



Оксана ГЕРІЙ

ПРОПОРЦІЇ ЦІЛИХ ЧИСЕЛ У КОНСТРУКЦІЇ ТА ДЕКОРІ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Розглядаються приклади пропорційного поділу декорованої площини українських ренесансних сакральних пам'яток (іконних щитів та іконостасних комплексів кінця XVI — першої половини XVII ст.). Теоретичні розмірковування ренесансних майстрів про пропорції в архітектонічному мистецтві подаються разом із зразками їх практичного втілення. На широкому фактологічному матеріалі показано, як українське мистецтво розвивалось в єдиному культурному просторі з мистецтвом європейським.

Ключові слова: архітектура ренесансу, українське сакральне мистецтво, пропорції у мистецтві, різьба іконостасів.

© О. ГЕРІЙ, 2014

ISSN 1028-5091. Серія мистецтвознавча. № 6 (120), 2014

Більшість мистецтвознавців, чи просто пересічних спостерігачів висловлюють думку про прозорість і ясність ренесансної композиції. Відомий український мистецтвознавець Володимир Овсійчук у своїх працях наголошував на таких особливостях композиції ренесансного мистецтва, як «дисципліна ритму», «ідеальне розчленування», «рівновага, величавий спокій», «продумана система співвідношення менших і більших величин», «висока гармонія», «логічна ясність» [16, с. 53—80], «симетричність і пропорційність» [15, с. 251].

Серед цілісних іконостасних ансамблів України першої половини XVII ст. особливу увагу вчених привертав іконостас церкви св. П'ятниць у Львові, який добре зберіг первісну конструкцію й живопис. М. Драган називав цей іконостас ренесансним, звертаючи увагу на його слабо розвинуті карнизи між ярусами, відсутність колон — композицію, відмінну від ранньобарокових переддвітарних комплексів львівської Успенської церкви (тепер в с. Великі Грибовичі) та Святодухівської церкви в Рогатині. Він писав: «П'ятницький іконостас має в укладі іконних ярусів ще зовсім ренесансну структуру, дуже спокійну і симетричну» [12, с. 54]. В. Овсійчук відзначав, що ренесансна конструкція архітекtonіки цього твору «з такою стильовою чистотою більше не повторювалась в жодному з відомих нам іконостасів» [16, с. 77].

Що саме мали на увазі знані дослідники, коли наголошували на ренесансній чистоті іконостаса? Чи існували й були відомі українським майстрам якісь особливі правила ренесансної композиції? Спробуємо дослідити це, розглядаючи основні конструктивні та декоративні членування українських іконостасів XVII ст., які збереглися у храмах Галичини чи фрагментами зберігаються в музеях.

Якщо оглянутись на попередній період розвитку архітектонічних мистецтв, якщо придивитись до розпланування середньовічних базилік, особливостей компоновання готичних орнаментів, то помітним стає, що одним із часто використаних способів розподілу форми чи площини на дрібніші частини було членування її на геометрично подібні, але різні за масштабом фігури. Наприклад, вирішуючи проблему кам'яного склепінного перекриття центральної широкої і бічних вузьких нав у християнському храмі європейські архітектори XI—XIII ст. використовували так звану «зв'язну систему», при якій одному великому квадрату центральної нави відповідали по два малі квадрати бокових нав [20, с. 261—264;

289—290]. При цьому створювався типовий для середньовіччя ритм двох осей і парних чисел.

Базовими фігурами, на основі яких будували проекти споруд чи вирішували пропорції, вважали середньовічні майстри квадрат та рівносторонній трикутник. У праці О. Шуазі подано переконливі приклади й цитати із середньовічних документів, які підтверджують, що в той час архітектурні композиції будували на сполученні квадратів та трикутників [20, с. 359—362]. «Триангулювання та квадронування — ось методи досягнення гармонії в готиці», — пише А. Волошинов [6, с. 235]. В альбомі французького зодчого Віллара де Оннекура (XIII ст.) подано численні рисунки архітектурних споруд, орнаментальних мотивів, а також рослин, фігур людей та тварин, які втиснуті в рамки простих геометричних фігур, в мереживо сторін і діагоналей квадратів. Навіть значно пізніше, у 1516 р., німецький майстер Лоренц Лахер навчав свого сина: «Впиши один в інший три квадрати — ти отримаєш довжину і ширину, це та єдина основа, до якої зводяться майже всі необхідні нам креслення» [6, с. 238]. Аж до XVI ст. застосовувалась в архітектурному проектуванні система «ad triangulum», яка переконливо проілюстрована на прикладі пропорцій Міланського собору в книзі «Коментарі до Вітрувія» (Мілан, 1521) архітектора Чезаре Чезаріно.

У середньовічних естетичних теоріях колу й правильним многокутникам надавалось філософського значення. Св. Августин писав у своїй праці «Про силу душі», що «рівносторонній трикутник прекрасніший, ніж нерівносторонній, бо в ньому повніше виявляється принцип рівності; а ще краще — квадрат, де рівні кути розміщені навпроти рівних же сторін, але найпрекрасніше — це коло, в якому жодні кути не порушують постійної рівності кола самому собі, бо коло прекрасне у всіх відношеннях, воно неподільне, воно — центр, початок і кінець себе самого, воно твірне осереддя найкращої із всіх фігур» [21, с. 90].

Не тільки в проектуванні архітектурних споруд закладали пропорції і властивості цих ідеальних, визнаних божественними фігур, також у побудові численних орнаментальних мотивів використовували квадратну сітку або сітку із правильних трикутників, разом із застосуванням мотивів, що склались із кіл, поділених на частини, кратні або трьом, або чотирьом, або п'яти.

Зрозуміло, що найкраще укладеним вважався той рукотворний виріб, в якому і загальний силует, і частини, чи отвори, чи доповнення повторювали одну з ідеально прекрасних божественних форм. А тому й будували цілість із одних і тих самих, лише різних за масштабом фігур, використовували одну форму — модуль (переважно збудовану з квадратів або рівносторонніх трикутників) — на основі якої складали інші форми. Прикладів цьому несуть числа в плануванні готичних храмів-базилік, у розграфленні вітражів та мініатюр [20, с. 250—289; 28, с. 243—255].

Очевидно, цей принцип (sic! серед інших) був відомий також українським середньовічним іконописцям, які застосовували його у поділі іконного щита на середник і клейми. Наприклад, в іконі «Св. Микола з житієм» з Вільшанки на Дрогобиччині (XV ст., зберігається в НМЛ Кв—28873, І—3824 [10, с. 16]) прямокутник середника має пропорції сторін 10:4, тобто складається із двох наближених до квадратів прямокутників зі співвідношенням сторін 5:4 ($5/4 + 5/4 = 10/4$). Обабіч середника розміщено по чотири клейма, всі з пропорціями сторін 5:4. Тобто, до бокових сторін центрального великого умовного квадрата прилягає по дві малих геометрично подібних чотирикутних фігури. При цьому площа клейма вкладається у середнику вісім разів (чотири ряди по два).

