

ІКОНОГРАФІЧНИЙ МЕТОД БОГОПІЗНАННЯ

ICONOGRAPHIC METHOD OF KNOWLEDGE OF GOD

*Бога ніхто не бачив ніколи;
єдинородний Син, Який
у лоні Отця, Він явив.
(Ін. 1: 18)*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями.

Ікони в Православній Церкві відіграють місіонерську роль. «Якщо хтось із язичників прийде до вас і скаже: “Покажи мені свою віру...”, ви відведете його до церкви і поставите перед різними видами святих образів», — казав св. Іоан Дамаскин. Водночас ікону не можна розглядати як просту ілюстрацію Євангелія чи подій із життя Церкви. Насамперед ікона уособлює Бога Невидимого – Бога, якого, за словами євангелиста, ніхто ніколи не бачив, але який об'явився людству в особі Богочоловіка Ісуса Христа (Ін. 1: 18).

Образ Христа, Боготворця, має особливе значення для православного християнина. Іконографічний

У статті розглянуто інтерпретацію догматичного вчення щодо вшанування ікон та її роль у житті православного християнина. Розкрито значення ранньохристиянської іконографічної символіки, а також проаналізовано етапи формування канону іконописного мистецтва.

Ключові слова: Бог, Христос, образ, ікона, догмат, мистецтво, зображення, християни, символ, атрибут, іконопис.

The article considered with the interpretation of the dogmatic meaning regarding the worship of the icon and its importance in the life of an Orthodox Christian. Emphasized the importance of early Christian symbolism of icon depiction is outlined, as well as the stages of formation of the canon of icon painting. Icons in the Orthodox Church play a missionary role. «If one of the Gentiles comes to you, saying, Show me your faith ... you will take him to church and put you in front

* Кандидат наук із богослів'я, професор, професор і завідувач кафедри богослів'я Київської православної богословської академії.

** PhD in Theology, Professor, Chief Chair and Professor of the Department of Theology of the Kyiv Orthodox Theological Academy.

вигляд Христа остаточно сформувався в період іконоборчих суперечок. Богословське обґрунтування іконографії Ісуса Христа сформульовано паралельно, із високою начітністю виражено в кондаку свята Торжества Православ'я: «Неописане Слово Отцеве від Тебе, Богородице, тіло прийнявши, описаним стало і, віддавна осквернений образ відтворивши, з Божественною добротою з'єднало; тільки визнаючи спасіння в ділах і словах, ми це виявляємо».

Ікона нерозривно пов'язана з догматом і немислима поза догматичним контекстом. В іконі художніми засобами передано основні положення християнства: Свята Трійця, втілення, спасіння й поклоніння людини.

Багато євангельських подій трактуються в іконописі насамперед у догматичному контексті. Можна тільки уявно зобразити воскресіння Господа нашого Ісуса Христа, як про це пишуть євангелисти та Святе Писання, тому ікони про воскресіння мало згадуються в Церкві перших віків. Наприклад, канонічні православні ікони ніколи не зображують воскресіння Христа, а зображують вихід Христа з пекла і виведення з нього старозавітних праведників. Образ Христа, що виходить із гробу, часто із прапором у руках, має дуже пізнє походження і генетично пов'язаний із західним релігійним живописом. Православне передання знає лише образ виходу Христа з пекла, що відповідає літургійним спогадам про вос-

of different kinds of holy images,» says St. John Damaskin. At the same time, the icon cannot be seen as a simple illustration of the Gospel or of events in the life of the Church. First of all, it represents the people of the God of the Invisible – God, whom, according to the evangelist, no one has ever seen, but who has revealed to mankind in the person of the God-man Jesus Christ (John 1: 18). The image of Christ, the God-made man, is of particular importance to the Orthodox Christian. The iconographic appearance of Christ is finally formed in the period of iconoclastic disputes. Theological justification of the iconography of Jesus Christ is formulated in parallel, with a high clarity expressed in the Kondak of the Feast of the Triumph of Orthodoxy: The Unspoken Word of the Father of You, Mother of God, is described as incarnate, and the defiled image in the ancient is imagined, divine. But confessing salvation, by deed and word we imagine it.

The icon is inextricably linked to the dogma and unthinkable outside the dogmatic context. In the icon, the main tenets of Christianity are conveyed through artistic means – the Holy Trinity, the Incarnation, the salvation and worship of man.

