, тоді як для херувимів — це виняток. Мабуть використання різної іконографії небесних сил було навмисним, це дозволяло легко розуміти, без текстових або колористичних пояснень, який саме чин безтілесних духів мається на увазі. Треба сказати, що в українському мистецтві цього періоду є приклади, коли описані прийоми зображення сил небесних для їх чіткого розрізнення застосовувався навіть у межах однієї композиції. Одним з них може слугувати «Св. Трійця Новозавітна» в скуфії купола Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Тут шестикрилі вогняні серафими фланкують підніжжя престолів, і одночасно поруч зображені двокрилі херувими [25, с. 66].



1. *Іконостас Покровської церкви у с. Зіньків (за М. Драганом). Друга половина XVII(?) ст.*

Богом знака: «*твое съ людми пребываніе, и славы твоея величества знаменія…*» [39, с. 130]. Відтак, за херувимами, розміщеними в іконостасі, зберігався старозаповітний сенс обрамлювати і вказувати місце Богоявлення, бути «знаменням слави». Разом з тим, введення нових схем розміщення ангельських образів вказує на бажання підкреслити інші смислові акценти в їх значенні.

Зміни, що відбулися в схемі розміщення херувимів в іконостасі, проявилися в зосередженні цих зображень на царських вратах і поблизу них. Крім самих врат ангели розміщуються на їх косяку, антаблементі над ними, замку арки, обабіч арки вхідного порталу, в цоколі і обрамленні найближчих до врат намісних ікон (*рис. 1*). Спосіб розміщення і композиції вказують на прагнення підкреслити як теофанічний їх зміст, так і нову для ангельських зображень в іконостасі тему літургійного служіння. Артикуляцію літургійного аспекту їх значень бачимо у поширених тоді композиціях, які об'єднують виноградні грона і херувимів. Такі зображення мали очевидну євхаристичну символіку, а їхнє розміщення на царських вратах вказувало на важливість розуміння літургійних смислів ангельських образів. Ранній приклад зображення херувимів в оточенні виноградних грон відомий на вратах іконостаса 1643 р. Благовіщенської церкви в Супраслі [54]. Пізніше встановлюється практика розміщувати трьох херувимів з виноградними гронами на стовпчику царських врат. Наприклад, так було оформлено врата іконостаса 1663 р. Микільського Військового собору в Києві, іконостаса 1701 р. Георгіївського собору Видубицького монастиря, іконостаса 1760-х Спаської церкви в Лохвиці. Відомі й інші композиції з ангелами, що розкривають ту ж тему: херувими з євхаристичною чашею і виноградним гроном, що висить над нею, розміщені на колонах, що фланкували царські врата і намісні образи Спасителя і Богоматері з немовлям (*рис. 2*), або повнофігурну — ангели, що возносять євхаристичну чашу на введені на царських вратах.

Варто зазначити, що темі ангельського служіння в Євхаристії в Україні XVII–XVIII ст. приділялася особлива увага. Досить згадати про поширений в іконопису того часу сюжет «Христос — лоза виноградна». Включення у композицію цих ікон ангелів, які тримають потир і збирають у нього кров Христову — цілком наочно вказувало на осмислення їх ролі у цьому Таїнстві. Про необхідність розуміння того, що під час євхаристичного служіння і преосуществління хліба і вина на Тіло і Кров Христову, навколо престолу Господнього незримо присутні ангели, говорить і Петро Могила у коментарі до Літургії [38, с. 234]. Мабуть, ангельські образи з виноградними гронами і потирами на царських вратах або поблизу них є візуальним нагадуванням про причетність ангельських сил до містичного дійства, що відбувається у вівтарі.

