

11. Suhanceva V.K. Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoj k filosofii muzyki. Kiev : Fakt, 2000 (in Russian).
12. Tusheva V.V. Poshuk metodolohichnykh oriientyriv u humanitarnomu doslidzhenni v konteksti mystetskoi pedahohiky. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi, 2019. N. 4. P. 31–38 (in Ukraine).
13. Shnestakov G. Filosofiya muzyki kak mif. SHelling. Laudamus. Moskva : Kompozitor, 1992 (in Russian).

PHILOSOPHICAL METHODOLOGY IN MODERN MUSIC SCIENTIFIC RESEARCH

Shvets Natalia – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

The article considers the philosophical and methodological issues of modern musicological research, analyzes the features of the methods and approaches of modern philosophy (hermeneutic, system-structural, functional, cultural-historical, semantic, integrative approaches). The expediency of expanding the methodology of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy of music is substantiated. It is noted that the philosophical methodology significantly expands the possibilities of theoretical understanding and understanding of specific and practical problems of modern musicology. It was found that the philosophical concepts of many musical phenomena, overcoming the shortcomings of specialized research, deepen the understanding of their specific nature and determine the prospects for further research.

Key words: musicology, philosophical and methodological issues, philosophy of music, research methods.

UDC 78.072:78.01

PHILOSOPHICAL METHODOLOGY IN MODERN MUSIC SCIENTIFIC RESEARCH

Shvets Natalia – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

The article considers the philosophical and methodological issues of modern musicological research, analyzes the features of the methods and approaches of modern philosophy (hermeneutic, system-structural, functional, cultural-historical, semantic, integrative approaches).

The expediency of expanding the methodology of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy of music is substantiated. It is noted that the philosophical methodology significantly expands the possibilities of theoretical understanding and understanding of specific and practical problems of modern musicology.

It was found that the philosophical concepts of many musical phenomena, overcoming the shortcomings of specialized research, deepen the understanding of their specific nature and determine the prospects for further research.

The expediency of augmenting the methodological apparatus of highly specialized musicological research with the methods of modern philosophy is determined by a range of objective reasons: expansion of the scope of theoretical reflection and understanding of concrete and practical problems of modern musicology; advancement of perception of the specific sense of many musical phenomena and defining the prospects for their further research through the scope of philosophical concepts.

Caused by the natural «spiritual kinship» of music and philosophy, the incorrect use of philosophical concepts and categories in specialized research, and in some cases the non-compliance of the methodology or research to its subject attests the feasibility of addressing to a special subject area – the philosophy of music.

It was defined that scientific methods and approaches of the philosophy of music contribute to exposure of the influence of ideological attitudes on the work of composers, may facilitate the study of composition as a holistic mythological system, and foster the representation of artistic and philosophical images of music as constructive elements of the world, promote cultural and philosophical analysis of the music and musical thinking, and construct the musical mode of experience of the world in people.

Key words: musicology, philosophical and methodological issues, philosophy of music, research methods.

Надійшла до редакції 13.12.2021 р.

УДК 04(477):2-274.4-047

КАНОН І СТИЛЬ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ОСНОВІ ПРАЦЬ Г. К. ВАГНЕРА)

Козінчук Віталій Романович – доктор філософії, член Національної Спілки художників України, доцент кафедри богослов'я, ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття,

м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0002-8518-5686>

br_vitalik@bigmir.net

Павлюк Микола Володимирович – здобувач вищої освіти II (магістерського) рівня
ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0001-6432-7991>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.471>
pifahor98@gmail.com

Наукове дослідження, присвячене темі стильового канону в мистецтві. Канон – один із найважливіших та основоположних принципів, яким керуються під час створення церковного мистецтва. Була врахована християнська сакральна культура східного обряду, на основі якої сформувався іконографічний канон. Думки Г. Вагнера були використані для обґрунтування наукових досліджень. Проблема дослідження лежить у межах таких дисциплін як історія, культурологія, богослов'я та мистецтво. Проаналізовано стан наукового вивчення канону в мистецтві. На сьогодні, вивчення іконографічного канону залишається надзвичайно актуальним в українському мистецтві та богословському дослідженні. Перші наукові розробки були зроблені на початку XX ст. Першим дослідником стильового канону був Г. Вагнер. Тема стильового канону в іконографії вперше досліджується в Україні.