Many events of gospel stories are treated in iconography primarily in a dogmatic context. For example, canonical Orthodox icons never depict the resurrection of Christ, but depict Christ's coming out of hell and bringing out of him the Old Testament righteous. The image of Christ coming out of the tomb, often with a flag in his

кресіння Христове та богослужбовим текстом Октоїха й Тріоді, які розкривають цю подію в догматичному аспекті. Усе це свідчить про **актуальність** порушеної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначена тема в Православній Церкві завжди була значущою, тому що ікона не обмежувалася культурним спадком цієї чи іншої епохи, як звикли вважати секулярні суспільствознавці й культурологи, а несла в собі глибокий богословський зміст. Тому в аналізі теми ми використовували праці апологетів і святих отців, таких як Йоан Дамаскин [Три защитительных слова против порицающих святые иконы, 1913, Т. 1, с. 347–441], Василій Великий [Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской, Ч. 4., 1901, с. 328], Федор Студит [Глинский патерик, 1990, с. 525–526], Діонісій Ареопатит [Дионисий Ареопатит, 1994, 370 с.], Блаженний Августин [Блаженный Августин, 2006, с. 508], Йоан Золотоустий [Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, Т. 1, 1898, с. 661], а також праці сучасних дослідників: Ю. Г. Боброва [Бобров Ю. Г., 1995, с. 256], В. В. Бичкова [Бычков В. В., 1991, с. 305], Б. Р. Віппера [Виппер Б. Р., 1970, с. 591], Д. В. Степовика [Степовик Д. В., 1996, с. 440] та ін.

Мета дослідження – в контексті історіографії та богослів'я здійснити аналіз розвитку канону в іконографії, висвітлити сакральність, символізм і алегорію ікони в Православній Церкві. Для досягнення вказаної мети необхідно вирішити такі завдання:

- розкрити основні причини появи християнського іконопису;
- визначити різницю символу та алегорії в церковній іконографії;
- відзначити роль християнського сакрального зображення у візантійському мистецтві;
- з'ясувати специфіку становлення іконографічного канону Церкви.

Виклад основного матеріалу.

Ікона (грец. εἰκόνα) є своєрідним вікном у духовний світ. Звідси її особлива мова, де кожний знак позначає щось більше,

hands, is of very late origin and genetically linked to Western religious painting. The Orthodox Tradition knows only the image of Christ's coming out of hell, which corresponds to the liturgical recollections of the resurrection of Christ and the liturgical texts of the Oktoikh and the Triode, which reveals this event from a dogmatic point of view.

Keywords: God, Christ, image, icon, dogma, art, image, Christians, symbol, attribute, icon painting, color.

ніж його матеріальна форма. За допомогою знакової системи ікона передає інформацію так само, як написаний текст передає інформацію, використовуючи алфавіт, який є теж не що інше, як система умовних знаків. Ідейно-художній код ікони осягнути нескладно. Але сучасній людині він часто здається незрозумілим, бо ми звикли до мімезису, тобто наслідування видимих форм природи. Св. Йоан Дамаскин говорить, що він не поклоняється матерії, а поклоняється Творцю матерії, який став Тілом заради всіх нас, і який виявив волю перебувати в матерії і через матерію подав спасіння [Голубцов А. П., 1995, с. 9–10]. У сакральному зображенні, як і в біблійному тексті, немає другорядних подробиць. Якщо художник зобразив ті чи інші деталі, то вони обов'язково наповнені якимось прихованим змістом, і глядач, як і читач священних текстів, мусить розуміти цей зміст.

Символ як засіб вираження істини добре відомий нам із Біблії. Мова релігійно-художньої символіки спроможна передавати як логіку повсякденного буття, так і складні й глибокі поняття духовної реальності. Це глумачення снів Йосипом, видіння Божої слави в Єзекиїля або Ісаї. Невипадково до символічної мови притч охоче вдавався у своїх проповідях й Ісус Христос. Виноградна лоза або фарисейська закваска – образи, взяті Спасителем із реального життя, з дійсності, що Його оточувала.

Історія показала, що культура та мистецтво рухаються вперед, розвиваються згідно з викликами сьогодення. Але такі періоди, як іконоборство та епоха вселенських соборів, показали протилежне, що іконографія – це не просто мистецтво й культура, це богослів'я Церкви, у якому мистецтво та культура є лише інструментами ширення Євангелія. І багато людей, що рухаються в течії культурного розвитку, втрачають в образах Церкви відчуття сакрального та зміст символу ікони, тому наразі ця тема залишається актуальною.