Разом з тим, практика обрамлення херувимами входу до вівтаря розкривала їх теофанічну природу і візуалізувала важливі аспекти тогочасного євхаристичного богослов'я. Йдеться про активно обговорюване, у період греко-латинських суперечок XVI–XVII ст., вчення Отців древньої Церкви про те, що в момент освячення Святих Дарів, сам Христос таємниче присутній на престолі в своїх Дарах. Саме про таке розуміння чуда преосуществління неодноразово висловлювався Петро Могила, підкреслюючи, що «*под видом хлеба и вина сам истинный Хр[ис]тос Б[о]гоч[е]л[о]век воистину есть*» [38, с. 266]. Як відомо, полеміка навколо цього питання призвела до прийняття на Єрусалимському Соборі 1672 р. тексту «Сповідання православної віри», складеному Єрусалимським патріархом Досифеєм II, в якому була остаточно сформульована позиція Східної Церкви: «*у кожній частині… перетвореного хліба і вина… Господь Христос присутній по суті Своїй, тобто з душею і Божеством, або довершений Бог і довершена людина*» [33, с. 179]. Ця теза догматично пов'язувала з преосуществлінням Святих Дарів ідею про реальну присутність всього Христа в Євхаристії, а сам текст

2. *Іконостас Троїцької церкви. XVIII ст. Україна, невідомий регіон*

«Сповідання православної віри» в 1721 р. був офіційно затверджений усіма грецькими патріархами, а також Синодом Руської Церкви, як справжній виклад православного вчення [9].

Закріплений рішеннями Східної Церкви XVII–XVIII ст. сенс преосуществління Святих Дарів накладався на візантійську традицію розуміння чину Божественної Літургії, як символічного відтворення найважливіших моментів земного життя Христа [14; 46; 41] та осмислення освячених Дарів, що виносяться з вівтаря для причастя, як Богоявлення Спасителя після воскресіння [9; 40, с. 88–90, 41]. Мабуть, бажання наочно роз'яснити точку зору православ'я на це питання, і призвело до зосередження ангельських зображень біля входу у вівтар. Тлумачення сенсу преосуществління Святих Дарів і їх поява з врат вівтаря, моделювали у свідомості віруючих, безпосередньо поблизу них — містичний простір, де відбувається диво. У цьому літургійному контексті отвір царських врат ставав місцем, звідки очікувалася свого роду Теофанія — рятівне явлення Христа в Святих Дарах. Таким чином, обрамлення отвору царських врат численними херувимів вказувало на місце очікуваного Богоявлення, яке доступне бачити мирянам в ході Літургії.

В оздобленні царських врат і їх порталу середини — другої половини XVIII ст. теофанічний аспект сенсу херувимів прочитується ще виразніше. До цього часу над вратами або у верхній частині їх стулок починають розміщувати різьблену «славу Господню», як, наприклад, в Андріївській церкві в Києві. Наявність в отворі царських врат, цієї великої композиції, яка зображує херувимів серед хмар що клубочаться — прямо вказує на Богоявлення.

Розглядаючи зміст сил небесних в оформленні царських врат і їх оточення, слід зупинитися на значенні голови ангела на замку арки. Подібно до інших ангельськими образами в обрамленні врат він може прочитуватися як один із теофанічних херувимів. Разом з тим, композиційна схема, що включала розміщення херувима на арці або в її отворі — добре відома за пам'ятками архітектури XVII–XVIII ст. і за архітектурними рамками фронтисписів у тогочасних виданнях. Мотив розміщення херувима над входом відсилає глядача до старозаповітної теми вогненного херувима, що охороняє врата Раю. Таке тлумачення значення херувима, що вінчає арку також видається можливим, оскільки центральні двері іконостаса іменувалися райськими вратами [6, с. 16].

Випадки розміщення ангелів не поблизу центрального входу до вівтаря, а на інших ділянках іконостаса в XVII ст. і в перші десятиліття XVIII ст. — поодинокі. Зокрема, в іконостасі кінця XVII ст. Михайлівської церкви с. Бездрик на Сумщині херувимом увінчувалася ікона Богоматері Втілення в пророчому ярусі. В іншому відомому іконостасі того ж часу — в Кирилівській церкві у Києві, херувими були введені в цоколі колон, які фланкували ікону Деісус. Відсутність інших

подібних прикладів не дозволяє розглядати їх як усталене явище, проте програмний контекст, в який включені херувими при такому розташуванні, не суперечить загальній для того часу концепції підкреслювати їх теофанічну роль в іконостасі.

