

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію Хлистун Юлії Ігорівни «ПРОГРАМИ РОЗПИСІВ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ СХОДУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР» подану до разової спеціалізованої вченої ради ДФ 02-24 ЮФ з галузі знань 03 – гуманітарні науки, за спеціальністю 034 Культурологія

Період кінця ХХ – початку ХХІ ст. був неоднозначним для розвитку церковного мистецтва в Україні. Атеїзм та фактична заборона церкви у період радянської влади призвела не лише до нищення богослов'я та втрати великої кількості пам'яток, а й до припинення історичної тяглості у мистецькому оформленні храмів. Зі здобуттям Незалежності у 1991 році, український народ пережив справжнє духовне відродження і оновлення. В короткий час з'явилась гостра потреба у відбудові та відновленні церков і, зокрема, в оздобленні їхніх інтер'єрів. Проте нестача значної кількості добре підготованих художників, які б знали специфіку оформлення храмів (до речі як і освічених священників) призвели до появи груп церковних малярів, які непрофесійно поновлювали збережені розписи та іконостаси, чим завдавали пам'яткам ще більшої шкоди. Їхні твори у нових спорудах були виконані без проєктів і добре опрацьованих програм розписів, а часто й без розуміння обов'язкових богословських канонів. Подібна ситуація у цій вузькій галузі була характерною для всіх регіонів України і незалежала від конфесійної приналежності релігійних громад. Відрізнялась вона лише кількістю нових чи збережених давніх храмів, що потребували відновлення. Також на ринку з'явилися колективи професійних художників, які запропонували твори іншого, навіть високомистецького виконавчого рівня. Проте стінописи досвідчених митців переважно повторювали давні зразки, зокрема, розписи В. Васнецова з Володимирського собору у Києві. Нові ідеї в оформленні сучасних храмів почали з'являтися порівняно недавно. Цьому особливо посприяла поява у мистецьких навчальних закладах відділів сакрального малярства та вивчення принципів оздоблення церковних інтер'єрів.

Звичайно, що східна частина України була більше спустошеною радянською системою у духовному вимірі населення та фізичному вимірі пам'яток. Інерційність процесів відродження була порівняно нетривалою і тут з настанням Незалежності досить активно почалось нове церковне будівництво, що вимагало виконання нових розписів та іконостасів. В часі вирішення проблем художнього оформлення новозбудованих храмів мало зверталась увага

на мистецтвознавче їхнє вивчення та культурологічний аналіз.

Як тільки почала вибудовуватись певна система в цих художніх роботах, поглибився пошук індивідуальних рішень стінописних програм, з'явилися нові високопрофесійні зразки церковного розпису і перші спроби мистецтвознавчих досліджень та узагальнень в культурологічному вимірі, на ці землі прийшла війна з нищенням і черговим спустошенням.

У цьому сенсі тема дисертації Юлії Ігорівни Хлистун, що присвячена вивченню програм розписів православних церковних стінописів Сходу України, видається актуальною та важливою. У вступі дослідниця наголошує на необхідності збереження культурної пам'яті, складовою якої є культурна традиція внутрішнього оформлення храму.

Структура дисертації Юлії Ігорівни Хлистун складається з трьох розділів. У першому, згідно методології написання наукових робіт, представлено огляд історіографії, наукові джерела з досліджень монументального церковного живопису в Україні та запропоновано методологію роботи. Дослідниця також розглянула принципи формування емпіричної бази дослідження, комплексність та синтетичність культурологічного підходу до аналізу програм розписів православних храмів та проаналізувала вимірювання як метод культурології. Цей розділ, що окреслив історичні та теоретичні рамки дослідження, є методологічною основою всієї роботи.

Другий розділ присвячений ціннісно-смісловій наповненості програм розпису православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Як основний в роботі, він має найбільший обсяг і є вагомим з точки зору наукової новизни. Він складається з чотирьох підрозділів, на яких варто зупинитись детальніше, адже саме в них дисертантка робить основний внесок у дослідження теми. В першому підрозділі зроблено спробу визначення поняття «програма розпису православного храму» у контексті культурології. Дисертантка коротко зупиняється на характеристиці стінопису, зокрема на його основних функціях. Підкреслює базовість програми розпису, що творить «літургійний простір храму» та вирізняє з нього поняття «схеми розпису». Аналізуючи сюжетне наповнення розписів, їхнє символічне значення та ієрархію, Юлія Ігорівна підводить до детального пояснення впливу зображень на реципієнта. Вона зупиняється на певних формотворчих засобах та просторовій організації стінопису і через наведення прикладів підходить до визначення поняття «програма розпису» з позицій культурології.

У другому підрозділі дисертантка зосереджується на аналізі програми розпису православного храму як особливому виді тексту, а також на прихованій семантиці сакральних символів у монументальному церковному живописі та їхній класифікації. Взяти за основу систематику Чарльза Пірса, стінопис роз-

глядається як три види знаків: іконічні, індексальні та символічні. На основі цього авторкою роботи виводиться своя класифікація символічних знаків, що присутні у розписах храмів. До неї вона відносить персоніфікуючі зображення, літургічні, апокаліптичні, містичні, абстрактно-спіритуалістичні, пейзажні, декоративні символи та символічні елементи. У наступному підрозділі дисертантка продовжує систематизацію зображень з огляду на визначення індексальних знаків у розписі православного храму та класифікацію, на ірраціональність та раціональність храмового розпису. Наприклад, детально подано характеристику виразу обличчя, одягу чи різномасштабності фігур. Далі дослідниця переходить до взаємозв'язку храмового розпису та ієрархії православних етичних цінностей. Вона визначає, що однією з виражених тенденцій у розписах православних храмів Сходу України є використання візантійських взірців, що інспірується «пошуком національної ідентичності, визнанням візантології як самостійної науки, поширенням іконописних шкіл та зростанням інтересу до канонічного (візантійського) іконопису, дотриманням старовинного візантійського статуту в монастирському житті, розвитком релігійного туризму та обміном досвідом в інтернеті та соцмережах».