Кордони місткості сакрального зображення окреслює Святе Передання. Обґрунтовані ним значення ікон, правила іконного письма та принципи канонічності затвердив VII Вселенський Собор, зібраний у Нікеї 787 р. Для візантієця естетичний бік живопису лишився цікавий лише тому, що розкривав прихований, інтелігібельний (філософський термін, який позначає предмет або явище, що осягається розумом, мисленням, інтелектуальною інтуїцією, а не чуттям) зміст. Ще в ранній Церкві для кращого засвоєння Св. Писання існував принцип прочитання тексту на кількох рівнях. Про це згадує блаженний Августин, називаючи такі рівні прочитання біблійного тексту: бук-

вальний, алегоричний, моральний, анагогічний [Блаженный Августин, 2006, с. 26]. Певною мірою цей принцип уживано й до прочитання ікони як тексту. На першому рівні відбувається знайомство із сюжетом (хто або що зображено, у якій історії, наскільки сюжет відповідає тексту Біблії або життю святого). На другому рівні відбувається розкриття змісту образу (тут важливу роль відіграють такі чинники: колір, світло, жест, організація простору, значення та деталі). На третьому рівні виявляється зв'язок зображення з глядачем-реципієнтом («що говорить це особисто мені»; тобто рівень зворотного зв'язку). Четвертий рівень – анагогія (грец. *ανάγω* – сходження), рівень чистого споглядання, перехід від видимого до невидимого, до безпосереднього спілкування із Першообразом. На цьому рівні стає зрозумілим те, в ім'я чого існує ікона.

Св. Йоан Дамаскин говорить про існування таких шести видів образів: 1) природні; 2) Божественний задум; 3) людина як образ Бога; 4) символічні; 5) знакові; 6) дидактичні (а щодо образотворчого мистецтва – міметичні) [Три защитительных слова против порицающих святыя иконы, 1913, Т. 1, с. 347–441]. Ті, що відображають духовні сутності, дані нам Божественним Промислом. Інші ж створюються людьми для збереження знання про ці першообрази. Василій Великий говорить, що «зображення замінюють неграмотним книги». «Образ є нагадуванням», – зауважує Йоан Дамаскин. Розглядаючи зображення подій священної історії, подвиги славетних християн, ми згадуємо сторінки минулого та намагаємося у своєму житті в міру можливості наслідувати ці подвиги. Бо сам Господь наш Ісус Христос, «у Якому ми маємо відкуплення Кров'ю Його і прощення гріхів, Який є образ (ікона) Бога Невидимого, народжений раніше всякого створіння; бо Ним створене все, що на небесах і що на землі, видиме і невидиме; чи престоли, чи господства, чи начальства, чи влади, – усе Ним і для Нього створено; Він є раніш усього і все Ним стоїть» (Кол. 1: 14–17).

Йоан Дамаскин слідом за Василієм Великим визнає, що краса зображення дає глядачеві специфічну духовну насолоду. Як він зазначає, коли людина не має багато книжок, вона може насолоджуватися красою кольорів у церкві, ці відтінки гарні, радують око та непомітно вливають Славу Божу у душу. Водночас теолог Никифор розділяє зображення на дві групи: декоративні (для прикраси) й священно-сакраментальні. До першої він відносить в основному зооморфічні зображення та рослинні орнаменти на тканинах чи інших предметах, що ви-

користуються в культовому ужитку. Сакральними вважав зображення осіб і подій священної історії. Як він зауважує, зображення тварин перебувають у вітварі не для прославлення й поклоніння, а для прикраси тканин, на яких вони вишиті, тому віруючий не віддає цим зображенням шани, а тільки розглядає їх [P. Nikephoros, 1989, S. 181–192]. А ось священні зображення є святі самі собою та нагадують святі першообрази, а тому гідні поклоніння поряд з іншими святинями. Саме тому їх розташовували на вітварних переполах (прообраз іконостасу), на колонах і над дверима храмів [Бычков В. В., 1991, с. 87].