Ключові слова: жанр, канон, стиль, живопис, мистецтво.

Постановка наукової проблеми. Автор ставить перед собою наукове завдання дати читачеві ґрунтовне представлення про стильовий канон в іконографічному мистецтві. Під іконографічними стилями розуміється історично сформовані образотворчі структури, іманентно наділені певним змістом, тобто такі, що виражають певний аспект змісту. Вивчення стильового канону має й інші важливі сторони. Якщо жанри представляють поперечний розріз крізь товщу художніх явищ, то, цілком природно, чим точніше буде загальна картина стилів, тим цей розріз буде повніше висловлювати художній світогляд епохи і пізнавально-філософський потенціал мистецтва. На такій базі можна більш успішно порівнювати давньоруське мистецтво з мистецтвом західноєвропейських країн. Можна бачити, який іконографічний стиль був найбільш сприятливим для розвитку реалістичних тенденцій, яких саме і які сторони цих тенденцій були провідними. Важливе наукове поняття дослідницької програми Г. Вагнера – це стиль у сакральному мистецтві періоду Київської Русі, який визначається ним як певна естетична проблема що має свою історичну конкретну законсервованість і мистецьку категорію, в якій відбиваються художні тенденції. Тому дана наукова робота є спробою поставити і розглянути питання про значення стильових утворень в українському сакральному мистецтві. Автор аналізує маловивчені проблеми напрочуд складної теми. Широта асоціацій, глибоке знання пам'яток давньоукраїнського мистецтва дозволяє автору різносторонньо висвітлити зародження ранніх стильових форм в українському сакральному мистецтві і показати особливості їх розвитку до XVII ст.

Питання про стильову мінливість у вітчизняному сакральному мистецтві залишається не розкритим і мало висвітленим. Г. Вагнер був піонером у даному дослідженні. Він детально і оригінально розглядав складну проблему стилів у давньоруському мистецтві, які розвивалися у рамках іконографічного канону на тлі загального історико-культурного і соціального процесу Давньої Русі XI–XVII ст. Саме цим й зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є розгляд основних принципи стильової еволюції іконографічного канону в сакральному мистецтві.

Серед завдань: виявити маловивчені проблеми актуальної теми розуміння історії українського мистецтва на основі спостережень мистецтвознавця Г. Вагнера, дослідницький інтерес якого зосереджений на аналізі та семантичній систематизації. У його розумінні стиль в іконографії є художньо-ціннісний, а тому доступний для безпосереднього сприйняття і споглядання зосереджуючи у собі всі сторони, всі вимірювання образу людини, світу, дії людини в сакральному світі.

Стан наукової розробки проблеми. Формування стильового канону у вітчизняній мистецтвознавчій літературі висвітлено досить поверхово. Найбільшим дослідником, у радянський час, в цій сфері вважається Г. Вагнер, який послідовно розширював коло своїх наукових спостережень на пам'ятки давньоруського живопису XI–XV ст. Підсумком його аналітичних міркувань з'явилася книга «Проблема жанрів в давньоруському мистецтві» [3]. Викладений в ній матеріал призводить до переконливого висновку, що поняття жанру з повним правом може бути застосоване до прадавнього українського сакрального мистецтва поряд із такими усталеними поняттями, як «стиль», «композиція», «образна система» та ін.

В іншій книзі Г. Вагнера «Канон и стиль в древнерусском искусстве» велика увага приділена темі стилів у мистецтві XVI та XVII ст. Однак питання жанрів тут теж залишається актуальним. Оскільки це суто стилістичне судження може виявитися необґрунтованим. Вагнер у книзі намагається донести думку до читача, що давньоруське сакральне мистецтво зовсім не випадає із загальноєвропейського стилістичного процесу і, отже, проблема стилю, яку він ставить, полягає у визначенні специфіки тих художніх форм, у які давньоруське мистецтво вилилося [2].

Ще одна книга Г. Вагнера, посвячена темі мистецьких жанрів, має назву «Искусство мыслить в камне». Тут автор розкриває свій досвід в аналізі функціональної типології пам'яток давньоруської архітектури. На відміну від попередніх робіт розвиток церковної архітектури розглядається з точки зору її службових функцій. У книзі представлені матеріали про жанри в давньоруському культовому мистецтві [1].