У третьому розділі увага дисертантки зосереджена на культурологічному аналізі традиційності і варіативності у програмах розписів східноукраїнських храмів на межі ХХ–ХХІ ст. У першому підрозділі йдеться про сакральність підкупольного та вівтарного простору та її відображення у програмі розписів православних храмів. Другий підрозділ присвячений взаємозв'язку між програмою розпису православного храму та іконостасу. Зважаючи на поширене наслідування мистецької спадщини В. Васнецова у розписах православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст., у третьому підрозділі було проведено аналіз кількості та варіативності використання як зразка, розписів Володимирського собору у Києві. У четвертому підрозділі дослідниця розглядає роль євангельських сюжетів у формуванні програм розписів східноукраїнських храмів на зламі ХХ–ХХІ ст. Наступний, п'ятий підрозділ сформований як класифікація програм розписів православних храмів Сходу України кінця ХХ – початку ХХІ ст. на основі їхнього сюжетного наповнення. В окремий підрозділ винесено аналіз особливостей програм розпису каплиць, що мають специфічні архітектурні, функціональні та символічні особливості.

Роботу завершують висновки, що відображають основні положення викладені в розділах роботи. Дисертація супроводжується значними за обсягом додатками з ілюстраціями розписів храмів Сходу України, серед яких, на жаль, є вже частково чи повністю зруйновані.

В цілому позитивно оцінивши дисертацію як новаторську роботу, в якій автор виявила не лише досконале знання предмету але і широку

мистецтвознавчу та культурологічну ерудицію, виникли деякі критичні зауваження:

1) Викликає застереження твердження дисертантки про те, що «призначення розпису в храмі суттєво відрізняється від призначення ікони», бо «ікона підпорядковується своїм законам зображення, і вона автономна, тобто не прив'язана до певного місця розташування» (ст. 44). Справді, ікона переважно станковий (рухомий) твір виконується згідно своїх правил, насамперед композиційних і технологічних. Одночасно слід врахувати, що є багато відомих великоформатних ікон, що підлягають визначенню як монументальні (нерухомі) твори. Проте навіть дефініція ікони як станкового твору не передбачає її випадкове розташування у храмі. Ікона призначена для іконостасу, вівтаря, кіоту завжди має своє чітко визначене місце. Її сюжет також передбачає відповідну локалізацію в храмі. Тому програма розпису інтер'єру повинна враховувати всі існуючі елементи його убранства. Слід наголосити, що є навіть приклади, коли стінопис з іконостасом пов'язувався в єдине нерозривне ціле. Наприклад, стінопис XVII ст. в церкві Зішестя Св. Духа в с. Потелич (Львівська обл.), де намісний ряд є звичною іконостасною конструкцією, а празниковий, апостольський (деїсний) і пророчий виконані вище як стінопис.

Ікони, що невідповідно розміщені на стінах храмів, не слід розглядати як частини оздоблення. Це випадкові і тимчасові елементи інтер'єру, розташовані так через суб'єктивне бачення священнослужителів чи віруючих.

2) Суперечливим є визначення поняття «візантійський стиль», яке часто вживається в тексті. (ст. 86, 111, 113). Вказуючи на те, що християнські зображення належали найрізноманітнішим епохам, народам, школам, дисертантка зазначає, що східнохристиянське мистецтво розпізнається за стилем. З цим не можна погодитись, бо східнохристиянське мистецтво може мати ознаки різних стилів, наприклад, готики, бароко чи модерну. Термін «стиль» в мистецтві має іншу конотацію. Тим більше один стиль не міг у різні історичні періоди вдосконалюватись чи спотворюватись (ст. 86). Тому немає «візантійського стилю». Є мистецтво Візантії, яка існувала впродовж багатьох століть. Проте загальноживаним стало, наприклад, поняття «стиль епохи Палеологів». І навіть у цьому випадку поняття має виділятися лапками, бо все ж це не великий стиль.

3) Помилковою думкою дисертантки є те, що візантологія виникла на початку XXI століття (ст. 111). Візантологія або візантиністика як наука з'явилась у другій половині XIX ст. і пов'язується з іменем дослідника Карла Крумбахера.

4) Описуючи фреску, допущено помилку у визначенні техніки (ст. 114). Фреска виконується не «з сирої штукатурки», а поверх неї. Хоча термін «штукатурка» є прийнятним, все ж бажано використовувати цілковито

український відповідник «тиньк».

Висловлені зауваження, не впливають на загальну високу оцінку фахового рівня роботи. За актуальністю, науковою новизною, вірогідністю результатів та оформленням дисертація повністю відповідає вимогам присудження наукових ступенів. Автор дисертації, Юлія Ігорівна Хлистун заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 03 – гуманітарні науки, за спеціальністю 034 Культурологія.

Офіційний опонент:

кандидат мистецтвознавства,
викладач КЗ ЛОР Львівський
фаховий коледж
декоративно-ужиткового мистецтва
ім. І. Труша

О.Я. Садова-Мандюк