У пропорційності композиції ікони «Св. Миколи з житієм» з церкви в Коростні (НМЛ, Кв—28085, І—1822 [10, с. 30]) також використане правило парного ритму прямокутників, коли пропорції клейма однакові з пропорціями середника (2:1), а площа клейма становить 1/16 площі середника, тобто малі клейма в середнику можна вмістити по чотири в чотирьох рядах.

У поданих прикладах членування щитів українських ікон виразно виявився так званий композиційний принцип рядопокладання, який дослідники фіксували у плануванні середньовічних європейських базилік [5, с. 106]. При цьому українські майстри сміливо експериментували з множенням цих рядів і їх пропорційними варіантами. Наприклад, щит ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Угерців на Лемківщині (серед. XVI ст., НМЛ, Кв—6655, І—1350) розграфлено на різні за розмірами, але геометрично подібні прямокутники, тобто і пропорції

кожного (чи бокового, чи нижнього) клейма, і пропорції середника однакові — 5:3. Прямокутник клейма вміщується у середнику рівно 25 разів (п'ять рядів по п'ять). Внизу ікони додано ще один ряд із умовних (бо нерозділених лініями) сім клейм аналогічних пропорцій. Загалом, якщо прийняти ширину клейма за 1, то його висота буде становити $5/3$. Відтак, шість горизонтальних рядів і сім вертикальних рядів дадуть пропорцію загальних розмірів щита цієї ікони $10/7 = (6 \times 5/3) : (7 \times 1)$. $10/7 \approx 1,4$, що й підтверджується відношенням загальних лінійних розмірів щита, зазначених у каталозі [8, с. 66] $146 \text{ см} : 105,5 \text{ см} \approx 1,4$.

Важливо, що характерною особливістю проаналізованого компонування була **мультиплікація** (множення) **геометрично подібних фігур**.

Е. Панофський знаходить підтвердження цій гомологічній композиційній закономірності архітектонічних мистецтв готики у вимогах до побудови текстів схоластичних трактатів. Він пише, що схоластичний намір «класифікації за принципом однаковості частин і частин цих частин» особливо наочно виразився у поділі всієї готичної споруди. А підпорядкування схоластичних трактатів вимогам «чіткості й дедуктивної переконливості» зумовило дотримання строгої відповідності між окремими частинами так, щоб глядач міг «вивести не тільки інтер'єр із екстер'єру чи форму бокових компартиментів із форми центральної нави, але також організацію всієї структури споруди із поперечного перерізу однієї колони» [17, с. 253, 256—257, 259].

Гомогенність частин і цілого панувала не тільки в архітектурі чи закономірностях поділу картинної поверхні. Переважна більшість мотивів європейського готичного орнаменту (розети, сіткові орнаменти на стінах будівель, підлогах храмів, тканинах) була створена за принципом вписування у більші правильні многокутники чи зірки їх зменшених копій, часто багатократно повторене. Навіть на ренесансних ордерних колонах споруд Львова кінця XVI — початку XVII ст. затрималась готична традиція компонування «ad quadratum». Зокрема, ромбовими сітчастими мотивами оздоблено нижні частини колон порталу Гепнерівської кам'яниці на площі Ринок, 28, колон монастиря бенедиктинок тощо [2, с. 131—132].

На жаль, не маємо повністю збереженої конструкції українського іконостаса з XVI ст. Проте



Обміри та пропорційний лад декоративного картуша «Неопалима купина» з додаткового ярусу іконостаса Успенської церкви у Львові (I пол. XVII ст.)

на основі дослідження розмірів щитів ікон з кількох ярусів іконостаса (1570-ті рр.) церкви Успіня Богородиці з Наконечного на Львівщині, які тепер зберігаються у НМЛ, можемо визначити певні закономірності членування цієї передвітарної перегородки. Так, центральна ікона апостольського ряду «Спас на престолі» має розміри $117,5 \times 116 \text{ см}$ [14, с. 256—265], тобто її щит наближений до квадрата. Так само наближеними до квадрата є щити для ікон празничкового ряду, наприклад розмір ікони «Уведення Марії в храм» є $45,5 \times 46,7 \text{ см}$. Намісна ікона «Успіня Богородиці» ($118 \times 99 \text{ см}$) має пропорцію сторін 6:5, з урахуванням фланкуючого обрамлення ця складова одиниця також сприймалась як квадратна. Цікаво, що навіть щити із парним зображенням апостолів чину Моління ($118,5 \times 78$ ікони св. Петро і Богородиця, 117×79 ікони св. Павло та Йоан Предтеча, 119×80 ікони євангелістів Луки і Йоана), яких було по три справа і зліва від центральної квадратної ікони «Спас на престолі», мають пропорції сторін 2:3, що в сумі дають по два квадрати з кожної сторони від центральної ікони ($2/3 + 2/3 + 2/3 = 2$). Чин Моління доповнений вузькими іконними щитами з пропорціями, наближеними до 1:3, на яких зображено по одному апостолу (можливо, ці крайні вузькі ікони були заломлені на північну й південну прилягаючи до іконостаса стіни, як це спостерігається в багатьох українських іконостасах XVII ст., зокрема в церкві св. П'ятниць у Львові, церкві св. Михаїла у Волі Висоцькій, церкві Святого Духа в Рогатині [22, с. 183]). Отже, ще в 1570-х роках у членуваннях українських іконостасів використовували



Рафаель. Фреска «Афінська школа» в станцах папи Юлія II Ватиканського палацу (1508—1511 рр.)

середньовічний принцип, базований на системі узгодження подібних фігур (квадратів!).

Цього давнього композиційного прийому не дурився у своїх творах теоретик ренесансного мистецтва, італійський архітектор і вчений Леон Батіста Альберті. Дроблення цілості на подібні фігури він вважав свідченням гармонії, тому на фасаді церкви в Ріміні він скомпонував різні за величиною, більші й менші, але однакові у пропорціях, тобто геометрично подібні, арки [5, с. 113]. Те, що архітектори Відродження керувались у багатьох випадках прийнятим у середньовіччі принципом подібності фігур, підтверджують також натурні обміри й розрахунки російського дослідника Г. Грімма [11, с. 90].