Виклад основного матеріалу. Передусім потрібно врахувати, що східне слов'янство до середини першого тисячоліття нашої ери, пройшло стадію міфологічного світосприйняття. Міфологія якщо і існувала у слов'ян, то у вигляді досить розрізнених образів, що поступово наповнюються змістом теїста. В усякому разі, не можемо говорити про будь-яку міфологічну систему, на яку можна було б орієнтувати систему мистецтва. Але втрата міфологізму не означала втрати того, що можна назвати космологізмом. Слов'янське мистецтво, що виступало одночасно і в ролі обрядово-ритуального дійства, і в ролі «засобів масової інформації», не кажучи вже про з'єднання художньої і побутової функцій, пронизувало усі сфери приватного і громадського життя, особливо громадського, включаючи сюди масові дійства (відправлення культу, обряду). Якби усе це різноманіття форм дійшло до нас у цілому виді, то і тоді охарактеризувати стиль мистецтва було б не так легко з тієї простої причини, що для цього наука доки не має в розпорядженні категоріального апарату [2; 71–72].

Між тим слов'янське мистецтво відоме нам дуже фрагментарно, і це ще більше ускладнює завдання. Завдяки зусиллям археологів маємо (в межах десятка) в розпорядженні залишки культових споруд, декілька статуй ідолів, деякі деталі предметів домашнього ужитку, прикраси, обереги – ось, мабуть, і все.

Звичайно, було б наївним говорити про стиль слов'янського мистецтва, виходячи тільки із зовнішнього вигляду «іконографії» усього цього, нехай навіть не дуже нечисленного, матеріалу. Він може здатися дуже «багато стильовим». Необхідно хоча б у загальних рисах реконструювати не лише зовнішній, але і внутрішній взаємозв'язок між відомими нам частинами, звичайно за станом на останні віки слов'янського язичництва. Про історію розвитку цієї системи поки не думаємо. Втім, реконструювати систему слов'янського мистецтва при фрагментарному його збереженні – завдання теж дуже складне.

В означений історичний період Г. Вагнером визначаються не лише загальні риси стилю мистецтва кінця X – початку XII ст., але і їх естетична природа. Високоточні антропоморфізми розглянутого стилю не були простим запозиченням візантійського досвіду. Цей досвід переломлювалося через цілком сформовані вже до кінця X століття художні ідеали, в свою чергу, вони беруть початок у глибинах «епохи військової демократії», для якої характерне складання героїчного епосу і звільнення його з-під влади міфології. Вагнер вважає, що майже всі дослідники відзначають своєрідність стилю давньоруського мистецтва кінця X–XI століть [2; 127–128].

Цілісність, свіжість, багатоколірність образів мистецтва кінця X – початку XII ст., незалежно від того, ким вони були створені, в значній мірі обумовлені тим, що вони виникли в середовищі, насиченому фольклором та билинним епосом і зберігають відносну не диференційність. Навіть така якість нового мистецтва, як монументалізм стилю, зобов'язана не тільки матеріальним можливостям, але й збереженню традиційного погляду на світ в цілому». В цьому відношенні і можна говорити про загально державність великого стилю мистецтва «героїчної епохи Давньої Русі, новими якостями якого були історизм і догматизм. Але в догматизмі теж була така сторона, що формально сходила до слов'янської творчості. Мається на увазі космологізуючий обрядово-календарний жанр, структурно споріднений символіко-догматичного жанру нового мистецтва [3; 105].

Оскільки, стиль формується не лише жанром, але й образною системою, ідейним змістом, то ні про яку стильову тотожність тут говорити не доводиться. Історизм і догматизуюча монументальність стилю мистецтва кінця X–XI ст. була першим великим стилем мистецтва Давньої Русі. Нерідко до них застосовують поняття «епічності». Відзначається епічний спокій рухів, епічна велич образів тощо [3; 104–106].

В українському сакральному мистецтві, на основі дослідницької роботи Г. Вагнера, проглядається велика стильова модифікація: стиль «урочистого візантинізму» згодом був замінений проторенесансними, ренесансними та бароковими фрагментами. На думку Г. Вагнера, стиль бароко порушив природний процес стильового творення в давньому українському мистецтві. Автор книги «Канон и стиль в древнерусском искусстве» стверджує, що саме ж бароко й спричинило потужний історично-еволюційний незмінний процес стилеутворення в українській (давньоруській) канонічній іконі [2; 284–286].