Візантійські богослови розрізняли символ і алегорію. Алегорія – це просте тайноказання («риба» – Христос); символічний же образ, який розкриває нескінченну подібність речей, необхідний вже для мобілізації всіх духовних сил людини, для орієнтації її розуму на розуміння вищих істин буття у їхньому взаємозв'язку з речами простими й буденними. Як зазначав філософ-екзистенціаліст К. Ясперс, вища сутність буття пізнається через символ, багатозначний і невизначений, але саме через нього ми приходимо до Бога. З одного боку, символ служить для позначення в зображенні речей, які мають кінцеве розуміння, з іншого – символ є оболонкою істини, прихованої від очей і вух «першого стрічного», негідного пізнати цю істину.

Саме бажання приховати від невтаємничених свої святині почасти породило символіку ранньохристиянського живопису. Інформація в символі може вміщатися: а) у знаковій формі, і тоді зміст її доступний тільки втаємниченим; б) в образній формі, доступній усім людям цієї культури, що реалізувалася насамперед у мистецтві; в) безпосередньо, коли символ не тільки позначає, але й реально показує собою те, що позначає [Бычков В. В., 1991, с. 206–207]. Символізм ікони, як зауважує Ю. Г. Бобров, служить виразником духовних речей, підносить до них людину та за допомогою зображення розкриває світ надбуття на рівні буття [Бобров Ю. Г., 1995, с. 14].

Стародавні греки вважали, що мета трагічного мистецтва – очищення, катарсис (гр. *Κάθαρσις*). Особливо це стосується християнського мистецтва, тому що через споглядання ікони відбувається переродження всього нашого ества й повне очищення від афектів (пристрастей). Водночас мистецтво ікони цілком протилежне античному реалізму. Ікона антиілюзорна. Усі компоненти ікони, що є відображенням світу видимого, у її сакральному просторі стають символічними атрибутами того, що можуть побачити лише духовні очі, внутрішній погляд ві-

рянина. Подібно до перетворення хліба й вина у євхаристійні Тіло й Кров, елементи матеріального світу перетворюються в художньому просторі ікони на атрибути сакрального акту обожнення людини.

Через віру в Христа людина входить у сферу порушеного єднання з Творцем (слово релігія і означає «відновлення зв'язку»). Допомагає людині в цьому Святе Письмо та споглядання. Через споглядання людина отримує Об'явлення Боже не менш активно, ніж через слово. Церковна творчість ставить за мету зблизити людину й Бога, творіння і Творця, допомогти людині в укріпленні її віри та пізнанні Бога. Отож християнське сакральне зображення є таким самим носієм Благої Вісті, як і Євангеліє, писане словами.

Перші християни не знали ікон як таких, але розвинена образність Старого й Нового Завітів так само, як юдейська традиція розміщення деяких зображень у скінні, Храмі та синагогах, уже несла в собі зачатки іконопису. До цього долучився власне християнський досвід зображень на стінах римських катакомб. Поступово християнська культура освоювала й мову традиційної античної культури. У міру розкладання останньої християнські апологети дедалі менше побоювалися конвергенції християнства й античного світу. Мова античної філософії добре надавалась для викладу догматів християнської віри теологами. Мова античної риторики була використана гомілетами для вдосконалення проповіді. Мова античного мистецтва була використана для пояснення істин віри вчорашнім язичникам. Але вплив біблійного світогляду, передане зі Старозавітної Церкви благоговійне ставлення до слова мали надзвичайно великий вплив на малярство.

Християнство – релігія Слова; цим визначається специфіка ікони. Споглядання ікони – це не лише акт естетичного милування, хоча естетичні цінності в християнській культурі відіграють не останню роль. Споглядання ікони – насамперед молитовний акт, у якому розуміння краси переходить у розуміння змісту краси, і в цьому процесі внутрішня людина зростає, а зовнішня применшується. Цей зворотний зв'язок не дозволяє іконопису стати «мистецтвом для мистецтва», до чого тяжіє будь-який вид художньої діяльності. Мистецтво в Церкві розуміється як «служниця богослов'я», та це не применшує його значення, а лише підкреслює його функції і робить більш цілеспрямованим і діяльним. Спочатку йшлося про використання лише окремих образів та мотивів. Наприклад, на саркофагах

знатних людей з'являється постать Доброго Пастиря – як знак належності небіжчиків до нової віри. У III ст. поширюються рельєфні зображення євангельських сюжетів, але до ікони як такої було ще далеко.

Церковна іконографія почалася з так званої домашньої церкви. Спочатку християнське мистецтво побутувало в домашньому вжитку. Пізніше воно набуває публічного характеру в символіко-алегоричному живописі катакомб. Біблійно-історичні сюжети й постаті з'являються не відразу. Зображення фігури Христа в образі античного пастуха не мало конкретно-історичного характеру.