Ренесансні автори, прагнучи досягти гармонійності в архітектонічних композиціях, використовували три головні способи, відомі ще з античності. У своїй теоретичній праці «Десять книг з архітектури» Л.Б. Альберті навіть розмістив ці способи ієрархічно, відповідно до уявлення про зменшення досконалості. Найкращим, як і античні теоретики, він вважав присутність однакових (рівних) частин — симетрію. Далі слід було досягати подібності частин і цілого — геометричної подібності («рівності всіх кутів»). Врешті, якщо частини не подібні, потрібно шукати середнє пропорційне, яке б зв'язало їх [13, с. 131—137].

Найскладнішим для виконання, але й найпривабливішим для пошуку різних творчих шляхів вирішення є завдання третього способу — узгодження **фігур неподібних**, але таких, які разом утворюва-

ли б прийнятну для ока, зіставну людському виміру цілість. Альберті наголошує, що «призначення й мета гармонії — впорядкувати частини, загалом, різні за природою, певним досконалим співвідношенням так, щоб вони одна одній відповідали, створюючи красу» (IX, 5) [1, с. 318]. Поєднання геометрично різних фігур передбачало непарний ритм, мінімум три осі симетрії. Замість середньовічного рядопокладання появились композиції, засновані на принципі групування (як його називають одні вчені [5, с. 106]) або **додавання** — *adicio* (цей термін вживають інші вчені, покликаючись на ренесансних мислителів [24, с. 44—46]).

Добрим прикладом цього нового способу членування площини є декоративне оформлення картуша з іконою «Неопалима купина» допоміжного ярусу іконостаса Львівської Успенської церкви (1630—1640-ві рр.). Загальне співвідношення сторін відведеного для картуша прямокутника складає $2/1$, відділене рамкою центральне поле із сюжетом має пропорції $4:3$, відтак бокові (рівні) заповнені орнаментом прямокутні поля мають пропорцію $1:3$. Бачимо, що на відміну від готичного зв'язування в ряди геометрично подібних фігур тут усі чотири прямокутники є геометрично різними, і великий прямокутник з пропорціями $2:1$ будується способом сумування трьох менших: $1/3 + 4/3 + 1/3 = 6/3 = 2/1$.

Отже, тепер у композиціях панували засади не мультиплікації (у значенні повторення) божественних форм, як у середньовіччя, а додавання, що допускало самостійну творчість, яка із тих самих ідеальних божественних форм та й інших варіантів складала нову цілість.

Поєднання геометрично неподібних фігур вимагало від ренесансних художників великої уваги до проблеми їх пропорційного зіставлення, до пошуку закономірностей узгодження частин між собою і в цілому, до намагання виведення певних правил, які б допомогли гармонійно поєднати неоднакові деталі. У царині цих композиційних пошуків, як і в інших ділянках творчості, також багато важила спадщина попереднього періоду розвитку філософії і мистецтва, зокрема, приписувана Піфагорійській школі, викладена у «Тімеї» Платона, поширена у середньовіччі завдяки працям Боеція та ін. теорія гармонійних співвідношень ма-

лих цілих чисел, які визначають милозвучні музичні інтервали — консонанси: октаву ($2/1$), квінту ($3/2$), кварту ($4/3$) [21, с. 61]. А другою основоположною теорією було записане в Арістотеля та Евкліда, але також відоме середньовічним авторам вчення про середнє пропорційне і відповідно про три пропорції:

арифметичну: $a-m = m-b$ звідки $m = (a + b):2$

геометричну: $a:m = m:b$ звідки $m = \sqrt{ab}$

гармонійну (або «музичну», як її називав Альберті):

$a:b = (a-m):(m-b)$ звідки $m = 2ab:(a + b)$,

де m — середнє пропорційне.

Як видно із нескладних розрахунків, проведених на базі малих цілих чисел, ці обидві теорії різними шляхами приводили до однакових результатів. Тобто, найменшими цілими числами, які задовольняють арифметичну пропорцію, є 1, 2, 3 чи 2, 3, 4 і т. д. Для геометричної пропорції серед найменших цілих чисел розв'язками є 1, 2, 4 та 4, 6, 9. Числами, які задовольняють гармонійну пропорцію, є 3, 4, 6 та 6, 8, 12. Якщо вписати в ряд усі числа-розв'язки у порядку зростання, як це пропонує зробити Г. Моссаковський [24, с. 42—44], то отримаємо: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12. Між чотирма останніми членами ряду (тетради 6, 8, 9, 12) існують всі античні (піфагорійські) консонантні відношення, адже між крайніми 6 і 12 є октава ($2:1$), між сусідніми 6:8 та 9:12 — кварта ($4:3$), а відношення членів, взятих через один 6:9 і 8:12 дає квінту ($3:2$), відношення ж середніх членів 9:8 є одним кроком — тоном.

$12/6 = 2/1$; $8/6 = 12/9 = 4/3$; $9 \setminus 6 = 12 \setminus 8 = 3 \setminus 2$

Не випадково саме цю квінтесенцію пропорційного ладу зобразив Рафаель на дошці в руках учня Піфагора на фресці «Афінська школа» (1508—1511) в станцах папи Юлія II Ватиканського палацу. Там відношення чисел 6, 8, 9, 12 підписано по-грецьки: *erogloon* (тон), *diatessaron* (кварта), *diapente* (квінта), *diarason* (октава).

Римський архітектор Вітрувій, автор фундаментального трактату про архітектуру, авторитет якого був незаперечний для майстрів доби Відродження, згадує про подібність музичних інтервалів до відношень кутів правильних фігур: октаву він порівнює з відношенням кута правильного трикутника до правильного шестикутника ($60^\circ:120^\circ$), квінту — правильного трикутника до квадрата ($60^\circ:90^\circ$), квар-

ту — квадрата до правильного шестикутника ($90^\circ:120^\circ$) [11, с. 69].

Використання консонантних пропорцій було серед майстрів пластичних мистецтв цілком осмисленим і визначало їх свідомий вибір [3, с. 25]. Альберті писав, що «існують числа, завдяки яким гармонія звуків заворожує слух, ці ж числа переповнюють її очі, й дух чудесною насолодою. Відтак, від музикантів, які найбільш досвідчені у знанні цих чисел, і з тих речей, в яких природа виявляє щось видатне й достойне, буде почерпнуте правило окреслення» (IX, 5) [1, с. 321]. Те, що пропорції, які є квінтесенцією архітектурної композиції, базуються на простих математичних елементах, підкреслював також італійський архітектор доби Відродження Філіппо Брунеллескі [26, с. 91]. Леонардо да Вінчі, формулюючи закони скорочення перспективи, рухався «по октавах», про що наголошував у трактаті «*Paragon*» [13, с. 172].