Становлення канонічної іконографічної програми у візанто-українській традиції. В канонічному розписі храмів візантійського обряду існує специфічна *іконографічна програма з топографічною символікою*, яка допомагає християнину, прийшовши до храму, здійснити духовну подорож до «святая святых». Відповідно, українська ікона почала творитися за певними канонами,

ствердженими соборовими рішеннями Вселенської Церкви. Таким чином, Ісуса Христа, Пресвяту Богородицю, українських мучеників та ін. уже в іконографії Київської Русі було прийнято зображувати у кількох визначених позах та передбачених іконографічним мистецтвом ракурсах. С. Абрамович пише про ці зображення наступне: «Христос-Вседержитель – із благословляючою правицею та з Євангелієм у лівій руці; Христос у вигляді Царя Небесного Царства – в короні та з атрибутами царської влади; Христос як Великий Архієрей, Глава Церкви – у архієрейському одязі на єпископському кріслі тощо. Канонічними були також певні традиційні емблеми, наприклад, – звірі чотирьох євангелістів, запозичені зі старозавітної книги пророка Єзекиїля: Марко – крилатим левом, Лука – биком, Іоанн – орлом».

Догматичний канонічний цикл. Цей агіографічний цикл розвивався у трьох інтер'єрних напрямках: вхід, купол, апсида. При вході (Царські врата) канонічно ізографи зображають Христа-Пантократора, представленого до половини грудей. Ця іконографія починається з IV ст. і протягом історії мала багато мистецьких модифікацій. Слід виділити основні канонічні елементи. Хрест у німбі – означає, що Ісус Христос відкупив свій народ від гріхів. Надпис «IC. XC.» – скорочені літери імені Ісуса Христа. Лик Спасителя – має найблагородніші риси. Світле обличчя Спасителя з винного кольору волоссям та Його німб виражають Божественність Його природи.

У куполі храму канонічно належить розташовувати ікону Пантократора. Погруддя Спасителя повинно мати гіперболічні якості. Його розміри не співмірні з анатомічними пропорціями. Суворий вигляд – це вигляд Судді світу (див., напр., ікону Христа-Вседержителя у Дафні). Милосердний лик Спасителя – ознака Його любові, ознака Доброго Пастиря, Чоловіколюбця.

Літургійний канонічний цикл. Іконографічна програма цього циклу зосереджена у вітварній частині. Як старозавітна скинія і храм Соломонів, влаштовані за вказівкою Самого Бога (Вих. 25: 40), поділялися на три частини: на святе святих, святилище і двір, так і християнський православний храм поділяється на три частини: вітвар, власне церква, або храм, і притвор із папертю. Вітвар знаменує позагробний світ, Небо, де живе Бог у неприступному світлі, також – земний рай, де жили наші прабабки, нарешті – ті місця, звідки прямував Господь на проповідь, де встановив таїнство причастя, де страждав, зазнав хресну смерть, де було його воскресіння і вознесіння на небеса.

Історичний (святковий) канонічний агіографічний цикл. Ця іконографічна програма розкриває ідею, осіб і біблійних новозавітних подій. Історичний цикл представляє святі місця й *oikonomia* спасіння. Празничний канонічний агіографічний цикл, починаючи з X ст., зобов'язав зробити основний порядок святочного ряду ікон у певному порядку.

У хрестово-купольному храмі існує *три зони розміщення канонічних сюжетних іконографічних композицій*.

У розміщенні мальовничих композицій в центральній частині храму, як і в інших частинах, немає шаблонів, але є визначені канонічно варіанти композицій, що допускаються. Один із можливих варіантів наступний.