Перші ікони християн виникають із виходом Церкви з підпілля. Вони дещо нагадують точний і суворий за стилем пізньоримський портрет. Написані ці твори енергійно, пастозно (грубим мазком), у реалістичній манері. Найраніші з них знайдені в монастирі св. Катерини на Синаї і є пам'ятками V–VI ст. Написані вони технікою енкаустики (гарячими восковими фарбами). Стилистично ці ікони близькі до фресок Геркуланума й Помпеї, а також до язичницького фаюмського портрета. Вони називаються так тому, що їх виявлено у великій кількості в містечку Фаюм в еллінізованому Єгипті (IV ст. до Р. Х. – II ст. Р. Х.).

Вироблення нової образної мови випало на долю насамперед Константинопольської Церкви. Константинополь виник на межі Європи та Азії, тому його митці рівною мірою успадкували й античну техніку фрески, мозаїки та енкаустики і східне тяжіння до багатого орнаменту та пишної кольорової гами. Спочатку зображення Христа і святих сприймалися як щось другорядне, додаток до нового культу, який був у першу чергу Словом – молитвою, співом, проповіддю. Домінували умовні символіко-алегоричні зображення. Але від епохи Костянтина запроваджено фігуративний іконопис, який швидко досягає високого рівня розвитку. Іконопис став основною формою станкового живопису в класичній Візантії, митецькі досягнення якої стали фундаментом художнього пошуку всіх малярів християнського світу як на Сході, так і на Заході.

Проте впровадження ікони не відбувалося гладко. У VII ст. у Візантії виникає рух іконоборців, які виступали проти зображень Бога й святих у людській подобі, вважаючи це ідолопоклонством. Хоча у Святому Писанні чітко говориться, що Ісус Христос, «цей, будучи сйвом слави і образом іпостасі Його і тримаючи все словом сили Своєї, здійснивши Собою очищення гріхів наших, сів праворуч престолу величі на висоті, став-

ши настільки кращим від ангелів, наскільки славніше від них успадкував ім'я» (Євр. 1: 3–4).

Ушанування ікон на якийсь час було оголошено єрессю, та імператор Лев III офіційно заборонив його. Багато ікон було знищено, незважаючи на їхню художню вартість. Замість них церкви знову були прикрашені символіко-декоративними образами, які тепер частково прийшли з народної творчості, хоча переважно були взяті з ранньохристиянської традиції (Христос в алегоричному вигляді винограду, оленя тощо). Період іконоборства тривав понад 100 років. У цей час нескорені прихильники малярства продовжували створювати, як свідчать очевидці, живописні твори, на яких фігурували люди, пейзажі, тварини, птахи; оформлювалися навіть театральні вистави тощо, але ці пам'ятки не дійшли до нас. Мало того, їх було знищено як неканонічні та світські за духом, коли іконовшанування було відновлено.

Іконовшанування та правила канонічного іконного письма обґрунтував та затвердив Сьомий Вселенський Собор, зібраний у Нікеї 787 р. На ньому були присутні представники всього тодішнього християнського співтовариства народів. Щоб уникнути ідолопоклонства, Собор постановив, що вся повнота пошани віддається не фарбі, не дошці, не позолоті, а особі, яка зображена. Собор підтвердив також сакральний характер церковного начиння й священницького одягу. Учасники Вселенського Собору 787 р. високо оцінювали роль зображень, але при цьому вони ствердили, що «винахід зображень» – це справа Отців Церкви, а не малярів, які забезпечують лише технічний бік справи.

Ікона, як і архітектура, стала творитися за певними канонами, затвердженими соборно. Христа, Богоматір, святих можна було зображувати у кількох визначених позах та ракурсах: Христос Вседержитель – із благословляючою правицею та Євангелієм у лівій руці; Христос у вигляді Царя Небесного Царства – в короні та з атрибутами царської влади; Христос як Великий Архиерей, Глава Церкви – в архиерейському одязі на єпископському кріслі тощо. Канонічними були також певні традиційні емблеми, наприклад звірі чотирьох євангелистів, запозичені зі старозавітної книги пророка Єзекіїля: Матфея символізує ангел, Марка – крилатий лев, Луку – бик, Йоана – орел.