Навіть людські пропорції, які згідно з античним канонам Поліклета визначались золотим перерізом і які, як вважатиме Ле Корбюзьє, базуються на числах Фібоначчі, для гуманіста з Венеції Франческо Джорджі є цілочисельними відношеннями 9:8 (тон) — висота з головою і без, 4:3 (кварта) — висота торсу до ніг, 2:1 (октава) — висота грудей до живота тощо [24, с. 46].

У проєктах Браманте, Альберті й Паладіо найчастіше використані відношення 1:2, 2:3, 3:4 [24, с. 46—47]. Зокрема, аналізуючи вілли Фоскарі «*La Malcontenta*» (Андреа Паладіо, 1558—1560, біля Местре), дослідник К. Рове побачив, що план вілли розчленований зліва направо у співвідношенні 2:1:2:1:2, а спереду назад 2:2:1,5, що в результаті дає прямокутні кімнати із відношенням сторін 1:1, 3:2, 4:3 [25, с. 25]. Симфонічний принцип пропорційності цілісності підкреслює й інший дослідник творчості Паладіо — Р. Вітковер [27, с. 128] Зв'язок музикальної гармонії з пропорційністю в архітектурі стверджували й вчені Е. Генчельман та Г. Грімм [11, с. 22].

Пафос цілочисельних гармонійних співвідношень поширювався Європою не тільки завдяки міграції майстрів-архітекторів, але, найперше, завдяки виданню теоретичних книг з архітектури, серед яких ілюстровані переклади Вітрувія Фра Джокондо (Рим, 1511), Чезаре Чезаріно (Комо, 1521), Дані-

еля Барбаро (Венеція, 1556) чи у базованих на античних студіях власних трактатах Леона Батіста Альберті (Флоренція, 1485), Себастьяна Серліо (Венеція, 1537, Париж 1554), Джакомо Бароцці (Віньйоли) (Рим, 1540), Андреа Паладіо (Венеція, 1570) тощо.

Відтепер множення геометрично подібних фігур було менш цікавим в порівнянні з пошуком правил гармонійного узгодження фігур із різними співвідношеннями сторін, які б, однак, уклались в єдину завершену цілість. І справді це завдання було схоже до музичної творчості, що сполучає різні звуки в одну приємну для вуха мелодію.

Очевидно, ці тенденції естетичного мислення поширились також і в Україні. Навіть у поділі щитів для великоформатних ікон з клеймами, які малювали у місцевих іконописних майстернях, з середини XVI ст. помітні зміни, що дають змогу ділити прямокутний щит з цілочисельним відношенням сторін не з допомогою модульної прямокутної сітки, одиничною чарункою якої є бокове клеймо, а вільно, відводячи для бокових клейм прямокутники одних пропорцій, для нижніх клейм — інших, для середника — ще інших. Наприклад, щит розмірами 100 x 69 см [8, с. 148—149] ікони першої половини XVII ст. «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Повергова (НМЛ, Кв—33673, І—1025) розділено на середник у пропорціях 2/1 (октава) і прямокутники бокових клейм з відношенням сторін 3/2 (квінта) і нижнього клейма в пропорції 1/2 (або два спаровані квадрати 1/1). При цьому, якщо ширина клейма рівну кількість разів вкладається у ширину середника, то між висотами середника і клейма кратності немає, що відрізняє цю систему поділу від готичної.

Однак, сумлінно проведені різними дослідниками обміри ренесансних споруд засвідчують, що консонантні відношення не охоплюють і не пояснюють всієї різноманітності пропорційного ладу архітектонічних творів. І перше, об що спотикається теорія застосування «музичних» співвідношень в архітектурі — це ірраціональне число $\sqrt{2}$ (діагональ квадрата), яке використовує Вітрувій, і прямокутник із відношенням сторін $\sqrt{2}:1$, який Паладіо поставив на четверте місце в ряді фігур, розміщених у порядку зменшення досконалості, після кола, квадрата й прямокутника з відношенням сторін 4:3, а

перед прямокутниками з пропорціями 3:2, 5:3, 2:1 [27, с. 128] У музиці ж відношення $\sqrt{2}/1$ ($\approx 7/5$) вважають найбільш немилозвучним інтервалом — тритоном [6, с. 135].

Уважне прочитання трактатів майстрів Відродження наводить на думку, що використання «музичних» відношень не було самоціллю, а лише окремим випадком впровадження більш загального дослідження результатів, до яких приводить розв'язання арифметичної, геометричної та гармонійної пропорцій. З цього погляду показовим є теоретичне пояснення милосвучності великої та малої терції, яке запропонував італійський композитор Джозеффо Царліно. Терції, а невдовзі й сексти перейшли в розряд консонансів ще в музичній практиці XIII ст. [18], але аж у XVI ст. Царліно спробував це довести математично, показавши, що велика терція (5:4) є середнім арифметичним тону й квінти ($(1+3/2):2=5/4$), а мала терція (6:5) є середнім гармонійним цих же чисел ($(2 \times 1 \times 3/2):(1+3/2)=6/5$) [6, с. 152—153]. Після такого математичного обґрунтування не було перешкод, щоб художники також долучили інтервали великої й малої терції до своїх побудов, як і їх обернення — малу (8:5) та велику (5:3) сексти (які є відношенням сусідніх членів ряду Фібоначчі й дають числа, наближені до ірраціонального числа золотого перерізу¹).

Щит ікони другої половини XVI ст. «Св. Миколай з житієм» із Мочар (НМЛ, Кв—27368, І—1779) в пропорціях 6/5 — мала терція (121,5 x 100 см [10, с. 66—67]) — розділено по вертикалі на три прясла, при цьому бокові вдвічі вужчі від середнього, або, якщо подивитись з іншого боку, середнє прясло дорівнює двом боковим (2/1 — октава). Однак, частину ширини бокових прясел забирає декоративна ковчезна рамка іко-

¹ Список трактату давньоримського архітектора Вітрувія був знайдений гуманістом Поджо у 1430-х роках в монастирі Санкт Галлен, але текст був зіпсутий, без креслень, тому філологи та архітектори довго працювали над його відновленням, аж поки у 1511 р. архітектор Фра Джокондо не опублікував його. Не виключено, що над відновленням тексту та креслень Вітрувія працював Леон Батіста Альберті, що й спонукало його написати власний трактат «10 книг про архітектуру», закінчений латиною приблизно у 1460 р., але надрукований в перекладі на італійську мову 1485 р., вже після смерті Альберті [5, с. 10].

