

**Вікторія БОЯРКО-ДОЛЖЕНКО**

мистецтвознавець

**СИМВОЛІЧНА ПЕРСПЕКТИВА ТА ПРОБЛЕМИ  
ОДНОРІДНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ  
УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ XIII – XV СТ.**

***Анотація.** Проаналізовано форми символічної перспективи в художньому просторі українського сакрального малярства пізнього Середньовіччя, відомі засоби акцентування семантичного центру твору доповнено методом концентрування точок сходу в межах погруддя головного персонажа. Досліджено ближнє і дальнє бачення як засіб символічної перспективи, з'ясовано міру та особливості трансформації форм символічної перспективи в контексті відходу українського малярства від традиційної неоднорідності простору православної ікони.*

***Ключові слова:** символічна перспектива, семантичний синтаксис, однорідний/неоднорідний художній простір, ближнє/дальнє бачення.*

Символічна перспектива в художньому просторі православного живопису належить до канонічних принципів художньої мови. Більшість її засобів, які використовувалися в українському малярстві, було обґрунтовано з позицій богослів'я та утверджено традицією. Проте стилістичні зміни періоду пізнього Середньовіччя, насамперед середини — другої половини XV ст., зумовили звернення українських майстрів до гомогенного художнього простору. Особливості його побудови протистоять символічній перспективі. Тож пам'ятки вказаного часу демонструють адаптацію традиційних засобів акцентування семантичного центру твору в умовах нових форм просторової організації. Дослідження художніх особливостей цього поєднання постає актуальним з огляду на прагнення сучасних митців творчо інтерпретувати образність вітчизняного іконопису періоду його мистецького злету.

Символічну перспективу вивчали від кінця XIX ст. численні дослідники середньовічної, насамперед давньоруської ікони — Є. Трубецької, П. Флоренський, Б. Успенський та ін. Більшість праць, що містять аналіз художніх форм символічної перспективи, тісно пов'язані з богослов'ям ікони [1–3]. Ці

форми науково опрацьовували представники тартусько-московської семіотичної школи Л. Жегін [4] та Б. Успенський [3]. Об'єктом дослідження вчених XX ст. було обрано давньоруський іконопис: територіальні межі цього поняття захоплюють також українські території, а хронологічні простягаються аж до XVII ст. Проте у вказаних роботах не знаходимо жодного звернення до українських пам'яток для висвітлення символічної перспективи їхнього простору. В українському мистецтвознавстві такі звернення виявляє низка праць, присвячених проблемам іконографії та символіки середньовічного іконопису [6; 7; 13]. Спеціального дослідження проблем використання засобів символічної перспективи в контексті стилістичних змін українського живопису досі не провадили. Низка художніх засобів акцентування семантичного центру композиції потребує доповнення. З'ясування окреслених проблем визначає наукову новизну пропонованого в статті матеріалу.

У системі комплексного дослідження художньої мови православної ікони Б. Успенський диференціює два рівні аналізу часопросторових особливостей твору. На першому вивчають загальні способи передання просторових і часових взаємовідношень, зумовлених обраною перспективною системою. Другий передбачає виявлення специфіки їх використання щодо об'єктів різного семантичного порядку чи розташованих у різних частинах структурованого простору [3, 243]. На відміну від геометричних перспектив, що в іконописі характеризують форму окремого предмета, ця символічна перспектива охоплює всю цілість композиції.

У іконологічних і мистецтвознавчих дослідженнях значення терміна “символічна перспектива” досі не усталене. Низка вчених використовують його як синонім до оберненої перспективи [2; 5], інші називають сукупністю специфічних художніх засобів, скерованих на акцентування семантичних згустків іконописного простору [3, 287]. У пропонованій праці трактуємо символічну перспективу системою просторово-композиційних особливостей твору, організованих згідно з його семантичним синтаксисом. Значення символічної перспективи в іконі поруч з геометричними (прямою, оберненою, аксонометричною)

співвідносимо як образ цілісного світу та предметів його наповнення. Відомо, що пріоритетним художнім завданням іконопису є створення самостійного мікросвіту, загалом схожого на відображений макросвіт. Спосіб зображення окремого об'єкта визначається як символічна вказівка на його місце в цьому мікросвіті, а не відображення об'єктивних характеристик. Найважливішим тут постає подоба цілого, при цьому часткове визначається через відношення до цілого [3, 250; 8, 259].