Проте, до середини XVIII ст. складається практика розосередження херувимів по фасаду іконостаса і зростання загального числа ангелів, за рахунок введення повнофігурних зображень. Саме у цей час в іконостасах з'являються образи напівоголених крилатих немовлят, виконаних, фактично, як путто. Скласти уявлення наскільки численними могли бути ці скульптури, можна розглянувши іконостас Софійського собору в Києві, спорудженій у 1754 р. Загальний його вид до зниження і переробок зберігся на малюнку Ф. Солнцева, виконаному в середині XIX ст. [27, с. 44]. На ньому видно, що голови і фігури ангелів розміщені по всій поверхні іконостаса. Яскравими зразками схожого оформлення є іконостаси собору Різдва Богородиці в Козельці 1763 р. і Покровської церкви в Ромнах 1764–1770 рр.

Ці приклади показують, що голови ангелів розташовані на антаблементі, карнизах, кронштейнах, замку арці, в цоколі, на царських вратах під медальйонами, увінчують обрамлення ікон. У цей час з'являються нові композиції з ангельськими зображеннями. Наприклад, замість Розп'яття з пристоячими на вершині іконостаса вводиться Саваоф в оточенні херувимів, як в іконостасах собору Різдва Богородиці в Козельці. Зустрічаються зображення ангелів, які підтримують ікону, картуш або трикутник в сяйві з ім'ям Першої або Другої особи Святої Трійці.

Численна ангельська скульптура в іконостасах своїм розміщенням та композиційними схемами продовжує презентувати ідею про сили небесні, як про славу, що супроводжує явлення Бога. Прямим підтвердженням цього є композиції з Саваофом або іменами Святої Трійці. Водночас, раніше небачена кількість таких образів в іконостасі, свідчить про прагнення донести ідею про вічну присутність і служіння безтілесних сил у позачасовому акті Небесної Літургії і прийдешньої Останньої Теофанії. На користь такої інтерпретації свідчить поширене на той час заміщення в Деісусі есхатологічного образу тронного Христа-Судді на ікони «Христос Великий Архієрей» або «Цар Царів». Ці образи також мали есхатологічне значення [34, с. 59–80], але разом з тим транслювали думку про те, що Спаситель є Первосвящеником і Царем одночасно [34, с. 79], який вічно здійснює Таїнство Євхаристії, в якому Він одночасно є Небесним Владикою, Великим Архієреєм і Жертвою. При цьому введення в оздоблення іконостаса численних ангельських образів візуалізувало ідею про те, що Небесна Літургія відбувається в оточенні сонму ангельських сил. Крім того їх розміщення в обрамленнях ікон святих або сюжетних композицій ще раз мало підкреслити, що перед очима віруючих відкривається образ горнього світу і Церкви Небесної, де події священної історії мисляться вічно сущими.

У цьому символічному контексті цікава роль путто, які не тільки виявляються введеними у композиції з ангельськими зображеннями, але можуть навіть заміщувати їх. Поширеність подібної практики пов'язана з традицією використання путто в мистецтві Латинського Заходу. Згідно з дослідженням Е. Панофского, у період Високого Середньовіччя античні мотиви не використовувалися для відображення античних тем і, навпаки, античні теми не отримували втілення в античних мотивах, що призводило, зокрема, до використання фігури Орфея для зображення царя Давида, Геркулеса для образу Христа, а Дідона і Еней зображувалися одягненою за середньовічною модою подружньою парою, і тільки Ренесанс возз'єднав античні теми і мотиви [31, с. 57–60, 65]. Однак, на відміну від інших класичних мотивів, у добу Ренесансу звернення до путто не було обмежене рамками античних тем. Варто згадати, що сприйнятий Проторенессансом у XII ст., цей образ у наступні два століття поширювався в християнській іконографії у кілька етапів, опинившись спочатку в обрамленнях, а потім і в самому священному зображенні [30, 235–238]. Тому путто, які починаючи з XV ст. і аж до пізніх барокових традицій XIX ст. були улюбленим мотивом в світському мистецтві, одночасно міцно вкоренилися в християнській іконографії. Подібна універсальність образу крилатого немовляти пояснюється його полісемантичністю. Інтерес до смисловому змісту цього античного мотиву в мистецтві Ренесансу, що активізувався останнім часом, знайшов відображення у низці публікацій, автори яких сходяться на думці, що в залежності від контексту, зображення путто мали світський або релігійний сенс і тлумачились як духи повітря і вакхічні фігури (spiritelli, amorini) або ангельські сили чи людські душі [30; 47; 52; 51; 48;53].