ни, а тому ширина клейм вже не вкладається рівну кількість разів у ширину середника, як і висота середника не вимірюється рівним числом висоти клейма. Кожне із живописних полів має свої пропорції: бокові клейма — $7/10$ ($\approx \sqrt{2}$), середник — $2/1$, а два нижні клейма — $4/3$ (кварта). Так само щит (131 x 95 см [10, с. 76—77]) ікони початку XVII ст. «Св. Миколай з житієм» із Яблунева (НМЛ, Кв—3597, І—1280) розділено на три вертикальні стовпці, ширина середнього рівна двом крайнім ($2/1$). Щоб крайні прясла по горизонталі рівно розділити на чотири клейма з пропорціями $5/3$ (велика секста), іконописець відрізав від них смужку ширини, включивши її в обрамлення середника. Середник ж з пропорціями $10:4$ — є, фактично, збудованим із двох поставлених один на один прямокутників з відношенням сторін $5:4$ (велика терція). При цьому на місці прилягання цих умовних квадратів розміщено лікті св. Миколая, що, підпорядковуючи фігуру геометричній логіці, спотворює природні людські пропорції.

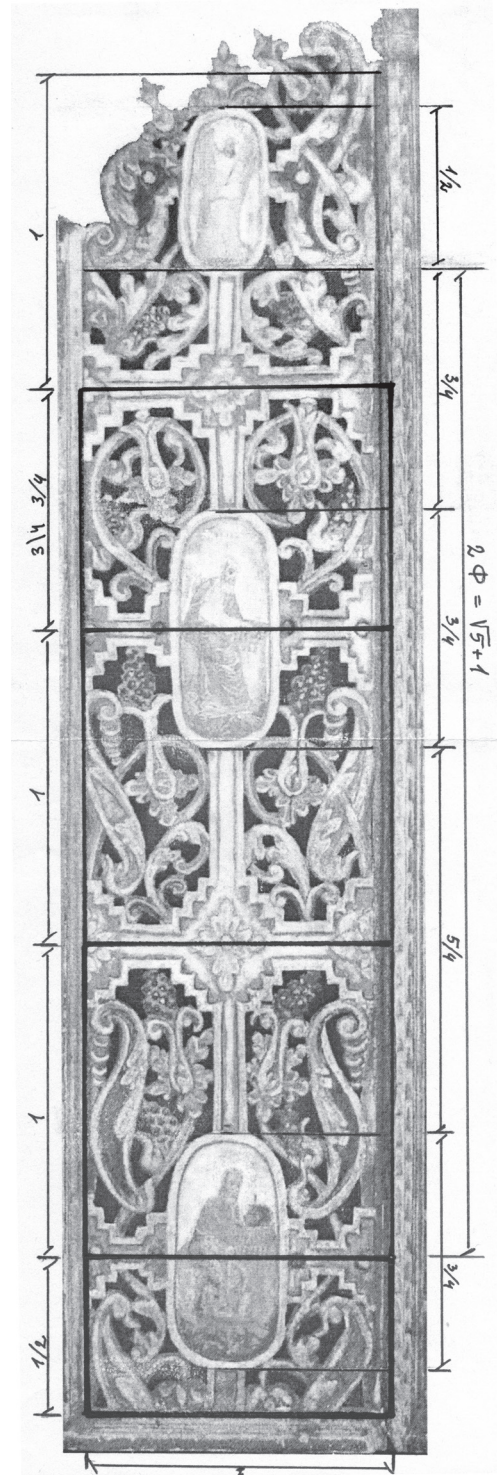
Якщо майстрові не вдавалось знайти такий поділ, де б різні прямокутники у відведеному полі щільно прилягали один до одного, то проміжки між ними заповнювали або декоративним обрамленням, або додатковими полями для написів, наприклад, в іконах початку XVII ст. «Св. Миколай з житієм» з Розгірча (НМЛ, Кв—36824, І—2493) чи Старого Села (НМЛ, Кв—2536, І—114 [10, с. 118—121]) на Львівщині. Подібними правилами керувались у членуваннях іконостасів XVI століття.

З іншого боку, основні музичні консонанси впливають із відношень сторін трикутників, використовуваних в архітектонічних мистецтвах від античних часів і впродовж усього середньовіччя. Як зауважив Г. Грім, відношення сторін Піфагорового (єгипетського) трикутника складає $4:3$ (кварта), $5:4$ (велика терція), $5:3$ (велика секста), а відношення сторін і висоти двох Піфагорових трикутників з одним спільним катетом (висотою) дають:

при висоті 3 — $4/3$, $5/4$, $8/5$ (кварта, велика терція, мала секста),

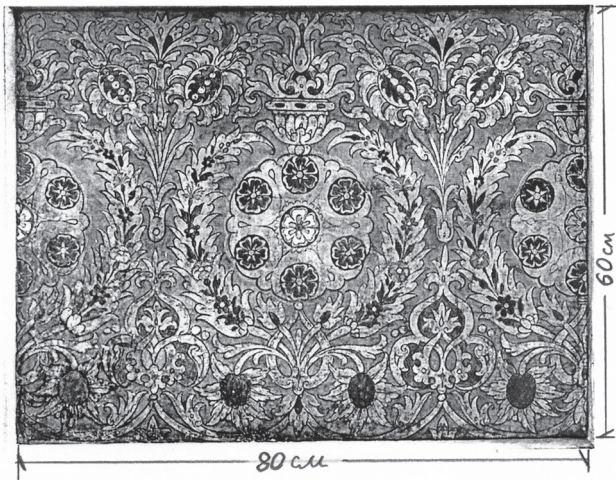
при висоті 4 — $5/4$, $6/5$, $3/2$ (велику і малу терції і квінту) [11, с. 70].

Звісно, що виведені з трикутників системи гармонійних розмірів для архітектонічних побудов існу-



Пропорційні розчленування стулки царських врат церкви Святого Духа в Потеличі (поч. XVII ст.)

вали задовго до закріплення за терціями статусу консонансів і незалежно від музичної теорії. Однак, тим ренесансна думка й вирізнялася, що намагалася знайти всеохопну гармонію у всіх ділянках Божого і людського світу, єдиний закон, який пронизує й підпорядковує усі сфери. В пошуках універсальних за-



Обміри та пропорційний лад предели іконостаса церкви св. П'ятниць у Львові (I пол. XVII ст.)

кономірностей мислителю Відродження дуже допомогла математична теорія про арифметичну, геометричну й гармонійну пропорції.

Альберті у своїй «Дев'ятій книзі» досить докладно зупиняється на властивостях трьох пропорцій і царині їх застосування. Він, зокрема, зауважує, що середнє арифметичне замінює крайні члени, бо є рівновіддалене від них. Геометричну пропорцію він, слідом за Платоном, вважає провідною, називає «благородною», бо вона зберігає «достоїнство кожного» (тобто зберігає однаковим відношення між членами, є, властиво, пропорцією, коли більшому належить більша частина, а меншому — менша). Саме геометрична пропорція, на думку Альберті, «зв'язує частини в одне ціле безперервними переходами, щоб досягти максимальної плавності й цілності» (IX, 6) [13, с. 138]. Гармонійна пропорція, — вважав Альберті, — дає змогу частинам зберігати самостійність.

