

Вікторія ЛАРІОНОВА
доктор філософських наук,
Людмила БОРИСЕВИЧ
доцент,
Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника

СИМВОЛІКА ІКОНИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТА ТРАНСЛЯЦІЯ ДУХОВНО-СВІТОГЛЯДНИХ ОРІЄНТИРІВ ЛЮДИНИ

Дослідження проблеми символіки ікони як відображенню та трансляції духовно-світоглядних орієнтирів людини є важливим для виявлення особливостей становлення вітчизняних духовних цінностей. До означеної теми зверталися і звертаються багато науковців (С.Гординський, М.Голубець, Д.Степовик, І.Свенціцький, М.Фіголь, Б.Возницький, В.Пещанський, М.Батіг та інші). Символіці ікони присвятили свої праці відомі богослови, зокрема Діонісій Ареопатіт та Павло Флоренський. Однак ця проблема і далі залишається актуальною, адже стосується культурологічних і релігієзнавчих досліджень, специфіка яких завжди передбачає елементи новизни. Надзвичайно цікавим видається повнота філософського осмислення, віддзеркалення і художнього представлення в символіці ікони проблем сучасної людини, морально-естетичного змісту її буття.

Естетичні ідеї Платона, який синтезував у своїй філософії духовні досягнення античності і Сходу, були органічно прийнятті і творчо засвоєні християнською естетикою та художньою практикою Середньовіччя. На відміну від античного мистецтва, матеріально-тілесного у своїй основі, сакральне мистецтво християнства зорієнтоване на ідеал «безтілесної», духовної краси, і, відповідно, на зовсім інші способи художньої виражальності.

Можемо погодитися з думкою дослідників, що релігійна символіка, характерна для розвинутих релігій, застосовує сукупність символів, за допомогою яких виражаються різні абстрактні поняття і вчення. Релігійна символіка може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображальних знаків. Останні мають

ритуальний характер і слугують еквівалентно — заміником святого тексту, божества, етичних заповідей. Прикладів релігійної символіки багато: ягнятко часто у християнстві символізувало Ісуса Христа, зображення тварин і птахів — чотирьох євангелістів тощо.

Чимало символів у релігійному мистецтві. Їм властивий невичерпний внутрішній зміст і здатність передавати сокровене, невимовне. Але при цьому нерідко залишається питання, що саме обумовлено в символі (на відміну від знака чи алегорії). На наше глибоке переконання — це, в першу чергу, живе єднання ідеї, предметного образу, і як саме іконописець знаходить або творить символ.

Проблема зображальності божественного має особливе значення для християнства. Вона стала предметом богословських суперечок, які тривали не одне століття. Приймаючи людську подобу, християнський Бог став репрезентативним. Однак богословам довелося докласти чимало зусиль, щоб відстояти доцільність і необхідність використання антропоморфних образів у християнському культі шляхом обґрунтування далеко не безсумнівного твердження про те, що художній образ, не маючи онтологічної спільності з первообразом, символічно відображає його духовну сутність.

Найбільш вагомий внесок у розробку концепції символічного образу належить візантійським мислителям — Псевдо-Діонісію Ареопажиту, Іоану Дамаскіну, Федору Студиту. Спираючись на біблійне твердження про те, що людина створена «за образом і подобою» Бога, вони обґрунтували можливість символічних зображень божества і святих в антропоморфних образах, оскільки тілесний вигляд людини трактувався ними як матеріальний вираз божественної духовності. Ідея піднесення людського духу за допомогою символічного образу до вищої істини — божественного первообразу — стала однією з провідних ідей візантійської естетики.

Особливо її актуальність зросла в іконоборчий період, коли під приводом боротьби з іконопоклонством репрезентація священного в художніх образах не тільки ставилася під сумнів,

але була суворо заборонена. Саме в іконоборчий період апологети іконошанування суттєво поглибили теорію культового образу, зосередивши основну увагу на таких важливих аспектах, як обґрунтування зв'язку образу з первообразом, а також зв'язок іконошанування із догматом про Боговтілення; визначення і систематизація функцій релігійних зображень; розуміння ікони як переображеної матерії, як священного символу, здатного бути провідником божественної енергії і, відповідно, посередником у спілкуванні між людиною і Богом, розробка і філософсько-естетичне обґрунтування іконографічного канону.