Надання путто християнської символіки, звісно не скасовувало їхню художню форму (вигляд крилатих купідонів), проте знімало протиріччя в розміщенні таких образів серед ангелів чи святих. Тобто невідповідність між класичним втіленням і некласичних змістом путто у релігійному мистецтві закладена Ренесансом. Примітно, що саме тоді, в мистецтві країн північної Європи спостерігалася розбіжність між класичними типами, і їх виконанням в не класичних фігурах або в не класичному оточенні [30, с. 312–315]. Подібна ситуація мала місце і в мистецтві України XVII ст., на що звертали увагу дослідники [24, с. 45; 37, с. 66–97; 12, с. 9–44]. Сформована культурна парадигма сприяла адаптації зображень античних путто в православному середовищі. Перенесені в іконостас, путто, як і в релігійному мистецтві Заходу, розумілися як ангельські образи. Яскравий приклад цього — зображення архангела Гавриїла в сцені «Благовіщення» на царських вратах Михайлівської церкви в Бучачі, де він представлений в образі крилатого немовляти (*рис. 3*). Звичайно, не можна сказати, що в осмисленні путто як ангелів часто заходили так далеко — тут ми бачимо унікальний приклад. Разом з тим, слід зазначити одну особливість інтерпретації путто в оздобленні іконостаса: найчастіше

3. *Архангел Гавріїл з композиції «Благовіщення» на царських вратах Михайлівської церкви в Бучачі. 1740-і*

вони являють собою образ небесних сил у цілому, аніж певний їх чин. Наприклад, коли вони тримають в руках картуші з монограмою імені Бога, сурмлять в труби або оточують образ Спасителя — це ангели, що проголошують Його славу і залучені разом з іншими ангельськими образами в загальний теофанічний контекст. У той же час, відомі композиції, в яких путто можуть асоціюватися з херувимами, зокрема зображення розсунутої над царськими вратами завіси, що підтримується двома крилатими фігурками — викликає в пам'яті херувимів на Завісі старозаповітного храму.

Висновки.

1. Скульптурні зображення ангелів в оздобленні іконостасів, які з'явилися під впливом стилю бароко, легко інтегрувалися в його структуру, оскільки продовжили візантійську практику розміщення образів небесних сил на вівтарних огорожах і середньовічних іконостасах, замінивши собою більш ранні площинні зображення.

2. Скульптури ангелів у різьбленому оздобленні українського іконостаса XVII–XVIII ст. не входили до іконографічної програми (не були молитовними образами), проте становили важливу частину його символічної задуми. Їхній зміст складався з декількох шарів значень, які взаємодіяли і прочитувалися в залежності від контексту.

3. Зображення ангельських сил в іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали своє давнє призначення вказувати на вівтар, як на Святеє святих храму, одночасно їх присутність в структурі іконостаса підкреслювала ідею про літургійне служіння ангелів, наголошувала на тому, що вони є небесною славою божественного явлення.

4. Ангельські зображення в оздобленні іконостаса служили додатковим елементом, що полегшував розуміння іконографічної програми, акцентуючи літургійні та есхатологічні аспекти його загального символічного задуму.