Канон є однією з найважливіших естетичних категорій візантійської культури. Водночас це явище, що обов'язково формується в кожній національній культурі, яка розвивається

на теренах християнської цивілізації. Кожен народ із достатньо розвинутою культурою створює свій національний церковно-митецький канон. Необхідність у розробці канону впливає з необхідності для будь-якого народу мати чіткі, вагомі засоби, які справляють духовне враження, легко засвоюються, дають можливість формування національного стереотипу поведінки, спрямовані на збереження культури народу чи ідеї. Створення канону є актом, що свідчить про творчу зрілість культури [Вишпер Б. Р., 1970, с. 50].

Канон в очах сьогоденної людини – це часом щось мертво, застигле, як і догма. Проте тут був свій простір і для творця, і для глядача. Відомий дослідник семантики тексту Ю. Лотман якось визначив канон як інформаційний парадокс, він начебто дуже лаконічний, не подає соковитих деталей. Але насправді канон, жорстко зумовивши зміст зображень, практично спрямував творчу енергію художника на винахід нових ритміко-пластичних і колористичних виразних засобів. А. Волгін зазначає, що канон створює умови обмеження, допомагаючи зберегти здобуте Церквою, убезпечити церковне мистецтво від спотворення й цілковитого знищення. Допомагає очевидніше, конкретніше виразити церковне, а не особисте розуміння істини. Тобто канон – це не зовнішня, а внутрішня форма [Волгин А., 1991, с. 10].

Іконографічний канон як набір певних схем склався в процесі тривалої художньої практики, спрямованої на пошук виразу складного філософсько-релігійного матеріалу. Українські науковці зауважують, що, перш ніж винайти та вдосконалити іконографічний канон, майстри Візантії пережили тривалий процес еволюції від символічного й алегоричного християнського мистецтва до фігурального, пройшли вогненне випробування іконоборством, наслідування фаюмських портретів, опанували теорію світла й кольору на основі трактату Псевдо-Діонісія Ареопігита «Корпус Ареопігітум», познайомилися з наукою отців Церкви Йоана Дамаскіна, Федора Студита щодо ролі зображень у храмах взагалі та зображень іконного характеру зокрема.[Степовик Д. В., 1996, с. 23].

На відміну від античного мистецтва, для раннього церковного мислення характерні антиестетичні тенденції.

Основні знаки іконописної мови: 1) лик, постава та жест іконного персонажа; 2) простір і час, організовані в пейзаж, інтер'єр (внутрішній простір архітектури) та екстер'єр (зовнішній вигляд архітектури); 3) колір та його символічне насичення;

4) світло як духовний центр усього зображення, концентровано втілюється в німбі. Оскільки в центрі християнського світогляду стоїть людина, а її очищення, преображення і спасіння є головною метою Церкви, образ людини в іконі є композиційним центром. Людське обличчя (лик) відіграє роль змістового та композиційного центру у візантійських зображеннях. Адже саме обличчя в першу чергу сприймається як образ Божий у людині. Ікона сприймається як відблиск священного прообразу, як фіксація потойбічного начала, яке є таємною сутністю видимої форми. Це момент зв'язку між вірянином та Божеством, і перед іконописцем стояло важке завдання: не втрачаючи певних індивідуальних рис, досягти ефекту «розрідження матерії», з'єднати ідею з конкретною матеріальною формою даного обличчя [Галич, 1993, с. 166]. Так, пророки зазвичай тримають у руках сувої пророцтва: Ноя зображують у ковчезу або з ковчезом у руках, Давида – із Псалтирем тощо. Апостол Павло звичайно зображується з книгою; це Новий Завіт, апостолом якого він є; одночасно це і його власні послання. Мученики зображуються з хрестом або пальмовою гілкою в руках: хрест – ознака співрозп'яття із Христом, пальмова гілка – знак перемоги й належності до Царства Небесного.

Колір в іконі не є простим наслідуванням барв навколишнього світу. Яскраві локальні кольори, включаючись у складні художні взаємозв'язки як із світлом золотих фонів і німбів, так і з внутрішнім світлом ликів, створюють багату світло-кольорову симфонію, що збуджує глибокий естетичний відгук у глядачів. Палітра іконописця передає зазвичай колір землі, одягу, людського тіла, проте маляр тут прагне розкрити не природний тон плоті й природної стихії взагалі, а їхню приховану сутність. Особлива увага візантійської естетики з часів Діонісія Ареопагіта спрямована до світла та кольору як важливих засобів художньо-символічного вираження [Бычков В. В., 1991, с. 266–267]. Найперше тут слід відзначити роль золотого тла, німбів і асистоу (золотих ліній в одязі). Колись, на початку християнства символіку золотого сяйва хотіли привласнити гностики, які трактували його як символ умоглядної сфери «справжнього» буття Бога, начебто безкінечно віддаленого від матеріального світу. Але візантійська традиція безпосередньо ототожнює золоте сяйво зі сферою неба, що є, за Євангелієм, «домом Божим». Водночас золоте сяйво, яке огортає зображені фігури й пронизує зображення, переносить глядача в далекий від земного вимір, у сферу духовних сутностей. У художній структурі ікони золото