Відомо, що візантійські мислителі у найдавнішу християнську епоху висунули і протягом століть розвивали теорію онтологічного символу. У патристиці Бог як Творець світу часто іменується і Митцем — глибинне розуміння акту творення як акту художнього виходить з Біблії. В Старому Завіті Премудрість Божа так каже про свою участь у створенні світу: “Тоді я майстром у Нього була” (Пр. 8; 30). У Новому Завіті апостол Павло називає Бога Творця “Будівничим і Художником”.

Видимий світ у творах Отців Церкви сприймається як художній твір талановитого майстра. “Батько православ'я” св. Афанасій Великий теж називає Бога Творцем і Художником, а людину — “Божим мистецьким творінням”, “Божим твором”. Для св. Григорія Богослова Христос є “художнє творче Слово”. Св. Василій Великий стверджує, що “світ є мистецьким твором” і закликає: “Прослаavimo найкращого художника, який премудро і мистецьки створив світ”. А у св. Кирила Єрусалимського, що теж прославляє Творця як Художника, знаходимо особливе міркування про те, що “саме створення світу, яке відбувалося від невидимого Бога, значною мірою має чин символу”.

У Святому Письмі, за спільною думкою візантійських мислителів-Отців Церкви, під “небом” слід розуміти світ невидимий, а під словом “земля” — світ видимий. Єпископ Микола (Велимирович) так розкриває це символічне пояснення: “Під

небом розуміємо царство духовних реальностей — невидимих і безтілесних. Під землею розуміємо сукупність символів цих реальностей, видимих і тілесних”. Земля, таким чином, є символічне зображення неба. Тому ікона таїть у собі різноманітну релігійну інформацію, утаємничену за допомогою символів.

Ікона (від грецьк. *eikon* — зображення, образ) — живописне, рідше рельєфне зображення богів, святих та інших надприродних істот, яке служить предметом релігійного поклоніння і вшанування. Іконошанування поширене в православ’ї, католицизмі. Раннє християнство не знало ікон, їх розглядали як ознаку язичництва.

Перші християнські общини не мали ні людиноподібних, ані інших мальовид і не використовували їх під час своїх зібрань та молитов. Утім, щоб пізнавати своїх братів по вірі, вони почали користуватися зображеннями-символами, зміст яких був зрозумілим лише їм. Ісуса Христа малювали спочатку у вигляді маленького ягняти (Агнця): зображення голуба означало Святого Духа. Щоб не писати ім’я Христа — малювали рибу, бо в грецькій мові слово ”риба” має ті ж літери, які є початковими в імені Ісуса Христа.

Перші християни, переходячи у катакомбах, створювали в них протоцеркви, де й були вміщені шановані ними зображення, які манерою, і технікою виконання нагадували стародавні портрети. Вшанування і священне сприйняття ікон у християнстві усталилося далеко не зразу. Пройшло майже сім століть від часу його виникнення, минулися часи гонінь, християнство поширилося в багатьох країнах світу, як почали використовувати в церквах під час богослужінь ”прямі зображення Христа за людським єством” та інших святих.

За сім століть усталилися певні типи зображень християнських святих на іконах, а храми стали щедро прикрашатися мозаїками і фресками, які зображали життя і діяння Ісуса Христа, Матері Божої, апостолів і пророків, мучеників за християнську віру. Проте культ ікони був визнаний лише на VII-му

Вселенському соборі (787). Деякі ікони церкви оголошують чудотворними.

У православ'ї ікона визнається святинею, рівнозначною Біблії. Ікона повинна бути в оселі кожного віруючого. Своїми молитвами до первообразу ікони віруючий прагне забезпечити його сприяння у своєму повсякденному житті [4, 126].

Ікономалярство, іконопис — зображення Ісуса Христа, Богородиці та інших образів Старого і Нового Завітів, персонажів церковної історії (зокрема мучеників, віднесених Церквою до лику святих), за допомогою розчинення фарб (енкаустика, яєчна темпера, олія, акрилик, тощо) на дошці, полотні, металі. Ікономалярство виникло наприкінці I ст. н. е.; церковна історія приписує найперші ікони пензлеві євангеліста Луки. З III ст. згадки про ікони все частіше трапляються у творах письменників та істориків Східної Церкви. Найістотніші теоретичні і богословські обґрунтування літургійної та мистецької природи ікони містяться в працях візантійських богословів Діонісія Ареопагіта Нового (кін. V – поч. VI ст.), Іоана Дамаскіна (VIII ст.) та Теодора Студита (IX ст.). Після тривалого періоду жорстокої боротьби проти вшанування ікон (іконоборства 726–843 рр.) остаточно перемогла ідея іконошанування у Церкві і був вироблений канон іконопису. В актах VII Вселенського Собору були закріплені конкретні сюжети ікон та основні правила їх зображення [1, 122-123].

