

Технічна
Стетика
і **ДИЗАЙН**

ВИПУСК 9

2011



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Department of education and science, young people
and sport of Ukraine
Українська асоціація з прикладної геометрії
Ukrainian Association of Applied Geometry
Київський національний університет
будівництва і архітектури
Kiev National University of Building and Architecture

ТЕХНІЧНА ЕСТЕТИКА І ДИЗАЙН

**THE INDUSTRIAL ART
AND DESIGN**

(СПЕЦВИПУСК)

Науково-технічний збірник

The Collection of Proceedings

Випуск № 9 | Issue No 9

КИЇВ 2011

Технічна естетика і дизайн: Міжвідомчий науково-технічний збірник.
Випуск 9. Відп. редактор М.І.Яковлев. – К.: 2011р. – 266с.

UKR До збірки ввійшли наукові праці з теоретичних та методологічних питань технічної естетики, а також проблематики, що складає предметну область застосування її методів. Тематика статей охоплює також деякі напрямки наукових досліджень, творчої та практичної дизайнерської діяльності, які є суміжними щодо технічної естетики.

RUS В сборник вошли научные труды по теоретическим и методологическим вопросам технической эстетики, а также проблематики, которая составляет предметную область применения ее методов. Тематика статей охватывает также некоторые направления научных исследований, творческой и практической дизайнерской деятельности, которые являются смежными относительно технической эстетики.

ENG Collection included the proceedings on theoretical and methodological questions of an industrial art, and also devoted to problems, which make a subject domain of application of its methods. The subject of articles covers also some directions of scientific researches, creative and practical design activities, which are adjacent in relation to an industrial art.

Редакційна колегія:

М.І. Яковлев (відп. редактор),
К.О.Сазонов (заст. редактора),
В.О. Плоский (відп. секретар),
В.В.Ванін,
О.В. Кардаш,
О.В. Кашенко,
С.М.Ковальов,
Ю.М. Ковальов,
М.В. Колосніченко,
І.О. Кузнецова,
В.Є. Михайленко,
О.Л. Підгорний,
М.Є. Станкевич,
В.О. Тимохін.

Editorial Board:

M.I. Yakovlev (chief editor),
K.A. Sazonov (deputy editor),
V.A. Plosky (managing editor),
V.V. Vanin,
V.Kardash,
A.V. Kaschenko,
S.N. Kovalyov,
Y.N. Kovalyov,
M.V. Kolosnischecko,
I.A.Kyznetsova,
V.Y. Mikhailenko,
A.L. Pidgorny,
M.Y. Stankevich,
V.A. Timokhin.

Адреса редколлегии спецвыпуска: Виконавча дирекція Української асоціації з прикладної геометрії, к. 422, Повітрофлотський проспект, 31, 03680, Київ, Україна, телефон редакції: 241-54-32, geometry_kyiv@ukr.net

Випуск рекомендовано до друку Президією УАПГ, протокол № 82 від 31. 08. 2011 року.

Наукове фахове видання

ISBN 5-8238-0731-7

© ВГО Українська асоціація з прикладної геометрії

ПРОСТОРОВІ ВИМІРИ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ*Національний авіаційний університет*