Засобами символічної перспективи як домінантного принципу просторово-композиційної організації ікони є система масштабних співвідношень [3, 287], композиційних розташувань [3, 288], ближнього і дальнього бачення [9], ракурсів і динаміки об'єктів [3, 280-281], концентрування множини точок сходу на головному зображенні [10, 345-355]. Якщо ієрархічна різномасштабність наприкінці XV — початку XVI ст. виявляється не так яскраво, то звертання ліній перспективних скорочень до головного персонажа сюжету можна спостерігати ще в українському живописі першої половини XVII ст. Реалістичні пошуки XV ст. привели до відходу від принципів символічної перспективи, характерної для раніших творів, на користь геометричного обґрунтування простору, що виявляє низка пам'яток празникового й пасійного циклів з Жогатина, Вітрилова, Цеперова (НМЛ).

У символічному просторі ікони різномасштабність фігур визначається за їхнім ціннісним значенням у контексті твору [6, 138; 3, 243]. Елементи декорації, традиційно наділені другорядним значенням щодо фігуративних зображень [11, 74], теж виявляють різну міру деформацій [3, 287-288] і масштабності відповідно до їхньої семантики. При цьому предмети середовища, що перебувають у тісному зв'язку з головним персонажем дійства, вирішуються в природному пропорційному відношенні щодо нього. Трон, на якому знаходиться Марія у сцені "Благовіщення" відповідає необхідним розмірам, так само і стіл з тридцятьма срібниками для Юди чи постать осяти, на якому входить у Єрусалим Христос. Натомість об'єкти середовища, не пов'язані з героєм твору безпосередньою дією, автор довільно зменшує, надаючи вигляду моделей на позна-

чення того чи іншого предмета. Безпосередня взаємодія архітектурного мотиву із значущою постаттю наділяє предмет художніми ознаками значущості — фронтальним ракурсом, статикою, збільшеним розміром і под. Таким чином, в основі аналізу символічної різномасштабності об'єктів ікони лежить вивчення її семантичного синтаксису та виявлення центральних фігур сюжету [3, 231].

Особливо виразно ієрархічна різномасштабність фігур виявляється в іконах XIII — початку XV ст. Звернемо увагу на відмінність розмірів постатей святих, що прагнуть увійти до раю, і тих, хто вже здобув життя вічне в ньому (ікона першої половини XV ст. "Страшний Суд" з Мшанця, НМЛ). Зображення праотців значно більше, аніж праведників, які тільки перетинають межу раю. Проте і в цей час різномасштабність не постає абсолютним принципом. В іконі початку XIV ст. "Хрещення Христа" з Радружа постать Йоана Хрестителя помітно вища Ісусової. Метою її збільшення є симетрія лівої і правої частин композиції та баланс мас у ній. Якщо в житійних іконах кінця XIII — XIV ст. зображення святого в клеймах зазвичай домінує над іншими, то в пам'ятках XV ст. дотримано єдиної пропорційної системи постатей. Це виявляють клейма на сюжет "Врятування від страти мечем" житійних ікон святителя Миколая з Вільшаниці XIV ст. і з-під Горлиць першої половини XV ст. (обидві НМЛ). Поступове введення одномасштабності фігур демонструють у XV ст. і сцени євангельського циклу. На відміну від клейм, вони часто доповнені зображеннями другорядних персонажів. Тому в творах на сюжет "В'їзд Господній у Єрусалим", "Розп'яття", "Різдво Богородиці" та ін. ці постаті ще тривалий час зберігають зменшені розміри.