У центрі куполу зображується Христос Вседержитель. Під Ним по нижньому краю сфери куполу – серафими (сили Божі). У барабані куполу – вісім архангелів, небесних чинів, покликаних дотримувати землю і народи; архангели, зазвичай, зображуються зі знаками, що виражають особливості їх особи і служіння. Так, Михаїл має при собі вогняний меч, Гавриїл – райську гілку, Уриїл – вогонь. У вітрилах під куполом, які утворюються переходом чотирикутних стін центральної частини в круглий барабан куполу, поміщаються образи чотирьох євангелістів із таємничими тваринами, що відповідають їх духовному характеру: в північно-східному вітрилі зображується євангеліст Іоанн Богослов з орлом. Навпаки, по діагоналі, в південно-західному вітрилі, – євангеліст Лука з тільцем, в північному вітрилі – євангеліст Марко з левом, навпаки, по діагоналі, в південно-східному вітрилі, – євангеліст Матей з істотою в образі людини. Таке розміщення образів євангелістів відповідає хрестоподібному руху зірки над диском під час канону євхаристії з вигуком «співаючи, викликаючи, взиваючи і промовляючи». Потім по північній і південній стінам зверху вниз слідує рядами зображення апостолів від сімдесяти і святих, преподобних і мучеників. Стінні розписи, як правило, не досягають підлоги. Від підлоги до межі зображень заввишки, зазвичай, до плечей людини йдуть панелі, на яких немає священних зображень. У давнину на цих панелях зображувалися рушники, прикрашені орнаментом, що надавало особливу урочистість стінним розписам, які, як велика святина, як би підносилися людям по древньому звичаю на прикрашених рушниках. Панелі ці мають двояке призначення: по-перше, вони влаштовуються для того, щоб, якщо молячись при великому скупченні народу і тісноті не стирали б священних зображень; по-друге, панелі наче залишають місце в самому нижньому ряду будівлі храму для людей, земно роджених, що стоять у храмі, бо люди несуть у собі образ Божий, хоча і затемнений гріхом, являючись в цьому

сенсі також образами, іконами. Це відповідає і тому звичаю Церкви, згідно з яким кадженя в храмі здійснюється спочатку над святими іконами і настінних образах, а потім над людьми, як тими, що носять образ Божий.

Північна і південна стіни, крім того, можуть заповнюватися зображеннями подій священної історії Старого і Нового Завітів. По обидві сторони вхідних західних дверей в середній частині храму поміщаються зображення «Христос і грішниця» і «Порятунок потопаючого Петра». Над цими воротами прийнято поміщати зображення Страшного суду, а над ним, якщо дозволяє простір, – образ шестиденного творіння світу. У такому разі образи західної стіни представляють початок і кінець земної історії людства. На стовпах у середній частині храму, де вони є, поміщаються ікони святих, мучеників, святих, що найбільш шануються в цьому приході. Простори між окремими мальовничими композиціями заповнюються орнаментом, де в основному використовуються ікони рослинного світу або образи, що відповідають змісту деяких псалмів, де малюється картина земного буття, що перераховує різне Боже створіння. В орнаменті можуть використовуватися також такі елементи, як хрести в колі, ромби і інших геометричних фігурах восьмикутні зірки.

Окрім центрального куполу український храм візантійського обряду може мати ще декілька куполів, в яких поміщаються зображення Хреста, Пресвятої Богородиці, Всевидючого Ока в трикутнику, Духа Святого у вигляді голуба. Купол прийнято, зазвичай, влаштовувати там, де є храм-прибудова. Якщо в храмі один престол, то в середній частині храму робиться один купол. Якщо в храмі під однією покрівлею є, окрім головного, центрального, ще декілька храмів-прибудов, то над середньою частиною кожного з них споруджується купол. Утім, зовнішні куполи на покрівлі не завжди і в давнину строго відповідали кількості храмів-прибудов. Так, на покрівлях трьох бокових храмів часто стоять п'ять куполів – праобраз Христа і чотирьох євангелістів. При цьому три з них відповідають прибудовам і тому зсередини мають відкритий під купольний простір. А два куполи в західній частині покрівлі височіють тільки над покрівлею і зсередини храму закриті зведеннями стелі, тобто не мають під купольних просторів. В Україні, починаючи з кінця XVII ст., на покрівлях храмів ставилася іноді декілька куполів безвідносно до кількості прибудов у храмі. При цьому дотримувалося тільки, щоб хоч центральний купол мав відкритий під купольний простір.

Окрім західних, червоних воріт, українські східно-візантійські храми мають, зазвичай, ще два входи: в північній і південній стінах. Ці бічні входи можуть означати Божественне і людське єства в Ісусі Христі, через які ми неначе входимо в спілкування з живим Богом. Разом із західними воротами ці бічні двері складають число три – на знак Святої Трійці, що вводить нас у життя вічне, в Небесне Царство, образом якого і є ортодоксальний храм.