Постановка проблеми. Межово-цивілізаційне становище України прямо позначилося на сакральній символіці, що як губка вбирала у себе просторово-часові принципи осягнення божественного сусідніх східних та західних народів. Проблему "Схід-Захід" в українському сакральному мистецтві можна трансформувати як проблему просторового співвідношення кола до квадрата. Обидві духовні концепції, які символізують коло і квадрат, з'явилися на світ незалежно одна від одної. І саме християнство стало їх синтезом, примиривши і об'єднавши їх з допомогою хрестової форми. Просторово-часові виміри сакральності неминуче призводять до таких найдавніших універсальних знаків як коло, квадрат, хрест. Відіграючи роль архетипів ці символи мають глибоке дохристиянське коріння та походження. На підтвердження цього можна згадати, що різні уявлення про квадрат були у кочових і в осілих народів. Для кочовика квадрат (прямокутної форми споруди) символізує прихід смерті, тому що життя — це рух по колу. Святилища (табори, могили, кургани) кочовиків центричні — тут практично відсутні квадратні форми, оскільки кочівники підсвідомо уникали квадратних форм. Космічне протиставлення кола і квадрата таким чином знаходить свій вираз у контрасті і протистоянні між світоглядом землеробів і кочовиків. Кочівники бачили свій ідеал у динамічній і безмежній природі кола, землероби — в статичності і впорядкованості квадрата. Тому цілком закономірно, що в українському сакральному мистецтві, яке увібрало в себе і відображало всі етнопсихічні, релігійно-світоглядні особливості менталітету народів, що здавна населяли територію України постійний зміст мало протистояння "коло — квадрат" і постійний зміст має хрест, як засіб примирення двох цих крайностей. Протистояння "коло — квадрат" певним чином можна співвіднести з традиційною саме для України опозицією "Схід — Захід". Роль містка між цивілізаціями Сходу і Заходу, між двома світоглядами, який відігравала здавна і відіграє нині Україна, таким чином можна вбачати у символіці хреста.

Проблема в тому, що в Україні осмислення символіки хреста перш за все відбулося на рівні повсякденної релігійної свідомості, а не релігійної догматики. Якщо ж в Україні з різних обставин догматичне обґрунтування національного бачення символів кола, хреста та квадрата не мало місця, то це зовсім не означає, що саме так і було із повсякденною релігійною свідомістю, що у глибинних пластах зберігала етнічно традиційне бачення просторово-часових архетипів. Очевидно саме тому звичне для християнства тлумачення

хреста і кола сприймалось неповністю через розрив офіційної догматики і повсякденної релігійності, через відірваність від розуміння національного тлумачення символів. Богословське обґрунтування українського бачення сакральних символів сталося значно пізніше, коли відбулося остаточне національнення культу – в XVI-XVII століття, і до того ж лише в обмежених розмірах, обумовлених історично-релігійною ситуацією.

Основна частина. Рух від кола до квадрату, що втілює собою рух до дальшого осягнення світу природи, і відхід від первісної космологічної суті кола закономірний для західного, більш динамічного світогляду. Домінуючим принципом сакрального мистецтва Заходу тому є так звана квадратура кола. Чим більше успіхів людина чи цивілізація досягала у розумінні природи і навколишнього світу, тим менше вона прагнула осягати трансцендентне з допомогою кола. У символіці кола людиною вміщується тоді менше споглядальності та статичності, більше динаміки руху. Саме в такому напрямі: від кола до хреста століттями рухається українська сакральна скульптура, і цілком можливо, що рух цей в Україні розпочався раніше ніж на Сході та Заході. Україна як цивілізаційно межева територія першою пізнала синтез і боротьбу двох цих символів. І тому можна вважати закономірним нетрадиційне бачення і кола, і квадрата, і хреста, відмінне від Східної та Західної культури та цивілізації.