1. *Александрович В. С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: у 5 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 2. С. 654–701.

2. *Александрович В. С.* Мистецтво середини XVII — середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Скульптура // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: НАН України: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 377–424.

3. *Вечерський В. В.* Мистецтво середини XVII — середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Архітектура // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 280–376.

4. *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва: Мартис, 1996. С. 76–89.

5. *Горностаев Ф. Ф.* Строительство графов Разумовских в Черниговщине // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. Москва: Тип. Лискера и Собко, 1911. Т. 2. 1908–1909. С. 167–212.

6. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.

7. *Евсеева Л. М.* Аналойные иконы и литургические ткани в создании сакрального пространства древнерусского храма // Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. С. 638–659.

8. *Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновние высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 411–430.

9. Евхаристия: Часть I, Евхаристия: Часть II // Православная энциклопедия. — Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. Т. XVII. С. 533–696.

10. *Зема В.* Есхатологічні мотиви в проповідях на м'ясопуст (XVI — перша половина XVII ст.) / В. Зема // Соціум. Альманах соціальної історії. 2004. Вип. 4. С. 199–213.

11. *Западалова П. В.* Иконография древнерусских царских врат XVI–XVII веков. Происхождение. Типология. Символика: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб.: [б. и.], 2015. 275 с.

12. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 179 с.

13. *Журавлева И. А.* Праотеческий ряд и завершение символической структур русского высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 490–500.

14. *Красносельцев Н. Ф.* «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века (библиографический обзор) // Православный собеседник. 1878. Ч. 2. С. 3–43.

15. *Крвавич Д.* Українська скульптура періоду рококо // Записки НТШ: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т. 236 (CCXXXVI). С. 127–154.

16. *Криса Б. С.* Літературна творчість // Історія української культури: у 5 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 2: Українська культура XVI — першої половини XVII століть. С. 701–721.

17. *Колужняцкий Э. И.* Игумена Нафанаила «Книга о вере», ее источники и значение в истории южнорусской полемической литературы // ЧОИДР. 1886. Кн. IV. Отд. II. С. 1–36.

18. *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство древней Руси: проблемы иконографии. Москва: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68.

19. *Лидов А. М.* Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 161–206.

20. *Лидов А. М.* Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 352 с.

21. *Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Москва: Феория, 2014. 405 с.

22. *Логвин Г. Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 462 с.

23. *Макаренко Н.* На родине последнего гетмана Запорожья П. Калнышевского // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 8/32. С. 253–257.

24. *Міляєва Л. С.* Переддень бароко // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. С. 27–48.

25. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог / упоряд. А. Кондратюк. Київ: КВІЦ, 2005. 252 с.

26. *Никифорова А. Ю.* Реликвии в византийской гимнографии // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2006. С. 159–168.

27. *Нікітенко Н.* Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен // Пам'ятки України. 2007. № 1. С. 22–46.

28. *Опарина Т. А.* Число 1666 в русской книжности середины — третьей четверти XVII в. // Человек между царством и Империей: сб. материалов междунар. конф. / РАН. Ин-т человека. Москва, 2003. С. 287–313.

29. *Павлуцкий Г. Г.* О деревянных резных изображениях путтов в южно-русских церквях XVII–XVIII в. Киев: Тип. П. Барского, 1914. 12 с.

30. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006. 544 с.

31. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. 394 с.

32. *Петров Н. И.* Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской киевской духовной академии. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1915. Вып. IV–V. 61 с.

33. Послание патриархов Восточно-Кафолическия Церкви о православной вере (1723 г.) // Догматические Послания православных иерархов XVII–XIX веков о православной вере. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 142–197.

34. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. Москва: Паломник, 2001. 135 с.

35. *Сарабьянов В. Д.* Новгородская алтарная преграда // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 312–359.

36. *Сидор О.* Мистецтво середини XVII — середини XVIII ст. Образотворче мистецтво: Монумнетальний живопис // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3. С. 433–504.