Іконографічний канон не слід розуміти як різновид духовної цензури для ікон, як сукупність вимог формального і заборонного характеру. Він перш за все містить у собі певне церковне бачення божественного світу, визначені типи і способи трактування художніх образів, композиції, символіку форм і кольорів. Згідно із православним каноном іконописні лики як символи Божественного не можна уподібнювати до натуралістичних копій зовнішнього вигляду людини, в них не повинно бути нічого чуттєвого, емоційного, матеріально-тілесного. Тому основні зусилля іконописця скеровані на дематеріалізацію, спіритуалізацію образів.

Найбільш зримо метафізика православної ікони проявляється в особливому відображенні в ній простору і часу шляхом об'єднання в одній цілісній композиції різнопросторових, різночасових і одночасних подій, а також за допомогою використання такого специфічного художнього прийому як “зворотна перспектива” (сутність і значення цього прийому докладно розглянуті в однойменній праці П.Флоренського [7, 247-253]. Таким чином, ікона стає вікном у духовний світ надбуття, позачасовий і позапросторовий, у горішній світ.

Потреба зробити іконописні зображення максимально зрозумілими і доступними для сприйняття всіма членами християнської громади зобов'язує художника використовувати такі кольорові і пластичні символи, які мають усталене для всього православного регіону значення, — відзначає в одній з своїх праць В.Головей. В іконі не повинно бути нічого випадкового, довільного. Розташування кожної фігури, кожний колір мають певний символічний зміст. Культурна творчість передбачає глибоке усвідомлення релігійного значення художньо-сакральної символіки та її адекватне застосування.

Поширення іконопису в Україні припадає на період після хрещення 988 року. На відміну від інших країн східнохристиянської традиції, українські ікономаляри не довго трималися візантійського стилю малювання, внесли в нього істотні стилеві зміни — українські варіанти ренесансу, бароко, рококо, класицизму, романтизму.

Символіка кольорів на іконах опирається до великої міри на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімого автор з VI ст., який писав під псевдонімом, узятим з Діянь 17,34. Його великий твір часто називають «Корпус Ареопагітікум» [6, 24-25]. Ось символіка кольорів в іконографії: золотий, жовтий — найдосконаліший колір сонця, означає Божу присутність та є атрибутом Небесного Царства або дій Святого Духа; білий — колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різдві, Воскресінні, Зішесті в ад та у Вознесінні; синій, насичений — колір “небесної тверді”, високого неба (у погожий день), асоціація до духовного, надприродного неба, де

у славі проживає Господь; блакитний — колір неба біля горизонту, символ земного світу; зелений та синьо-зелений — це кольори живої природи, фізичного земного буття; зелений також може символізувати духовне відродження через ласку Святого Духа; пурпуровий та фіолетовий — символ царів; його вживають, розписуючи стихар Христа та верхні ризи Богородиці, а також ризи царів, цариць та князів, які хрестили підлеглі їм народи; червоний, коричневий — символ Господньої енергії, вогню, динамізму, життєдайної сили, перемоги, мучеництва; чорний — відсутність Божого світла, символ скорботи, хаосу, смерті, зла, пекла, посланців сатани, деяких сцен із Страшного суду; пробіли — білі штрихи на ликах, означають Боже світло та духовну радість; асист — це золоті паралельні або перехресні риси на ризах Христа у Славі, Дитини Ісуса, Богородиці та на крилах ангелів. Асист символізує Боже світло, духовну радість та блаженство. Отже, виходячи з цього, колірний ряд в іконі відіграє дуже важливу роль. У православній і греко-католицькій іконі всі кольори — ликів святих, вбрання, предметів, тла мають глибоко символічне значення. В іконописних довідниках зазначається, якого кольору має бути те чи інше зображення. Сім кольорів веселки складають основу колористики і символіки давньої ікони.

Червоний колір — це колір крові, яку пролив Син Божий Ісус Христос за спасіння людського роду, тому червоне означає живлення церкви кров'ю Христа. Червоний колір відповідає також празникам мучеників, на знак того, що кров, пролита ними за віру Христову, є свідченням їх полум'яної любові до Господа, отже, червоний у церковній символіці — це колір безмежної взаємної любові Бога і Людини.