Коли Альберті пояснював пропорції колон трьох основних ордерів, він також вдавався до пошуку середнього пропорційного. Довівши, що відношення діаметру колони до її висоти як 1:6 чи 1:10 не відповідають гармонії, він бере середнє арифметичне між 6 і 10 для іонійського ордеру (1:8), середнє арифметичне між 6 і 8 для дорійського ордеру (1:7), а між 8 і 10 — для коринфського (1:9) (IX, 7) [1, с. 326—327].

Так само три основні пропорції розглядав в своєму теоретичному трактаті Паладіо (I, 23) [17, с. 63—64].

Середнє пропорційне було для ренесансних, як і для античних, митців універсальним засобом поєд-

нання крайностей, і, як стверджує відомий знавець античних і європейських трактатів В. Зубов, відношення «золотого перерізу» виникало при цьому як окремий, хоч і дуже важливий випадок. Це був той випадок, коли встановлювався зв'язок не тільки між частинами цілого, але й між частинами і цілим. За визначенням — це випадок, коли ціле є сумою середнього пропорційного і меншої частини, тобто, коли

$$A = m + b.$$

Тоді арифметична пропорція має формулу:

$$(m + b) - m = m - b \text{ звідки } m = 2b \text{ і } m = 2/3a \text{ чи } b = 1/2m \text{ і } b = 1/3a;$$

геометрична має класичний вигляд «золотої» пропорції:

$$(m + b) : m = m : b \text{ звідки } m = 1/2(\sqrt{5} + 1)b \text{ і } m = a(\sqrt{5} + 1) : (\sqrt{5} + 3)$$

$$B = 2m : (\sqrt{5} + 1) \text{ і } b = 2a : (\sqrt{5} + 3);$$

а гармонійна має формулу:

$$(m + b) : b = b : (m - b) \text{ звідки } m = \sqrt{2}b \text{ і } m = a\sqrt{2} : (\sqrt{2} + 1)$$

$$B = m : \sqrt{2} \text{ і } b = a : (\sqrt{2} + 1) [13, \text{ с. } 177\text{—}181].$$

З усіх цих формул видно, що у пошуку універсального посередника для зв'язку частин і цілого відношення 2/1 (октава), яке впливає з арифметичної пропорції, як і відношення $\sqrt{2}/1$ (діагональ до сторони квадрата), яке виводиться з гармонійної пропорції, перебувають в тих же умовах, що й відношення «золотого перерізу» — окремий випадок геометричної пропорції. Тому й сходяться численні дослідники на думці про те, що для ренесансних митців «золотий переріз» хоч і був відомий, але особливого, переважаючого, застосування як інструмент отримання пропорцій не мав [27, § 4.2—4.3; 7; 11, с. 90]. Ірраціональні числа, які виникали з геометрії квадрата, трикутника та подвійного квадрата ($\sqrt{2}, \sqrt{3}, \sqrt{5}$) теоретики ренесансного мистецтва замінювали наближеними відповідниками у вигляді простих дробів — 7/5, 7/4, 7/3.

Майже так само, як музиканти пояснюють, чому певні інтервали є консонантними, так і Він'йола доводив, що «ті з прикрас, які на думку більшості здаються гарнішими і показують нашому зорові більшу витонченість, володіють до того ж певними визначеними і менш складними числовими відношеннями і пропорціями» [4, с. 16—17].

Мислення «музичними» співвідношеннями було органічним для ренесансних художників, тому Альберті, намагаючись визначити закономірності використання систем гармонійних розмірів, пише, що для ділянки з «октавним» відношенням сторін (2:1) треба використовувати ті відношення, з яких складається октава (2:3:4 чи 3:4:6), а не ті, з яких складається дуодеціма (3:1), для якої є інші співвідношення (2:4:6 і 2:3:6) (IX, 6) [1, с. 323; 13, с. 138].

Леонардо да Вінчі хвалив просторові мистецтва саме за те, що в них одночасно можна споглядати всі гармонійні співвідношення, не тільки тоді, коли твір живе (звучить музика), але вічно, що навіть природа зі всією своєю силою не могла би зберегти [5, с. 119]. Саме тому у планувальних архітектурних схемах, у декоративних композиціях поряд із прямокутниками різних співвідношень сторін присутній квадрат, пряма, пропорція 1:1, що в музиці є непомітною, хіба що створює об'єм звуку. Майже у всіх розплануваннях віл Паладіо в осередді розміщує квадрат. Часто до пропорції 1:1 зводились загальний поземний план споруди, і таку центричну будівлю ренесансні мислителі схильні були вважати ідеальною. Брунеллескі, зводячи церкву Сан Спїрїто у Флоренції, яка вважається вінцем ренесансної творчості майстра, в розрахунках інтервалу між колонами до висоти колони, висоти аркади до висоти стїни на нїй використав відношення 1:1. Натомїсть у його ранньому творї — церкві Сан Лоренцо ті самї величини співвідносились як 5:3 [5, с. 101—102]. Також Донато Браманте в основу свого проекту плану базилики Святого Петра у Римї поклав квадрат [26, с. 99]. У квадрат також вписано всю композицію іконостаса П'ятницької церкви у Львовї. На основї послїдовного поєднання трьох квадратів та двох прямокутників з відношенням сторїн 3:4 збудовано основу рїзьбленого декору царських врат з Хишевич (НМЛ, Д—399, КВ 13783 [19, № 41]). В квадратї вписано також рїзьблену ажурну композицію врат з Унева (НМЛ [12, с. 48]).

Особливо популярним й досить розхваленим у теоретичних розмірковуваннях ренесансних митців цїлочисельним співвідношенням було 2/1 (октава). Це — пропорції майже усїх порталів, запроєктованих Альберті, Паладіо, Серліо та ін. Також це —

пропорції переважної більшості збережених царських врат українських іконостасів другої половини XVI — першої половини XVII ст. [19, №№ 23, 27—28, 30]. В Україні подвійний квадрат використовували у подїлі іконних щитів, чи у членуванні іконостасних ярусів (чин Молїння в П'ятницькому іконостасї вміщено в два подвійні квадрати, розгорнутї по горизонталї), чи у розробцї рїзьбленого декору царських врат. Наприклад, в основї композиції нижньої частини кожної із ступок рїзьблених царських врат з церкви Святого Духа в Потеличї (поч. XVII ст.) лежить подвійний квадрат, що дає можливїсть побудови золотого перерїзу $(\sqrt{5}+1)/2$. Однак, не це число визначає рамки верхнього, третього, прямокутника, а відношення 3/4, членування ж золотого перерїзу проходять через другоряднї орнаментальнї елементи. Головнї лїнії композиції визначаються в пропорціях 1:1, 1:2 та 3:4.