37. *Степовик Д. В.* Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 330 с.

38. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646): у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 1. 721 с.

39. Требник митрополита Петра Могили: (Київ 1646): у 2 т. Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 1996. Т. 2. 816 с.

40. *Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк / пер. с англ. СПб.: Алетейя, 2000. 160 с.

41. *Тафт Р. Ф.* История литургии свт. Иоанна Златоуста / пер. с англ. Омск: Издатель С. Голованов, 2010. Т. II: Великий вход: История перенесения даров и других преданафоральных чинов. XLIV + 464 с.

42. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной церкви. Переславль: Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. XVI + 656 с.

43. *Флоренский П. А.* Иконостас. Москва: Искусство, 1995. 256 с.

44. *Щенникова Л. А.* Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV вв.: итоги и перспективы изучения // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Москва: Прогресс–Традиция, 2000. С. 392–410.

45. *Щербина В. И.* Отчет об археологической экскурсии в Бердичевский, Васильковский и Уманский уезды летом 1901 г. // Чтения в историческом обществе Несора Летописца. К., 1901. Т. 15. С. 67–82.

46. *Bornert R.* Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle. Paris: Inst. fr. d'études byzantines, 1966. 292 p.

47. *Dempsey Ch.* Inventing the Renaissance Putto. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. XVII + 277 pp.

48. *Gill M.-J.* Angels and the order of heaven in medieval and Renaissance Italy. — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. XVI + 324 pp.

49. *Grabar A.* La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodox. Prague: Seminarium Kondakovianum, 1931. 40 p.

50. *Felmy K. Ch.* Die Verdraengung der eshatologischen Dimension der bisantischen Geottlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб.: Византинороссика, 1995. С. 39–49.

51. *Kleinbub Ch.* At the Boundaries of Sight: The Italian Renaissance Cloud Putto // Renaissance theories of vision. Farnham: Ashgate, 2010. p. 117–133.

52. *Korey A. M.* Putti, pleasure, and pedagogy in sixteenth-century Italian prints and decorative arts. Chicago: University of Chicago, 2007. 944 p.

53. *Minor V. H.* Baroque visual rhetoric. Toronto: University of Toronto Press, 2016. 228 p.

54. *Tomalska J.* Supraśl Iconostasis. Problem of the Attribution // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Vol. XI. pp. 41–56.

55. *Sabados M. I.* L'iconostase de Moldoviţa: un repère dans l'évolution de l'iconostase moldave // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Vol. VI. pp. 27–43.

Оляніна С. В. Різьблені зображення ангелів у програмі оздоблення українських іконостасів: Символічний задум.

Анотація. Статтю присвячено реконструкції значення скульптурних зображень ангелів в символічного програмі українських іконостасів XVII–XVIII ст. Встановлено, що хоча різьблені ангели, не входили до іконографічної програми іконостаса, вони становили важливу частину його символічного задуму. Скульптури ангелів продовжили візантійську практику розміщення образів небесних сил на вівтарних огорожах і середньовічних іконостасах, замінивши собою площинні зображення, які існували раніше. Зображення ангельських сил в іконостасі XVII–XVIII ст. зберігали своє давнє призначення вказувати на вівтар, як Святеє святих храму. Водночас їх наявність в структурі іконостаса підкреслювала ідею про літургійне служіння ангелів, наголошуючи на тому, що вони є небесною славою божественного явлення. Ангельські зображення в оздобленні іконостаса служили додатковим елементом, що полегшував розуміння іконографічної програми, акцентуючи літургійні та есхатологічні аспекти його загального символічного задуму.

Ключові слова: іконостас, херувим, ангел, задум, теофанічний, літургійний смисл.

Олянина С. В. Резные изображения ангелов в программе оформления украинских иконостасов: Символический замысел.