У першому клеймі "Сотворення Господом архангела Михаїла" ікон з діяннями кінця XIV ст. зі Сторонни, середини XV ст. з Дальови (обидві НМЛ) та другої половини XV ст. з Нагірян (Музей народної архітектури в Сяноку) постать Архістратига виразно домінує. Небесному посланцеві, зображеному у фронтальному ракурсі, відведено понад половину ширини композиції. Натомість постать творця трактовано в профіль, його німб менший, а простір, який займає зображення, вуж-

чий, ніж той, який належить зображенню Михаїла. У клеймах “Жертвоприношення Авраама” двох згаданих ікон XV ст. постає архангела в леті невелика порівняно з головною за значенням фігурою (за сюжетом і художнім вирішенням) — домінують постаттю пророка. Зрештою, згадаємо зображення Христа і Бога-Отця у півсфері небес, що часто присутня у сценах євангелічного циклу. Ціннісна значущість цих постатей не може бути перевершеною, проте в контексті дійства, де головним носієм сюжету постає інший персонаж, домінують значення набуває його зображення. Так, в іконі кінця XV ст. “Покров Богородиці” з с. Річиці (Краєзнавчий музей у Рівному) погруддя Христа в сегменті небес не лише поступається зображенню Марії, що домінує над іншими, але й решті постатей. Таким чином, значення контексту виявляється вагомим від об’єктивної християнської ієрархії зображуваних героїв, що впливає на систему масштабних співвідношень між ними.

Реалістичні пошуки XV ст. позначились, окрім іншого, також на символічній перспективі предметного ряду ікони, включеного в систему ієрархічної різномасштабності. У першому клеймі ікони першої половини XV ст. “Святитель Миколай з житієм” з-під Горлиць (НМЛ) леже породілі (центральної особи сюжету) трактовано домінують предметом композиції. Його виокремлено і за розміром, і за кольоровим вирішенням. Натомість зображення лежачого біснுவатого в клеймі сусіднього ряду нівелюється — воно втрачає опору та бічні площини, сильно деформується (як у іконах із с. Лосе та невідомого села поблизу Горлиць з Історичного музею м. Сянок). Порівняймо зображення килима (основного сюжетного предмета) в руках святого в клеймах долішнього ряду ікон XIV ст. і середини — другої половини XV ст. У творі автора ікон з Богущі й Нової Весі цей предмет подано в збільшеному масштабі, він є центральним у тричастинній композиції ближнього плану. В іконах з Ванівки й Дальови його виразність значно зменшено, спосіб вирішення ототожнює з іншими драперіями сцени. Те саме спостерігаємо на прикладі чаші у творах на сюжет “Старозавітна Трійця” початку та кінця XV ст. У клеймі ікони “Воздвиження Чесного Хреста” зі Здвижня її зображення домінують, дорів-

нює опліччям ангелів, у іконі зі збірки “Студіону” (НМЛ) його співвіднесено з розміром їхніх долоней. Отже, метод збільшення семантично важливих предметних зображень, який часто використовували у XIV — першій половині XV ст., упродовж другої половини XV ст. втрачає актуальність.

Вважаємо за доцільне звернутися до проблеми ближнього і дальнього бачення. Відомо, що іконописне зображення вибудовується чітко перед глядачем [5, 124]. Звідси, у трактуванні кожного об’єкта майстер традиційно використовує ближнє бачення, що зводить його об’єм до площини, округлює контури та виявляє деталі [3, 268-269]. Надматеріальному простору ікони не властива повітряна і тональна перспектива [12, 18]. Проте художні пошуки XV і наступних століть вносять нові форми розмежування “ближнього” і “дальнього”, а отже головного і другорядного в іконі. До них належить, зокрема, тональна дефініція зображень, різний рівень їхньої деталізації.

Плани композиції в середньовічному іконописі зазвичай нагромаджуються один над одним [5, 124], при цьому семантично значущі зображення зберігають вигляд ближнього бачення, на якому б плані вони не перебували. Порівняймо в цьому контексті зображення святителя Миколая та інших героїв клейм ікони “Святитель Миколай з житієм” другої половини XV ст. з Ванівки. Їхнє вбрання вирішено одним тоном, драперії модельовано світлами. Натомість облачення святого демонструє яскравість світлоносних барв, чіткі лінії орнаментів, дрібну деталізацію. Порівняймо спосіб вирішення драперій воскреслого Христа та мироносиць у іконі XV ст. “Страсті Христові” з Трушевич (НМЛ). Виразною є відмінність у глибині опрацювання бганою драперій, насичення їхніх площин прорисами. У “Вознесінні Господньому” XV ст. з Підгородців хітон і гіматій воскреслого Господа вирізняє густа сітка золотого асесту. Особливо яскраво детальним лінійним моделюванням акцентовано постає Спасителя в іконі другої половини XV ст. “Зішестя в пекло” з Вітрилова (Історичний музей м. Сянок). Схоже протиставлення зображення праведних і грішних народів є в іконі початку XV ст. “Страшний Суд” з Ванівки (НМЛ). Усе це стверджує різний рівень деталізації головних і другоряд-