У середній частині храму, разом з іншими іконами, вважається обов'язковим мати образ голгофи – великий дерев'яний Хрест з образом Розп'ятого Спасителя, часто зроблений у натуральну величину – в антропоморфний зріст людини. Хрест робиться восьмикінечним із написом на верхній короткій перекладині «І Н Ц І» (Ісус Назарянин Цар Іудейський). Нижній кінець Хреста закріплений в підставці, що має вигляд кам'яної гірки. У лицьовій стороні підставки зображуються череп і кістки – останки Адама, відродженого Хресним Подвигом Спасителя. Праворуч розпнутого Спасителя ставиться образ Богоматері в зростання, що спрямувала свій погляд до Христа, по ліву його руку – образ Іоанна Богослова. Окрім свого головного призначення передати людям образ Хресного Подвигу Сина Божа, таке Розп'яття покликане також нагадати про те, як Господь перед смертю на Хресті сказав Матері Своїй, вказуючи на Іоанна Богослова: «Жінко! Це, син твій», і, звернувшись до апостола: «Це, мати твоя» (Ів. 19:26–27), і тим самим всиновив Матері Своїй Пріснодіви Марії, усе віруюче у Бога людство. Поглядаючи на таке Розп'яття, віряни повинні перейматися свідомістю того, що вони не лише діти Бога, що створив їх, але завдяки Христу і діти Матері Божої, оскільки вони причащаються Тілом і Кров'ю Господа, які утворилися з Пречистої Непорочної Диви Марії, що народила по плоті Сина Божого. Таке Розп'яття, або голгофа, Великим постом висувається на середину храму лицем до входу, щоб виключно нагадати людям про Хресні страждання Сина Божого заради нашого порятунку.

Там, де в притворі немає належних умов, в середній частині храму, зазвичай, біля північної стіни, ставиться панахидний стіл (із грец. *καθών*) з чотирикутною мармуровою або металеву дошкою з множиною осередків для свічок і невеликим Розп'яттям. Тут відправляються панахиди за покійних. Грецьке слово «канон» в даному випадку означає предмет, що має певні контури і розміри. Канон зі свічками знаменує собою, що віра в Ісуса Христа, проповідувана

Четвероевангелієм, усіх покійних може зробити причасниками Божественного світла, світла Вічного життя в Царстві Небесному. У центрі середньої частини храму постійно повинен стояти аналой або тетрапод з іконою святого або свята, що святкується в даний день. Аналой – витягнутий вгору чотиригранний столик (підставка) з пологою дошкою для зручності читати покладені на аналой Євангелія, Апостол, або прикладатися до ікони на аналої. Вживаний, передусім, у практичних цілях аналой має значення взагалі духовної висоти, піднесеності, що відповідає тим святим предметам, які на нього покладаються. Похила верхня дошка, що піднімається вгору, на схід, знаменує підвищення душі до Бога за допомогою того читання, яке здійснюється з аналоя, або цілування тих, що лежать на ній Євангелія, Хреста чи ікони, що входять до храму, поклоняються, передусім, канонічній іконі на аналої. Якщо в храмі немає ікони святого (чи святих), актуальних до дня святкується, то покладаються так звані «святці» – іконописні зображення святих по місяцях або півмісяцях, згадуються в кожен день цього періоду, поміщені на одній іконі. У храмах мають бути 12 або 24 таких ікон – на цілий рік. У кожному храмі також мають бути невеликі ікони усіх великих свят для положення їх у святкові дні на цьому центральному аналої. Аналой, як правило, прикрашається одягом і покривалами того кольору, який мають у це свято духовенство.

Висновки. Таким чином, можемо виділити основні частини слов'яно-візантійського храму з канонічними розписами та образами й зробити висновки щодо канонічно-стильового співвідношення храму на основі праць Г. Вагнера:

1. Стильовий канон, як основа традиції у церковному мистецтві Руси-України, є переважно естетичним. Стильовий канон включає в себе ряд мистецьких прийомів і художніх рішень, але зведений тільки до них. Український стильовий варіант іконографічного канону відбирав і з усієї великої сукупності наявних художніх східнохристиянських художніх церковних традицій саме ті, які відповідали слов'янському духові, християнській меті та основоположним завданням Київської Церкви і випрацьованій слов'яно-візантійській традиції. За Г. Вагнером, усі художні прийоми, адаптовані до українського мистецтва, можуть бути проаналізовані, осмислені і використані сучасними українськими митцями в процесі їх художньої творчості.