Аннотация. Статья посвящена реконструкции значения скульптурных изображений ангелов в символической программе украинских иконостасов XVII–XVIII вв. Установлено, что хотя резные ангелы не были частью иконографической программы иконостаса, однако являлись важной составляющей его символического замысла. Скульптуры ангелов продолжили византийскую практику размещения образов небесных сил на алтарных преградах и средневековых иконостасах, заместив собою вводившиеся ранее плоскостные изображения. Изображения ангельских сил в иконостасе XVII–XVIII вв. сохраняли свое древнее назначение указывать на алтарь, как Святая святых храма. Одновременно их наличие в структуре иконостаса подчеркивало мысль о литургическом служении ангелов и их роли созидать небесную славу божественного явления. Ангельские изображения в убранстве иконостаса служили дополнительным элементом, облегчающим понимание иконографической программы, акцентируя литургические и эсхатологические аспекты его общего замысла.

Ключевые слова: иконостас, херувим, ангел, замысел, теофанический, литургический смысл.

Olianina S. V. Carvings angels in the decorative program of iconostasis: Symbolic concept.

Summary. The article deals to the reconstruction of the meaning of sculptures of angels in the symbolic program of Ukrainian iconostases of the 17–18th centuries. It was found that although the carved angels were not part of the iconographic program of the iconostasis, however, have been an important part of its symbolic significance. Statues of angels continued the Byzantine practice of placing of images of the cherubs on the altar barrier and medieval iconostasis, replacing planar images of celestial beings. Carved angels in the iconostases 17–18th centuries retained its ancient sense to point to the altar, as the Holy of Holies of the temple. At the same time of their introduction into the structure of the iconostasis is emphasizing the idea of the liturgical ministry of angels and their role to be of the divine glory. Angels in the decoration of the iconostasis were an additional element that facilitates understanding of the iconographic program, emphasizing the liturgical and eschatological aspects of its symbolic concept.

Keywords: iconostasis, cherub, angel, concept, theophany, liturgical sense.

Богдан ПИЛИПУШКО

ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА АКСІНІНА ЧЕРЕЗ РЕТРОСПЕКТИВУ ЙОГО ОТОЧЕННЯ

Постановка проблеми. У статті проводиться аналіз біографії художника, зокрема, через ретроспективу його оточення. Даний метод дозволяє отримати більш детальне і живе уявлення про персону О. Аксініна, його переконання і творчу працю. Дослідження життя художника є одним з кроків до комплексного залучення досвіду О. Аксініна в сучасний український мистецький дискурс.

Серед необхідних завдань, що постають перед дослідниками О. Аксініна, є визначення дефініції метамови та її комплексний аналіз, вивчення трансцендентної площини робіт О. Аксініна, як головного засобу ідейної виразності, дослідження постаті О. Аксініна у контексті тоталітарного середовища, в якому він жив. Нехтування та недостатня увага до української мистецької спадщини радянської доби може привести до забуття. Тенденція привласнення і залучення постатей українського мистецтва іншими країнами неодноразово актуалізується в історичному контексті. Ігнорування і недостатнє вивчення творчого здобутку українських діячів мистецтва тоталітарної доби може привести до аналогічних результатів.

Перелічені фактори **актуалізують** проблематику наукового дослідження постаті О. Аксініна та **пов'язують** її з наявними практичними завданнями.

Метою даного дослідження є систематизація свідчень і спогадів, присвячених постаті О. Аксініна та біографічний аналіз його життєвого шляху у контексті середовища, в якому він жив і творив.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні публікації та наукові дослідження, присвячені постаті і творчому здобутку О. Аксініна належать авторству М. Соколова, О. Кошового, І. Введенського, В. Кривуліна, В. Петрушенка, Д. Шелеста, Л. Ілюхіної, Г. Островського, О. Тойбера, І. Дюрича, С. Симоненка, А. Дороша.

Розкривають образ епохи в якій жив художник та актуалізують питання українського радянського нонконформізму мистецтвознавчі роботи О. Роготченка, Л. Смирної, В. Сидоренка, Г. Вишеславського, Н. Кіндрачук, О. Голубця, Р. Яціва та інших.