Золото в символіці іконопису є знаком Божественного світла, воно має і важливе смислове значення — царственной слави, достоїнства, і означає світло, адже Ісус Христос є “Світло від Світла” (тобто від Бога-Отця). В іконописі Божественне світло символізувалося не тільки золотом, а й білим кольором, який означає сяйво вічного життя, небесної чистоти, на противагу чорному кольору, кольору смерті, темряви, духовної тьми.

“У період, коли символічно-алегорійна образність у церковному мистецтві переважала антропоморфну, — відзначає Дмитро Степовик, — золотий, білий та зелений кольори становили в церковному мистецтві домінуючу триєдність. Якраз ці три кольори творили основну палітру Софії Константинопольської: багато золотого й білого в мозаїці було там доповнено смарагдовою зеленню колон. З естетичного погляду це дуже вишукане поєднання кольорів, а з богословського погляду — символічне зображення дії Божого Промислу: від царства небесного (золото) через фаворське світло (білизна) до земної благодаті (зелень). Навіть порядок розташування цих кольорів — від золотого купола вгорі до колон із зеленого мармуру внизу — настраює молільників у цьому храмі, щоб вони саме так сприймали Божу присутність у соборі” [5, с.108].

Ці та інші символи особливо виявилися в іконописі в добу бароко. В українських церквах досягли надзвичайної пишності та ошатності церковні іконостаси: вони власне в той час почали підноситися до самої стелі церкви, й то в найвищому місці — під головною банею; число рядів ікон значно збільшилося; іконописці засвоїли звичай триматися золотого тла, а для більшої пишності це тло почали робити не рівним, а рельєфно тисненим візерунком рослинного орнаменту.

Особливо славні барокові іконостаси з XVII ст. збереглися в Західній Україні в церквах: рогатинській, св. Параскеви у Львові, а найпишніший — у селищі Богородчани, куди його було передано з Манявського скиту. Образи богородчанського іконостаса — малювання майстра Йова Кондзелевича. Дуже можливо, що Йов Кондзелевич переїхав із своїми учнями та підмайстрами до Манявського скиту з Києва, де він, правдоподібно, в 1698 р. викінчив іконостас для Троїцької церкви над лаврською брамою; але ікони того іконостаса не підписані, тому з певністю цього твердити не можна, тоді як ікони богородчанського іконостаса зберегли подекуди й докладні підписи. Малювання ікон богородчанського іконостаса свідчить, що майстер Йов Кондзелевич був не тільки талано-

витий, але й дуже освічений майстер свого часу. Його праця про обізнаність знайомство автора з італійським, німецьким та нідерландським малярством. Особливо це виявляється в іконах із складними композиціями, як “Вознесіння Христа” або “Успіння Діви Марії”. Коли центральна частина образу майстра має спільність з італійськими композиціями, то на передньому плані “невірний жидовин” із відтятими руками проглядаються впливи німецько-голландські, а краєвид з архітектурними деталями в глибині образу навіть має в характері дещо від українського.

Серед найбільш шанованих та улюблених святих християнства поряд із зображенням Ісуса Христа є ікони Божої Матері. За легендами, перші ікони Богоматері були виконані апостолом Лукою з натури. Потім з них робили багато копій. Так виникло кілька типів зображень Марії. Малювали її як Матір-Заступницю, так звану Оранту (тобто та, що молиться). На таких іконах (або монументальних образах) постать Марії з піднятими до неба руками зображалася на повен зріст. Коли своїм святим покровом Богородиця прикриває, охороняє віруючих, — це ікона Покров Богородиці. Згодом з’являються зображення Богоматері Ілеуси — тобто Милостивої, або, як її прийнято називати з часів Київської Русі, Замилування, де, немов передчуваючи тяжкі страждання і драматичну земну путь свого Дитяти, Марія схилилась головою до його голівки, ніжно пригорнула до себе його маленьке тільце. Серед подібних зображень відомий і тип “Бавлення Немовляти”, коли маленький Христос, бавлячись, ставав на ніжки й обіймав рученятами шию Марії, а вона, оберігаючи, підтримувала його.