фонів і німбів виступає важливим гармонізуючим чинником, що підкоряє собі палітру митця. Золото мерехтить не тільки навколо фігури, але й у просторі храму, священицьких ризах, церковному начинні, горінні свічок тощо. Найадекватніше цей образ виражається через мозаїку, яка може поєднувати сяйво дорогоцінного металу і прозорість скла.

За своєю семантикою найближче до золота стоїть білий колір. Він також виражає трансцендентність. Але застосовується білий колір значно рідше, ніж золотий. Білим кольором пишеться одяг Христа (наприклад, в іконі Преображення). У білий одяг одягнуто праведників на Страшному Суді. Білий колір символізує чистоту, цнотливість, причетність до Божественного світу. Йому протистоїть чорний, що символізує пекло, максимальну віддаленість від Бога, Джерела світла.

Зазвичай у вигляді чорної безодні в іконі зображується пекло. Подолану безодню смерті й пекла вміщено під ногами воскреслого Христа (ікони «Розп'яття», «Воскресіння», «Сходження до пекла»). Більше ніде чорний колір не використовується.

Пурпурний колір – колір Божественної та імператорської гідності. Тільки василіск (правитель) підписувався пурпурним чорнилом, засідав на пурпурному троні, носив пурпурні чоботи; тільки вівтарне Євангеліє було пурпурного кольору; тільки Богоматір на знак особливого шанування зображували в пурпурному одязі [Алпатов В. М., 1974, с. 267]. Червоний і синій кольори становлять антиномічну єдність. Як правило, вони присутні разом. Червоний і синій символізують милість та істину, красу й добро, земне й небесне, тобто ті начала, що у відособленому від Бога світі розділені і борються між собою, а в Бозі з'єднуються і взаємодіють (Пс. 84: 11). Червоним і синім пишеться одяг Спасителя. Звичайно це хітон червоного (вишневого) кольору і синій гіматій. Цими кольорами виражена таємниця Боговтілення: червоний символізує земну, людську природу, кров, життя, мучеництво, страждання, але одночасно це й царський колір (пурпур). Синій колір передає начало Божественне, небесне, незбагненність таємниці, глибину Об'явлення. В Ісусі Христі ці протилежні світи з'єднуються, як сполучені в Ньому дві природи, Божественна і людська, тому що Він є досконалий Бог і досконала Людина.

Кольори одягу Богоматері ті самі – червоний і синій, але розташовані вони в іншому порядку: вбрання синього кольору, поверх якого червоний (вишневий) плат, мафорій. Небесне й земне в ній сполучені інакше. Якщо Христос – Предвічний

Бог, що став людиною, то вона – земна жінка, що народила Бога. Боголюдство Христа ніби дзеркально відбите в Богоматері. Таємниця Боговтілення і робить Марію Богородицею. Останній щабель сходження Бога у світ є першим щаблем нашого сходження до Нього, на цьому щаблі нас зустрічає Богородиця. У сполученні червоного й синього в образі Богородиці відкривається ще одна таємниця – поєднання материнства і дівочтва. Поєднання червоного й синього можна бачити в іконах, що так чи інакше стосуються таємниці Боговтілення. Червоний і синій зустрічаються в зображенні янгольських чинів. Наприклад, червоним кольором палають образи серафимів («серафим» означає вогненний), синім пишуться херувими [Конеv В. Д., 1966, с. 28–29]. Червоний – це колір подум'яності, вогню як караючого, так і очищувального, колір «життедайного тепла», а отже, і символ життя. Але він же і колір крові, насамперед – крові Христа, а це означає, за богословською аргументацією, – знак істинності Його втілення та майбутнього спасіння роду людського.