2. Якщо говорити про стильовий канон як про богословський імператив для культового живопису, то ним завжди залишатиметься правило, яке сприяє творенню в площині дотику таких мистецько-богословських категорій: «Бог і людина», «теологія і мистецтво», «молитва і вільне творення живого образу». Стильовим канonom в іконописі, за Г. Вагнером, називаємо необхідні стильові умови істинності іконописного твору.

3. Стильовий канон в українському сакральному мистецтві, від своїх середньовічних першоджерел, виконував усі функції які диктувала Українська Церква орієнтального обрядового спрямування. Мистецькі стильові норми, щодо дотримання канонів при написанні святих ікон не завжди усвідомлювалося давніми руськими (українськими) іконописцями. Дотримання церковних іконографічних правил сприяло збереженню в Україні після настання епохи гуманізму популяризації іконопису і розвитку нових мистецьких шкіл, які виховували нових кадрів що змінили образотворчу мову класичної візантійської іконографії.

4. У ході історичного розвитку церковного живопису на теренах Руси-України іконографічний канон після XVI ст. був повністю трансформований під впливом західноєвропейських гуманістичних тенденцій, стильового розмаїття і бурхливого розвитку народного (неканонічного) сакрального мистецтва. Український церковний іконографічний стильовий канон був головним каталізатором для ізографів прадавньої України.

5. У верхній частині храму (купол, барабан, конха, апсиди) зображувалося Царство Небесне. С. Абрамович подає з цього приводу наступну інформацію: «Наприклад, у куполі малюється Христос Пантократор (Вседержитель); у барабані – апостоли; в апсиді, що символізує Вифлиємську печеру, – Богоматір в оточенні ангелів, які Її уславлюють; у парусах – євангелісти тощо».

6. Друга канонічна фаза іконографічних розписів в українському культовому мистецтві – верхні частини стін храму, де митці представляли зображення подій священної історії, пов'язані із земним життям Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа. Згідно іконографічного канону, до цих зображень відносилися сюжети дванадесятих свят, а після XII ст. тут почали появлятися також сцени з дитинства Спаса-Еммануїла, демонстрація чудес Спасителя ілюстрації до біблійних поетичних повчань і притч.

7. Третя (нижня) канонічна фаза українського храмового розпису передбачає зображення окремих святих. Їх прийнято за візантійськими правилами малювати статичними з аскетичним

виразом святих ликів. Тут передбачено зображати апостолів, пророків, святих, мучеників за святу віру та юродивих Христа ради. С. Абрамович зазначає: «...образи святих розміщують у центральній апсиді. Святим, яким присвячено храм, відводиться не менш почесне місце поблизу вівтаря». Проте, як правило, інших святих, наприклад, новомучеників УГКЦ, ченців-подвижників, не канонізовані зображення Й. Сліпого чи А. Шептицького та ін. зображають ближче до виходу з храму.

Список використаної літератури

1. Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне. Москва : Наука, 1990. 256 с.
2. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 285 с.
3. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.

References

1. Vagner G. K. Kanonistylj v drevnerusskomiskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1987. 285 s.
2. Vagner G. K. Problemazhonrov v drevne-russkom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1974. 268 s.
3. Vagner G. Iskusstvomyslit v kamne. Moskva : Nauka, 1990. 256 s

CANNON AND STYLE IN SACRED ART (BASED ON THE WORKS OF GK WAGNER)

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk
Pavliuk Mykola – Master's student of Ivano-Frankivsk Academy of Ivan Zolotousty, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the theme of the genre canon in art. The canon is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. Christian sacral culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed. Vagner's thoughts were used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as history, culturology, theology and the arts. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century.

The first researcher of the style canon was Georgy Vagner. The theme of the style canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Key words: genre, canon, style, painting, art.

UDC 04(477):2-274.4-047

CANNON AND STYLE IN SACRED ART (BASED ON THE WORKS OF GK WAGNER)

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union of Artists of Ukraine, Associate Professor of the Theology Department, Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk
Pavliuk Mykola – Master's student of Ivano-Frankivsk Academy of Ivan Zolotousty, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the relation of the Byzantine canonical icon painting to the religious picture. The great heritage of the iconographic tradition of the Ecumenical Church with its artistic, theological and cultural features is taken into account. The author attempts to distinguish the icon from the painting and to analyze the main differences between them in the light of the artistic canon.