Ідея кола (центризм, внутрішня позиція, споглядальність) однозначно пронизує всю символіку. В мистецтві це також виявляється в тому, що руський митець творячи ікону ставить себе посеред зображення. Він не займає позицію стороннього спостерігача, між ним і тим світом, який він зображує немає мисленого бар'єру. Тому не має відчуття погляду на світ ніби через вікно. Але і зовнішня позиція спостерігача йому принципово не чужа (саме така позиція глядача була теоретично обґрунтована на Заході в епоху Відродження і стала в подальшому звичною для західноєвропейського мистецтва). З позиції зовнішнього спостерігача релігійна картина є не що інше, як вікно у світ та природу. Внутрішня позиція, центризм сакральних мистецьких творів цілком відповідали релігійним почуванням наших пращурів. Але внутрішня позиція і центризм українського сакрального мистецтва не є настільки прямолінійним та однозначним, як наприклад, у візантійському чи російському. Вони підсвідомо поєднуються із зовнішньою позицією спостерігача. Адже однозначно поставивши себе в центр сакрального твору і дійства, глядач і митець мислено і свідомо покидають світ земних вимірів, відгороджуються від нього певною смисловою перепоною. Чи можливо було для наших предків повністю відгородитись від земного навколишнього світу, буття, повністю занурившись у світ позаземного існування? Очевидно, що їм потрібен був світ, який би поєднував можливості обох. Звідси і поєднання у нашому сакральному мистецтві обох глядацьких позицій, двох світоглядних концепцій (це виявилось зокрема, у поєднанні дво- і тривимірності ікони, використання зовнішніх

атрибутив західної релігійної картини в українській іконі XVII – XX століть тощо).

Говорячи про центризм і глядацькі позиції, варто згадати, що за іконописною термінологією права частина зображення вважалась "лівою", і навпаки – ліва – правою. Таким чином відрахунок проводиться не з нашої (глядача) точки зору, а з прямо протилежної позиції, яку можна ототожнити з позицією стороннього спостерігача. В іконописних ермінях і "взірцях", що регламентували створення іконних образів, тлумачиться, що той чи інший апостол чи святий повинен зображатись по праву руку, між тим як з позиції глядача він знаходиться в іконі ліворуч. Це стосується також символу самого хреста. Як відомо, типово українським знаком хреста є восьмиконечний хрест зі скісним підніжком. Підніжок зображується з нахилом зліва на право, хоч іконописний "взірець" повідомляє, що правий бік піднятий угору, а лівий – опущений донизу. Очевидно, що знову таки підрахунок правого і лівого розпочинається не з точки зору глядача, а з точки зору самого Христа, причому відповідні сторони тлумачаться символічно. Правий бік від Христа символізує віру, праведне, а лівий – невір'я, дорогу до пекла. Відповідно до цього розташовується будь-який іконографічний сюжет української ікони. Зліва від Юрія Змієборця розташовано змія, хоч для нас він праворуч. Святе зображення завжди праворуч, нечестиве – ліворуч і як правило знизу (хоч для глядача все навпаки). Ця символіка лівого – правого теж значуща. Це рух від нинішнього до майбутнього. Права точка зору (внутрішня) – співвідноситься з переднім планом, а ліва – із заднім.

У відомій книзі Іоанікія Галятівського "Месія правдивий" (1669, Києво-Печерська друкарня) на зворотній стороні титульного листа поміщено дзеркальне (відносно традиційного) зображення восьмиконечного хреста. Можливо, це можна пояснити впливом західної ренесансної традиції. Це є той випадок, коли запозичувалось не саме зображення (адже восьмиконечний хрест для Заходу не характерний), а саме система орієнтації (на зовнішню, а не внутрішню глядацьку позицію). Подібні приклади можна навести, і щодо ряду ікон XVII–XVIII століть.

Доведена до абсолюту ідея центризму простору та часу ікони викликає зворотну перспективу. Протиставлення прямої і зворотної перспективи П.Флоренським розглядається як протиставлення внутрішньої та зовнішньої позиції художника по відношенню до зображення. Перспектива (пряма, лінійна або зворотна) є умовна передача просторових характеристик реального світу на площину зображень. Для зворотної перспективи важливим видається передати враження від предмета, оглянутого з різних сторін. Для системи прямої перспективи важливим є передача враження яке глядач має зараз, в заданий момент, з заданої точки зору. Зворотна перспектива оголошена альфою та омегою усього іконописного мистецтва, відхід від якої є відходом основного принципу сакральності взагалі.