них, позитивних і негативних постатей — отже, використання щодо них ближнього або дальнього бачення.

Кут бачення умовного глядача, тобто ракурс постаті, також належить до формальних засобів символічної перспективи. Функціональною основою фронтальності святих ликів є необхідність візуального контакту молільника з ними. Перешкодою для встановлення контакту з персонажем постає профільний ракурс чи зображення зі спини [3, 276], який традиційно використовують щодо фігур нечистих сил. Звернемо увагу на зображення демонів у шести українських іконах XV ст. “Страшний Суд”, жодну з постатей не подано у фас. Виняток становить алегорична постать Смерті в іконі з Мшанця (НМЛ). Зображення Іуди в сценах страсного циклу також зазвичай профільне. Його набувають постаті катів у сценах мучеництва святих, Христових страждань (як у згадуваній іконі з Трушевич). Інша група постатей, яких зображено в профіль, це другорядні персонажі сцени, що часто розташовуються на периферії композиції [3, 275].

Звернемо увагу в цьому контексті на лики Христа й Адама в композиції другої половини XV ст. “Зішестя в пекло” з Вітрилова (Історичний музей в Сяноку). У реальному просторі розгортання дійства фігури звернені одна до одної (що стверджують ракурси обох постатей), проте в профіль трактовано лише лик першочоловіка, розташованого біля ближньої межі (на периферії) твору. Так само в іконі на цей сюжет другої половини — кінця XV ст. з Жогатина (НМЛ), у якій профільне зображення застосовано й щодо Єви, що вирізняє постаті першолодей у щільній групі. Те саме спостерігаємо у схожій за формою дійства групі “св. Миколай — Димитрій” у клеймах житійних ікон святителя. Звернемо увагу на деформацію постаті Марії в іконах “Успіння” XIV ст. з Жукотина (Історичний музей м. Сянок) та середини XV ст. з Лемківщини (Національна галерея в Празі). Зображення голови утворює майже прямий кут з усією фігурою — таким чином у виразно звернення до неї Христа, лик якого трактують у легкому повороті або й фронтально, як у іконі з Мінська-Мазовецького. Повного профілю ликів апостолів, однаково звернених до цен-

тру — ложа померлої, досягнуто лише в постатях, максимально наближених до країв композиції.

Також на ближньому плані подано в профіль чотирьох апостолів у клеймі ікони початку XV ст. “Страсті Христові” зі Здвижня (НМЛ) “Тайна Вечеря”. Натомість інші фігури навколо столу, за винятком Юди та Йоана, вирішено в тричвертних поворотах. Характерно, що постать Христа зображено повністю і фронтально до глядача, що виявляє її семантичне домінування в сюжеті. У середнику цієї ікони профільного трактування набувають лише фігури воїнів під хрестом, хоча найбільш наближеною до меж композиції є група оплакування. Порівняймо також ракурси дароносиць і повитух у іконах “Різдво Богородиці” початку XV ст. з Ванівки (НМЛ) та другої половини XV ст. з Терла (НМК). Постаті ближнього плану майстри трактують у профіль, натомість у процесії з дарами використовують тричвертні повороти або зображення у фас.