У вратах з церкви Успїня Пресвятої Богородицї в Яворовї закономірностї членувань ще цїкавішї. Тут, як і у вратах з Потелича, присутнї вихїднїй квадрат, відносно якого розраховуються всї інші пропорції членувань. Однак на відмїну від потелицького варїанту, квадрат цей не подвоюється у кожнїй стулцї зокрема, а, вміщений у верхнїй частинї, він повторюється в симетричнїй стулцї. Всї інші нижчї три прямокутнї поля, що прочитуються завдяки хрещатим мотивам, мають співвідношення висоти до ширини як 4/3:1. Відношення 4:3 визначає також пропорції медальйонів. Загалом, в основї композиції декоративного рїзьблення царських врат українських іконостасів першої половини XVII ст. найчастїше присутнї квадрат та найбільш наближений до нього за шкалою досконалих фігур Паладіо прямокутник з відношенням сторїн 4:3.

Пропорції кварта присутнї й у багатьох структурних елементах іконостаса церкви св. П'ятниць у Львовї: пределах, намісних і празничкових іконах. Так, розміри предел складають 60 x 80 см (рівно $\frac{3}{4}$), ікони св. П'ятниць — 116, 5 x 89,5 см (відношення становить у десятковому дробї 1,302, що $\approx 1,333$ ($\frac{4}{3}$)), ікони Богородицї Одигїтрїї — 120 x 89 м ($1,348 \approx 1,333$)².

² Хоч простї дробї-наближення до золотого перерїзу використовували в архїтектурнїй практицї ще стародавнї греки, а послїдовнїсть чисел {1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...},

В архітектоніці цього іконостаса яскраво виявлені основоположні принципи раціонально продуманої і вивіреної композиції. Тут наявна обов'язкова дзеркальна симетрія з наголошенням центральної вертикальної осі, яка виділяється вищими доміантами у межах кожного ярусу. На цю ж вісь припадає й іконографічний акцент: по центру розміщуються ікони, в яких втілені головні ідеї християнства — Воплочення Бога (Благовіщення на царських вратах), Відкуплення (Тайна вечеря і Розп'яття), Хвала Христові (Деїсіс). Подібно до ренесансного палацу, тут висотою і стрункими пропорціями виділяється ріано побіле — парадний ярус (деїсісний чин). Центральна його ікона вписана в оздоблену арку з пропорцією 2/1. Окрім центрального Деїсісу таке відношення вертикалі до горизонталі як 2:1 більше ніде не повторюється в цьому іконостасі, а тому відразу стає осердям композиції, «октавою», пропорцією, яку флорентійський філософ Марсіліо Фічіно називав найпершою, абсолютною, найбільш рівномірною і найдосконалішою, не тільки тому, що з неї народжуються усі інші можливі консонанси, але й тому, що всі до неї редукуються [24, с. 47].

Арці царських врат надано пропорцій також струнких і не випадкових. Якби розмістити прямокутники, які мають консонантні відношення сторін, в ряд від подвійного квадрата до квадрата, то першим після подвійного квадрата буде прямокутник з пропорціями 5:3. Саме це співвідношення підтверджується обмірами центрального порталу іконостаса, який має розміри 237 x 142 см ($237:142 = 1,669 \approx 1,667 = 5/3$). Відповідно різьблені царські врата вирішені у чистих пропорціях золотого перерізу ($187 \text{ см} : 116 \text{ см} = 1,612 \approx 1,618 = \Phi$).

Ікони низьких ярусів у П'ятницькому іконостасі мають консонантні співвідношення. При цьому нижчі празничкові сюжети вміщені у поля з пропорціями більш приземкуватими — 4:3, а страсні сцени, які компонується у ряд над деїсісним чином, очевидно, з урахуванням перспективного скорочення, вписані у стрункіші прямокутники з відношенням сто-

рін 3:2. Завдяки такому розподілу пропорцій для мольника, який стоїть у наві церкви, створюється враження симетрії низьких ярусів, які розташовані обабіч головного чину Моління й складають приблизно 2/5 його висоти. Цікаво, що пропорції арок дияконських врат також виражені цим же співвідношенням 5:2 ($207 \text{ см} : 81,5 \text{ см} = 2,54 \approx 2,5 = 5/2$).

Загалом, у П'ятницькому іконостасі рівновага вертикальних і горизонтальних членувань виражається не тільки у помітних з першого погляду вирівнюванні ікон за двома взаємно перпендикулярними осями і не тільки в рівномірному оздобленні як горизонтальних міжярусних фризів і карнизів, а й вертикальних різьблених планок. Ця рівновага присутня й у розкладанні пропорційних співвідношень: вертикалі «майже золотого» прямокутника арки царських врат з пропорціями 5:3 протистоїть горизонтально розміщений щит надвратної ікони «Тайна вечеря» з «майже золотим» співвідношенням сторін 5:8. Під вертикальними намісними іконами з пропорціями 4:3 розташовані горизонтальні декоративні предели з пропорціями 3:4. Страсний ярус з вузькими іконами з відношенням сторін 3:2 посередині розділений горизонтальною овальною іконою «Оплакування Христа» з пропорцією 2:3³.

Отже, у П'ятницькому іконостасі, наче за словами Альберті, «все згуртовано й скріплено взаємною відповідністю частин, як це буває в лірі, коли низькі голоси відповідають високим, а середні між ними, настроєні в лад, відгукуються, і виходить із різноманітності голосів милозвучна й чудова рівність пропорцій, яка сильно тішить й захоплює душу» (I, 9) [1, с. 30].

Закодовані в членуваннях ікон та іконостасів співвідношення показують, що в Україні майстри XVII ст. послуговувались тими ж естетичними теоріями, що й у Європі. На зміну готичному принципу мультиплікації вони прийняли ренесансне прагнення до складання (adicio) геометрично неподібних фігур. Переважно, самі форми не були новими — і правильні многокутники, й піфагорівські гармонійні відношення малих цілих чисел, й золотий переріз не раз застосовувались у творах українського мисте-

що підпорядковується рекурентному правилу $F_n = F_{n-2} + F_{n-1}$ описав італійський математик Фібоначчі у публікації 1202 р., проте те, що золотий переріз є границею відношення двох суміжних чисел ряду Фібоначчі, вперше довів аж Кеплер у публікації 1596 р. [3, с. 33, 40].