Навколо теорії зворотної перспективи нагромаджено немало штучно надуманих теорій. Це своєрідне відродження безмістецького ставлення до реального світу, коли людина ототожнює себе з віссю світу, а на все навколишнє дивиться радіально. Але ніде у візантійському богослов'ї не вказується і не обґрунтовується прямо необхідність зворотної перспективи в іконі. Єрмінії та взірці про неї мовчать. І лише тисячі і десятки тисяч раз повторена перспектива змогла отримати у церкві символічний характер. Прийняте визначення "зворотна перспектива" наводить на невірний слід, нібито давні іконописці добивались якоїсь "перспективи навпаки". Предмет завдяки такому прийому виходить вперед, повисає в просторі і створюється враження, ніби він належить іншому світові. Саме цього і прагнув іконописець. Простір, глибина його наповнення не були предметом інтересів художника. Це обумовлювалось буденним релігійним світоглядом, його орієнтацією не на видимий світ і не на подражання видимому світу, а на світ сутностей, світ трансцендентних першообразів. До того ж зворотна перспектива, коли митець займає внутрішню позицію щодо зображуваного завжди була характерна для раних форм мистецтва, релігійного світобачення і без сумніву має історичний характер.

Науковцями зафіксовано факт відходу української ікони вже 16 століття від зворотної перспективи. В цей час зображення ще розміщені у двовимірному просторі, але вже на задньому плані фон, пейзаж розміщено в лінійній перспективі. Але відійшовши від принципу зворотної перспективи українське сакральне мистецтво, не відкинуло принципу центризму взагалі. Під впливом західної культури запозичивши частково лінійну перспективу, воно і далі зберегло суть православної ікони, зберігши систему внутрішньої орієнтації на зображуване. З іншого боку, ментальність українського митця не могла примиритись із принципом, який приводив до спотворення образу світу. Національне єство лише в 16-17 столітті змогло сповна виявитись в мистецтві, коли йшов процес інституалізації українського православ'я). Не вникаючи в причини цього відходу української ікони від візантійського канону, зазначимо, що це напевне було пов'язано з певним відходом від принципу центризму, зміною космологічної суті кола в релігійній свідомості. Це той випадок коли на старий символ було накладено нове розуміння, доповнене новим значенням. Його первісний смисл (коло) зберігся частково, значною мірою перейшовши на інший знак (хрест). Коло поступово із закономірним рухом до осягнення і динамічного втручання у природу втрачало свою семантику і актуальність. Засобом осягнення і пізнання світу для українців не став одночасно і квадрат. Підсвідомою і цілком закономірною формою осягнення простору і часу для українців став хрест. Саме з цієї причини українське сакральне мистецтво відійшло від більш традиційно-однозначного візантійського і російського канону, більш споглядально-атропеїстичного. Звідси і відхід від зворотної перспективи і поява елементів західної релігійної картини в іконописі. Отже, бачимо розвиток символу, не просто як відтворення зв'язків з архетипом, а як

певний розвиток символу, смислотворчість. Відбувалось доповнення зв'язків з первообразом новим змістом (коло набувало семантики квадрату і навпаки).

Порушення взаємозв'язків богословських концепцій і практики сакрального мистецтва, недостатнє усвідомлення характеру центризму мистецтва, не дозволили відобразити у теорії практику буденної сакральності. Звужене трактування ідеї кола і ідеї центризму не дозволяло побачити глибоку сакральність українського тлумачення кола і квадрату, його майбутнє.

Відхід від однозначної семантики кола є закономірною і психологічно необхідною потребою українців у подальшому осягненні природи та навколишнього світу. Інтерес до квадрату пояснюється в першу чергу бажанням людини розібратися в хаотичному світі засобом введення напрямів та координат. Легендарна квадратура кола символізує бажання привести до ідеального узгодження обидва елементи – небесне і земне. Зближення земного матеріального і трансцендентного, божественного світу є стрижнем української мистецької сакральності.