У монументальному живописі цей принцип стверджують євангельські сцени стінопису початку XV ст. замкової каплиці Св. Трійці в Любліні. У множині другорядних персонажів профільне зображення тут використано щодо периферійних (у просторовому розумінні) постатей. Вважаємо, що концентрування профільних зображень на периферії іконописного простору виконує, окрім ціннісної, функцію розмежування умовного та реального світів. Як відомо, фронтальний ракурс постаті розгортає художній простір вперед, на глядача. Натомість, профільний — ушир. Профільне зображення повитух у сценах різдва святих і Богородиці, пастуха в “Різдві Христовому” та ін. стримують вихід у фізичний простір зображуваного еонотопосу, у якому перебуває глядач. Таким чином, вони виконують функцію на зразок “природних рам” ікони [3, 259-261]. Ці рами демонструють пам’ятки початку — кінця XV ст. “Різдво Богородиці” з Ванівки, Жогатина і Терла, “Страсті Христові” зі Здвижня, “Зішестя в пекло” з Вітрилова.

Значення фронтальності зображення в хронотопі ікони полягає не лише в напрямку розгортання художнього простору. Традиційна фронтальність семантично значущих зображень (насамперед, ликів) виявляє їхню приналежність до умовного

простору, що не може бути співвіднесеним з реальним тривимірним. При цьому вказівкою на місце об'єкта в ньому постають семантично неважливі частини зображення, що набувають різноманітних ракурсів і деформацій [3, 280]. Наведемо як приклад фреску “Благовіщення” з каплиці Св. Трійці в Любліні. Позиція умовного глядача тут симетрична фасаду споруди, яку зображено праворуч Марії (звернемо увагу на форму черепичного даху першого ярусу). Семантична вага цього елемента зумовлена символікою башти в композиціях на цей сюжет, що вказує на цнотливе дівцтво. Стрімкий ракурс бічних стін суперечить формі бачення фасаду й відображає реальне розташування об'єкта в просторі. Фронтальність неживого об'єкта як ознаку семантичної вагомості в конкретній сцені яскраво виявляють декорації клейма “Подарування килима жінці” життійної ікони святителя Миколая середини XV ст. з Дальови. Фасад будинку, з якого виходить жінка, не тільки суперечить реальному просторовому розташуванню (порівняймо з фасадом споруди позаду святого), але й специфічно освітлений. Як і окремих інших клеймах цієї ікони, умовне джерело освітлення вміщено в центрі композиції, при цьому об'єкти на її периферії сильно затінені.

Однією з форм символічної перспективи є концентрування точок сходу дахів, вікон, карнизів і под. на ликах, долонях чи погруддях центральних постатей сцени. Звернемо увагу на те, як лінії перспективних скорочень архітектурних мотивів акцентують увагу на ликах Христа й Богородиці в іконі середини XV ст. “Успіння” з Лемківщини (Національна галерея у Празі). Виразний ракурс декорацій творить підтримку руху погляду Христа до обличчя померлої. Схожий прийом знаходимо й у іконі на цей сюжет другої половини — кінця XV ст. з Терла (Національний музей у Кракові). У правій частині фрески XV ст. “Благовіщення” зі стіни нави ротонди Св. Миколая в Горянах таким чином акцентовано зображення Богородиці. Точки сходу кесонів, а також бічних елементів архітектурної конструкції зосереджено на вертикальній осі, проведений з вершини фасадного фронтона через постать Марії до торцевої площини постаменту. Для обох постатей сцени — Діви і архангела,

точка, де сходяться основні лінії окреслення їхнього локального простору, розташована на центральній лінії погруддя.

Іншою формою взаємодії персонажів ікони з архітектурним стаффажем є безпосередній контакт. У численних сценах сюжетних ікон, клеймах постаті входять чи виходять з дверей будівель, визирають з вікон. У цих випадках простір розширюється в ділянці взаємодії — не більш, аніж достатньо для вміщення героя, залишаючись стисненим у сусідніх відтинках. Звернемо увагу на вікно темниці клейм “Відвідування ув'язнених” життійних ікон святителя Миколая XIV — XV ст. з Нової Весі, з-під Горлиць, Жогатина, Довгого. Воно займає понад половину будівлі, розгортаючись на всіх її площинах (як у іконах з Ванівки і з-під Горлиць, також іконах з діяннями архангела Михаїла початку XVI ст. з сіл Улицьке-Криве та Шариське-Рівне в Східній Словаччині). В іконі із Ванівки видимими є не лише звичні півфігури в'язнів, а повні постаті: фасадна стіна в'язниці постає відкритою конструкцією з колон і балок для повнішого виявлення зображення. Також у іконі другої чверті XV ст. “Преподобна Параскева з житієм” з Устя Руського (Історичний музей в Сяноку) арковий вхід споруди простягається до самого даху, при цьому тісно обмежуючи постать юнака. Особливим чином розташовано постать жінки в життійній іконі святителя Миколая з Дальови (середина XV ст., НМЛ) — вона одночасно перебуває всередині будівлі та перед нею. Як і лицьар у клеймі ікони початку XVI ст. “Свята Параскева з житієм” із Соліни (Музей народного будівництва в Сяноку), якого не може вмістити башта ліворуч.