³ У своєму трактаті Альберті радив для великих споруд і парадних входів робити двері в пропорціях 2:1, а для менших — $\sqrt{2}:1$ (I, 12) [1, с. 36].

цтва попередніх періодів. Але тільки принцип адісії та пов'язане з ним завдання узгодження різного спонукали осмислити усі відомі архітектонічні правила, сприйняти музикальну (раціональну) чистоту лінійних і площинних співвідношень, а потім уважно та відповідально поєднати в єдиній зрівноваженій композиції нерівні частини, знайти подібність між неподібним і виставити на суд глядача неприхованим результатом вивчення закономірностей гармонії.

Середньовічний архітектор повторював задані божественні ідеальні форми велику кількість разів, вони були цільні і цінні самі в собі. Ренесансний художник не посмів ще досягнути на оцінювання цих форм, вони всі для нього були рівноцінні, але зумів вже їх збудувати за власним розсудом, поєднати за своїм розумінням. А бароковий творець не тільки поєднає різні форми, не тільки деформує їх відповідно до власного задуму, він їх оцінить за власною волею, визначить головні й другорядні, підпорядкує одні одним — і в композиції запанує новий принцип — *subdicio* (підпорядкування). Але то вже будуть інші українські іконостаси: з виступаючими і заглибленими частинами конструкції, з колонками і пілястрами, з консолями і розкрепованими карнизами, з овальними, трапецієвими, видовженими й вигнутими формами, — і з іншими, кратними 5 та 7, ірраціональними пропорціями.

- Білинська О. Архітектурний декор ренесансного Львова / О. Білинська // Записки НТШ. Праці Комісії архітектури та містобудування. — Т. CCLV. — Львів, 2008. — С. 128—162.
- Боднар О. Золотий переріз і Неевклідова геометрія в науці та мистецтві / О. Боднар. — Львів : Українські технології, 2005. — 198 с.
- Виньола. Правило пяти ордеров архитектуры / Виньола ; перевод А.Г. Габричевского. — М., 1939.
- Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII—XVI века / Б.Р. Виппер. — Т. 1. — М. : Искусство, 1977. — 223 с.
- Волошинов А.В. Математика и искусство / А.В. Волошинов. — М. : Просвещение, 2000. — 399 с. — (2-е изд. дораб и доп.).
- Габричевский А.Г. Архитектурная теория ренессанса (Альберти) / А.Г. Габричевский // Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / под ред. А. Пучкова. — К. : Самватас, 1993. — XLIV. — 256 с.
- Гелитович М. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові / М. Гелитович. — Львів : Свічадо, 2005. — 168 с. : іл.
- Гелитович М. Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / М. Гелитович. — Львів, 2001. — 18 с.
- Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Ікони XV—XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / М. Гелитович. — Львів : Свічадо, 2008. — 152 с. : іл.
- Гримм Г.Д. Пропорциональность в архитектуре / Г.Д. Гримм // ОНТИ. — Ленинград ; М., 1935. — 148 с.
- Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / М. Драган. — К. : Наукова думка, 1970. — 203 с.
- Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти / В.П. Зубов — СПб. : Алетейя, 2001. — 461 с.
- Міляєва Л. Українська ікона XI—XVIII століть / Л. Міляєва, М. Гелитович. — К., 2007. — (Серія: Державні зібрання України).
- Овсійчук В.А. Українське малярство X—XVIII століть: проблеми кольору / Володимир Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 479 с.
- Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини 16 — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї / Володимир Овсійчук. — К. : Наукова думка, 1985.
- Палладио А. Четыре книги об архитектуре / А. Палладио ; перевод И.В. Жолтовского. — М., 1936.
- Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский // Перспектива как «символическая форма». — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 213—325.
- Царські врата українських іконостасів : Альбом. — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. — 386 с. — (Серія «Українське народне мистецтво»).
- Шуази Огюст. История архитектуры / Шуази Огюст ; перевод с франц. Е. Денисовой. — Т. 2. — М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. — 694 с. : ил.
- Эко Умберто. Эволюция средневековой эстетики / Эко Умберто ; перевод с итал. Ю. Ильина. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 288 с. : ил.
- Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / Володимир Ярема // Православний вісник. — 1961. — № 5—6. — С. 181—187.
- Die Kunst der Italienischen Renaissance. — Köln : Könemann, 1994. — S. 119.
- Mossakowski H. Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu / H. Mossakowski // Sztuka jako świadectwo czasu ; Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei. — Warszawa, 1980. — S. 43—55

24. *Rowe Colin*. The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier Compared / Rowe Colin // *Architectural Review*. — March, 1947. — P. 2—27.
25. *The Age of the Renaissance* / edited by Denys Hay. — New York : Bonanza Books, 1986. — 240 p.
26. *Wittkower R*. Architectural Principles in the Age of Humanism / R. Wittkower. — London : Academy Editions, 1988. — 160 p.
27. *Wittkower R*. Palladio and Palladianism / R. Wittkower. — New-York : Publ. by G. Braziller, 1974. — 224 p.
28. *Холопов Ю.Н.* Консонанс и диссонанс / Ю.Н. Холопов // *Музыкальный энциклопедический словарь*. — М. : Советская энциклопедия, 1990 <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/k/3387.html>.

Oksana Herii

ON PROPORTIONS OF THE WHOLE
NUMBERS IN CONSTRUCTIONS
AND DECOR OF UKRAINIAN ICONOSTASES
DURING THE FIRST HALF XVII c.

The article has presented some examples as to proportional division of decorated surface in Ukrainian Renaissance artifacts of sacral art (icon shields, iconostases complexes of the late XVI and the first half XVII cc.). Renaissance creators' theo-

retic notions on proportions in architectonic artistry have been exposed in accompaniment of specimens of their practical realization. Rich factual material has enabled author's claim that Ukrainian sacral art developed in common European cultural dimension.

Keywords: Renaissance architecture, Ukrainian sacral art, proportions in art, curved iconostases.

Оксана Герий

ПРОПОРЦИИ ЦЕЛЫХ ЧИСЕЛ
В КОНСТРУКЦИИ ТА ДЕКОРЕ
УКРАИНСКИХ ИКОНОСТАСОВ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Рассматриваются примеры пропорционального деления декорированной поверхности украинских ренессансных произведений сакрального искусства (иконных щитов, иконостасных комплексов конца XVI — первой половины XVII в.). Теоретические рассуждения ренессансных мастеров о пропорции в архитектурном искусстве приводятся совместно с примерами их практического осуществления. На широком фактическом материале показано, как украинское сакральное искусство развивалось в общем культурном пространстве с европейским искусством.

Ключевые слова: архитектура ренессанса, украинское сакральное искусство, пропорции в искусстве, резьба иконостасов.