Тяжіння до статичних форм квадрату українцями мислилось як тяжіння до остаточного осягнення Всесвіту. Чим ближче до квадрату символіка, тим менше людина вважає себе ближчою до остаточного релігійного осягнення світу. Але те, що людина вважає осягненням, пізнанням є на практиці лише розумінням його світу і сутності трансцендентного, тобто є лише ілюзією пізнання. Але ще більшою ілюзією є споглядально-пасивна спроба осягнути Космос засобом самого лише кола, ідеї центризму. Протиріччя у тому, що коло одночасно є спонукальним і бар'єрним фактором пізнання. Спроба осягнути Космос з допомогою лише первісного центризму кола приречена на неуспіх і черговий крах ілюзій. Надмірне використання форм первісного центризму (зокрема, зворотної перспективи) навряд чи зближує людину з трансцендентним, і є певним чином спробою сягнути божественного без допомоги світу природи. Українське тлумачення символу кола можна визначити не як пізнавально-осягальне, а як комунікативно-зв'язуюче. Людина не силкувалась марно пізнати і осягнути стовідсотково, остаточного трансцендентного. Важливіше для українця було зрозуміти, комунікативно освоїтися, відтворити код, прилаштуватися до ідеї неосяжності і з нею жити. Саме це давало йому реальну можливість етично возвиситись до божественного.

Висновок. Здатність до синтезу, яку виявило українське сакральне мистецтво сприяло можливості більш повного розуміння і осягнення і божественного, і земного. Синтез кола і квадрата доповнював і допомагав зрозуміти простір та час. Долаючи обмеженість і кола і квадрату (Сходу і Заходу), українська сакральність проявила творчу здатність до розвитку первісних символів. Просторово і психологічно усвідомлюючи і розуміючи особливості кожного символу (культури, цивілізації), українське сакральне мистецтво цілком закономірно увібрало в себе їхні кращі риси, пристосовуючи їх до своїх внутрішніх потреб. Поєднання і синтез двох просторово-сміслових

позицій (активно-динамічної та споглядальної) приводило до того, що форми української сакральності не були прямолінійними та однозначними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобков К.В., Шевцов Е.В. Символ и духовный опыт православия. – М.: ТОО «Изан», 1996. 309 с.
2. Гнатюк Л. Архітектурна форма та об'ємно-просторова організація сакральних комплексів та споруд, як прояв релігійної сутності (особливості композиційної побудови відповідно до функціональної структури) // Теорія та історія архітектури та містобудування. – Київ, НДІТІАМ. - 2005. с. 22-40.
3. Іоанікій Галятовський «Ключ Разуменія». – Львів: друкарня Михайла Сльозки, 1665 р.
4. Криворучко Ю. І. Богословські основи сакральної архітектури // Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. – № 410. –Львів. Видавн. Унів. «Льв. Політ.» - 2000. – С. 3-8.
5. Обідняк М. Архітектоніка сакральної ідеї українського храму // Народознавчі зошити. - 1998.- № 6. С. 735-741.
6. Серов С. И. Пространство символики крестовокупольного храма // Человек. –1994. – № 5 – С.156-162.
7. Соломаха І.Г., Богачевська І.В. Християнська антропологія Іоанікія Галятовського. Монографія / – Чернігів: КП «Видавництво «Чернігівські обереги», 2008. – 180 с.
8. Троицкий Е. Н. Христианский православный храм в его идее // К свету. - 1994. -№ 17. – С. 22-45.
9. Успенский Л. А. Богословские иконы православной Церкви. – МП., 1989.
10. Флоренский П.А. Иконостас. – М.: Искусство, 1995. – 254 с.
11. Флоренский П. А. Храмовое действие как синтез искусств // Маковец: Журнал Искусств. – 1922. – №1. – С.14-16
12. Kzarięc M. Byt i piękno. "Zeszyty Nauk. Katol. Uniw. Lubelskiego." Lublin. 6:1963 nr1 (21), s. 15-34.