Формою символічної перспективи в часовому вимірі визнають традиційну непорушність святого образу та вищу динаміку менш важливих учасників дійства [3, 280-281]. М. Тарабукін вбачає в цьому контексті протиставлення преображеної плоті, сповненої вічності, та такої, що тільки очікує преображення під владою законів земного часу [5, 124]. Протиставимо цьому твердженню низку сюжетних сцен українського іконопису XV ст. У клеймах ікони “Страсті Христові” зі Здвижня зображення Христа настільки ж ди-

намічна, що й інші. В іконі “В’їзд до Єрусалима” з Вітрилова динаміка його руху помітно перевершує сусідніх персонажів. Наголосимо, що в обраних сценах євангелічного циклу акцентується людська частина природи Спасителя. Натомість у композиціях “Богоявлення”, “Преображення”, “Вознесіння”, де фігуративне зображення сповнене підкресленою божественністю, вказана дефініція правомірна.

Звернемося до проблеми взаємодії символічної перспективи та плановості композиції. Традиційно головному зображенню в іконописі відводиться ближній, рідше — середній план [5, 124]. Збільшений розмір постаті поширюється також на її атрибути та ближнє предметне оточення. Зменшені об’єкти оточують його зусібіч, що опосередковано стверджує сферичність простору ікони, який сприймається умовним глядачем зсередини. Йдеться, звісно, не про геометричні закономірності побудови зображень у просторі. Цьому суперечить непослідовність зменшень, часті зміщення центру та включення у периферію композиції інших семантично значущих (і тому збільшених) зображень. Візуальні ефекти символічної та сферичної перспектив у іконописі часто виявляються спорідненими та взаємно доповнюються. Оскільки реальному та символічному простору властиві спільні формальні засоби (зокрема, різномасштабність віддалених у просторі чи на аксіологічній шкалі фігур), вони можуть конкурувати між собою [3, 273]. Наведемо як зразок ікону середини XV ст. “Успіння Богородиці” з Лемківщини (Національна галерея в Празі), де постаті єрусалимських жон позаду ложа й архангела з Авфонієм перед ним значно менші, ніж зображення центральних фігур. Також у середнику ікони XV ст. “Страсті Христові” з Трушевич (НМЛ) зменшено постаті обабіч і перед розп’яттям.

Зведення всіх зображень ікони до єдиного масштабу, започатковане в XV ст., мало пройти кілька етапів. На першому пропорційної єдності набули фігуративні зображення. Майже паралельно з ними — предмети ближнього оточення: елементи умеблювання та начиння. Завершальним етапом постало встановлення реалістичних співвідношень з архітектурними деко-

раціями, що в межах досліджуваного періоду ще не було досягнуто. Цей відхід від символічної перспективи супроводився зверненням майстрів до проблеми однорідності художнього простору. Із символічною перспективою виявляється тісно пов’язаною і ціннісна структуризація внутрішнього простору ікони. Паралельно із зведенням постатей до одномасштабності часто відбувається зміщення головного образу з центру на периферію, його віднесення у ліву (менш сакральну) частину композиції. Це виразно демонструють фрески євангелічного циклу початку XV ст. каплиці св. Трійці в Любліні [14]. Оскільки центральне розташування головного героя в просторі твору було закріплено ще в канонічній іконографії євангельських сюжетів, його зміщення із цих позицій вказує на відхід від символічної однорідності художнього простору ікони, який здійснили майстри пізнього Середньовіччя.