Цікавим явищем є так звана портретна ікона. Такий тип ікони становить “Покрова”. Вона втілює ідею небесного покровительства не окремій особі, а народу і державі. Лише в окремих з них зустрічаються індивідуальні портретні характери, зокрема в “Покровах”, створених у козацькому середовищі — “Покрова” з Сулимівки, “Покрова” з Новгород-Сіверського, “Покрова з портретом Богдана Хмельницького”. Одним із найкращих зразків “портретоікони” Мазепиної доби може послугувати

Запорізька Покрова з Переяслава. Західний вплив дав себе різко відчутти в оригінальній колонаді, яка так гарно обрамлює строгий український іконостас, у розкішних драперіях, в які оповив маляр диякона, й, нарешті, в теплому і м'якому колориті, що мимоволі нагадує Венецію.

Одним із зразків українського малярства, в якому релігійна тематика поєдналася зі світською, є сюжет Воздвиження Чесного Хреста східноукраїнського походження, вона невідомо як дісталася до церкви в Сихові під Львовом, а звідтіля — до збірок Львівського Національного музею. В гурті асистуючих при воздвиженні Чесного Хреста Петро Холодний ідентифікував гетьмана Самойловича, митрополита Четвертинського та цілу низку дійових осіб трагічного моменту підпорядкування української Церкви московському патріархові. Цілість викликає враження суто жанрової композиції, причому її жанровість підкреслюють такі деталі, як група співаків із міщанськими чубами й козацькими оселедцями, котрі співають із нот.

Нерідко на іконах Богоматері, інших святих можемо побачити лілею. “Лілея, християнський символ, — відзначав Філіп Жулліан, — була підхоплена віруючими і невіруючими митцями... Лілея — образ душі. Біла лілея Благовіщення... Лілея символізує знову набуту невинність, неторкану душу” [8, с.188].

Символи, як відзначає І. Богачевська, в людській поведінці універсальні. Все повсякденне життя людини наповнене символами, що нагадують їй що-небудь чи забороняють, уражають і скоряють. “Все можна вважати тільки символом, за яким сховане ще щось інше”, — писав Гете. Сучасні теорії релігії бачать у ній символічну модель, котра формує людський досвід — як пізнавальний, так і емоційний [2, 32]. Образність і загальнолюдська адресованість надають символіці в іконографії привабливості і виповнювальної значущості.

Отже, можемо зробити висновок, що релігійна символіка характерна для розвинутих релігій, має сукупність символів, за допомогою яких виражаються різні абстрактні поняття і

вчення. Вона може бути у вигляді матеріальних, словесних, зображальних знаків. Останні мають ритуальний характер і слугують еквівалентно заміником святого тексту. Протягом своєї історії людство виробило достатню кількість засобів зображення та фіксації набутого культурного та релігійного досвіду. Одним із них — давнім, оригінальним, ефективним — є художня творчість народу, яка донесла до наших днів світоглядні, етичні, естетичні уявлення минулих поколінь, продовжуючи існувати і в сучасному світі, збагачуючись новим змістом і новими формами.

1. *Бычков Т.* Сакральное искусство Востока и Запада.— Москва, 1999.
2. *Богачевська І.* Методологічні аспекти побудови семіотичної моделі релігії / Українське релігієзнавство.— 2001.— №20.
3. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони.— Львів, 2005.
4. Релігієзнавчий словник / За ред. проф. А.Колодного і В.Лобовика.— Київ, 1996.
5. *Степовик Д.* Іконологія і іконографія.— Івано-Франківськ, 2003.
6. *Степовик Дмитро.* Історія української ікони X–XX століть.— Київ, 1996.
7. *Флоренський П.* Обратная перспектива / Философия русского религиозного искусства ХУІ–ХХ вв.— Москва, 1995.
8. *Яковлев С.* Мистецтво і світові релігії.— Київ, 1989.

Victoria Larionova

Ph.D., Stefanyk Subcarpathian National University

Ludmyla Borysevych

Docent, Stefanyk Subcarpathian National University

Symbolism of icon as reflection and translation of human's spiritual and Weltanschauung orientations

Some religious symbols possess ritual character and may serve as equivalent substitutions for holy text, deity, ethical commandments. The concept of symbolic image had been elaborated with outstanding contribution of Byzantine thinkers as Pseudo-Dionisius Areopagite, John Damascene, Theodore Studite. They

had lain ground under possibility of symbolic representations of deity and saints in anthropomorphic images. The idea to raise the human spirit to higher truth being divine archetype with the help of symbolic image had become one of leading ones in Byzantine aesthetics. In the article are considered types of Lord and Virgin icons in Ukrainian sacral art. The statement is being made that icons are to be considered as means of representation and fixation of cultural and religious experience.