Research methodology. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researcher of the genre canon was Georgy Karlovich Vagner. The theme of the genre canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Results. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Nowadays the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in european art criticism and theological research. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researcher of the genre canon was Georgy Karlovich Vagner. The theme of the genre canon in iconography is being explored for the first time in Ukraine.

Many a generation of scholars ask, what did the uniqueness of the special artistic «idom» seen in the monuments attributed to the sacred tradition? What are the sources of the emergence of atypical features of iconography, style and interpretation of the sacred image? One key to answer the above questions may be to look at the sacred tradition as a

phenomenon comprising an entire corpus of original, atypical and innovative features as compared to Byzantine canonical art.

Ukrainian culture stands as inheritor of the rich Christian canonical tradition which found its ultimate expression in icon painting. However, under explored as it is, culture arguably remains as one of the most underappreciated cultures worldwide. Its history is not only about the emergence of an extensive legacy including world-class masterpieces of human genius, but, more than not, it is also about a millennium-long despoliation of its holy sites, destruction of places of worship, misappropriation, be it as and rewriting history. Unfortunately, Ukraine has not yet been able to fully fathom the scale of loss suffered by its national culture and completely regain it to remember. This is why, raising the awareness of celebrated and icon relics of the princely period, which, through the emergence, are closely linked to the history and spiritual tradition of Ukraine, will contribute to filling this gap in Ukrainians' collective memory to some extent. Preserved Christian relics, sacred architecture and icons all to them are components of the sacred canonical tradition.

Novelty. The novelty of scientific research lies in the fact that the domestic art and the art community has little information to study the problem. Using analytical principles of art, the author draws a qualitative and reasoned distinction between the classical Ukrainian canonical icon and the religious picture.

The practical meaning. The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The material of the research can be used for further investigation in the fields of art and culturology.

Key words: genre, canon, style, painting, art.

Надійшла до редакції 20.10.2021 р.

УДК 781.1+781.2

ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІНТОНУВАННЯ : ПОГЛЯД В ІСТОРІЮ МУЗИКОЗНАВЧИХ УЯВЛЕНЬ

Кашаюк Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії мистецтв,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0003-4396-8946>
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Павлюк Надія – викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-1308-0447>
nadia-kiev@ukr.net

Ігнатова Лариса – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії мистецтв,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-4406-8707>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.472>
l.ignatova1958@gmail.com

Здійснено спробу створення концептуальних основ інтонування крізь призму музично-психологічних підходів, виявлених в історії музикознавчих уявлень, що сягають античних музично-філософських систем та торкаються сучасних наукових поглядів на вказане явище. З цією метою проаналізовано античне поняття етосу музики з точки зору відображення у ньому напруження і розрядки, характерних для інтонування.

У процесі дослідження проаналізовано низку музично-психологічних концепцій. Зокрема, пояснення психологічних першопричин інтонування вбачаються у концепції «емоційно-психологічного коду» В. Леві, а саме – у переконанні, що перегукується з ідеєю Г. Спенсера про роль інтонаційного фактору у походженні музичного мистецтва, і полягає у тому, що той чи інший звук і поєднання звуків, які складають інтонації, співвідносяться з тими чи іншими емоціями. Важливу увагу також приділено концепції Н. Шнайдера, в якій обґрунтовано «емоційно-інтонаційний колорит» або «забарвлення емоційного напруження».

У результаті, інтонування трактується як процес, сутність якого полягає в ефекті тонового напруження, що, безсумнівно, забезпечує точність та чистоту звуку, та не тільки як послідовність звуків, але й окремий звук, сонор, як такі ж напруження і розрядка на мікрорівні або в іншому звуковому просторі.

Ключові слова: інтонування, музично-психологічні уявлення, напруження, етос, сонор, звуковий простір.

Постановка проблеми та актуальність теми. Сучасний погляд на значення і функції музичного мистецтва у суспільстві вимагає розширення горизонтів бачення багатьох музичних явищ. Одним із них є інтонування, основні характеристики якого свідчать про належність твору до певної доби та стилю музичного мовлення. В історії музикознавчих уявлень утвердилося пояснення інтонування як напруження, що, у свою чергу, стало основою для трактування етосу окремих звуків