Отже, за результатами виконаного дослідження стверджуємо залежність об’єктів символічної перспективи від сюжетного контексту твору, а її засобів — від характеру просторової організації ікони. Зміни художнього хронотопу, інспіровані впливами палеологівського мистецтва, зростанням інтересу до людини та пристрасної частини її душі помітно нівелюють досліджені форми символічної перспективи, проте не ліквідують їх. Ієрархічна різномасштабність фігур виявляється ще протягом наступних століть — аж до XVIII ст. Фронтальне зображення і центральне місце в просторі твору залишається прерогативою найбільш значущих постатей сюжетів Святого Письма. Повнота використання засобів акцентування їхніх зображень формами середовища — ракурсами й лініями споруд, лещадок, зростає із розвитком форм архітектурних декорацій. Протиставлення символічної перспективи гомогенності художнього простору, зафіксоване в пам’ятках XV ст., виявляє започаткування відходу від богословського трактування образу світу в іконі на користь наукового обґрунтування евклідового простору.

1. Трубецкой Е. Умозрение в красках // *Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология.* — М., 1993. — С. 220-246. 2. Флоренский П. Обратная перспектива // *Флоренский П. А. Соч. в 4 т. Т. 3.* — М.: Мысль, 1999. — С. 46 – 98. 3. Успенский Б. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 360 с. 4. Жегин Л. Язык живописного произведения. — М.: Искусство, 1970. — 125 с. 5. Тарабукин Н. Смысл иконы. — М.: Из-во Православного Братства Св. Филарета Московского, 2001. — 224 с., ил. 6. Креховецкий Я. Богослов'я та духовність ікони. — Львів: Свічадо, 2002. — 184 с. 7. Ярема, Патріарх Димитрій. Иконопис Західної України XII – XV ст. — Львів: Друкарські куншти, 2005. — 505 с. 8. Бычков В. Малая история византийской эстетики. — К.: Путь к истине, 1991. — 408 с. 9. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — 144 с. 10. Долженко В. Особливості композиційної взаємодії предмета та середовища в західно-українській іконі другої половини XVI – першої половини XVII ст. // *Мистецтвознавчий автограф. Зб. наук. праць ЛНАМ. Вип. 3.* — Львів: ЛНАМ, 2008. — С. 345-355. 11. Панофский Э. Перспектива как “символическая форма”. Готическая архитектура и схоластика. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 337 с. 12. Лазарев В. История византийской живописи: в 2 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1974. — 454 с. 13. Овсійчук В. Оповідь про ікону. — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. — 349 с. 14. Rozycka-Bryzek A. Freski w kaplicy zamku lubelskiego. — Kraków: Wyda-wo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2000. — 163 с.

#### Annotation

*Victoriya Boyarko-Dolzhenko. Symbolic perspective and problems of similar artistic space (on the materials of Ukrainian painting of the XIII-XV-th centuries). Forms of symbolic perspective in artistic space of the Ukrainian sacral painting of the Late Middle Ages are analyzed. Known means of accenting the semantic centre of the art piece were supplemented with method of concentrating the points of converging at the height of the chest of the main personage. The near and distant sight as the method of symbolic perspective was studied. The measure and peculiarities of transformation of forms of symbolic perspective in the context of deviation of Ukrainian painting from traditional non similar space of orthodox icon.*

**Key words:** *symbolic perspective, semantic syntax, similar/non similar artistic space, near/distant sight.*

#### Аннотация

**Викторія Боярко-Долженко.** *Символическая перспектива и проблемы однородности художественного пространства (на мате-*

*риале украинской живописи XIII-XV вв.). Проанализировано формы символической перспективы в художественном пространстве украинской сакральной живописи позднего Средневековья, известные средства акцентирования семантического центра произведения дополнено методом концентрирования точек схождения на уровне груди главного персонажа. Исследовано ближнее и дальнее видение как средство символической перспективы, выяснено меру и особенности трансформации форм символической перспективы в контексте отхода украинской живописи от традиционной неоднородности пространства православной иконы.*

**Ключевые слова:** *символическая перспектива, семантический синтаксис, однородное/неоднородное художественное пространство, ближнее/дальнее видение.*