Зелений колір символізував юність, цвітіння. Це типово земний колір; він протистоїть у зображеннях небесним і «царським» кольорам: пурпурному, золотому, блакитному. Синій і блакитний сприймалися у візантійському світі як символи Божественного світу [Алпатов В. М., 1974, с. 268].

Колір в іконі нерозривно пов'язаний зі світлом. Ікона пишеться світлом. Технологія ікони допускає певні стадії роботи, що відповідають накладанню кольорів від темного до світлого: наприклад, щоб написати образ, спочатку кладуть санкир (темний оливковий колір), потім роблять вохрення (накладення охри від темної до світлої), потім іде підрум'янювання і в останню чергу пишуться пробіли. Поступове висвітлення лику показує дію божественного світла, що перетворює особистість людини, виявляючи в ній світло. Обоження і є уподібненням до світла, тому що про Себе Христос сказав: «Я світло для світу» (Ін. 8: 12), і учням Він говорив те саме: «Ви – світло для світу» (Мф. 5: 14). Світло і колір визначають настрій ікони.

Класична ікона завжди радісна. Ікона – це свято, торжество, свідчення перемоги. Навіть смерть Христа на Хресті є одночасно Його перемогою над нею. Таким чином, усі компоненти ікони, що є відображенням світу видимого, стають у її сакральному просторі символічними атрибутами того, що можуть побачити лише духовні очі, внутрішній погляд віруючого. Подібно до перетворення хліба й вина на Пречисті Тіло й

Кров, елементи матеріального світу перетворюються в художньому просторі ікони на атрибути сакрального акту обоження людини. В іконографічному каноні візантійського мистецтва впродовж його історичного розвитку закріплювалися основні елементи, структурні закономірності та своєрідні прийоми художнього мислення, які стали основою творчого методу в усіх країнах православного світу.

Висновки. Підсумовуючи, можна сказати що через віру в Христа людина входить у сферу порушеного єднання з Творцем. Допомогає людині в цьому Святе Письмо та споглядання. Через споглядання людина отримує Об'явлення Боже не менш активно, ніж через слово. Мовою релігійно-художньої символіки Церква передає як логіку повсякденного буття, так і складні й глибокі поняття духовної реальності — так, як це робив Господь наш Ісус Христос, коли використовував повсякденні символи, такі як виноградна лоза чи фарисейська закваска, щоб пояснити глибокі істини. З одного боку, символ служить для позначення в зображенні речей, які мають кінець, з іншого — він є оболонкою істини, прихованої від очей і вух «першого зустрічного», негідного пізнати істину. Усі компоненти ікони, що є відображенням світу видимого, у її сакральному просторі стають символічними атрибутами того, що можуть побачити лише духовні очі, внутрішній погляд віруючого. Символи та алегорії як засіб вираження істини ми можемо зустріти майже в усіх книгах Біблії. Перші християни не знали ікон як таких, але розвинена образність Старого й Нового Завітів так само, як юдейська традиція розміщення деяких зображень у скинії, Храмі та синагогах, уже несла в собі зачатки іконопису. До цього долучився власне християнський досвід зображень на стінах римських катакомб. Поступово християнська культура освоювала й мову традиційної античної культури; у міру розкладання останньої християнські апологети все менше побоювалися конвергенції християнства й античного світу. Однак кордони місткості сакрального зображення були окреслені святим Переданням. Великим досвідом Святих Отців і вчителів Церкви були обґрунтовані значення ікон, правила іконного письма та принципи канонічності, які остаточно затвердив VII Вселенський Собор, зібраний у Нікеї 787 р.

Ікона, як і архітектура, стала творитися за певними канонами, ствердженими соборно. Іконографічний канон як набір певних схем склався в процесі тривалої художньої практики, спрямованої на пошук виразу складного філософсько-релігій-

ного матеріалу. В іконографічному каноні візантійського мистецтва протягом його історичного розвитку закріплювалися основні елементи, структурні закономірності та своєрідні засоби художнього мислення, які стали основою творчого методу в усіх країнах православного світу.

Отже, важливо наголосити на тому, що Церковна творчість ставить за мету зблизити людину й Бога, творіння й Творця, допомогти людині в укріпленні її віри та пізнанні Бога. Отож християнське сакральне зображення є таким самим носієм Благої Вісті, як і Євангеліє, писане словами.

1. Біблія: Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту в українському перекладі з паралельними місцями та додатками. Українське Біблійне Товариство. Київ, 2017. 1407 с.
2. Алпатов В. М. Древнерусская иконопись / Владимир Михайлович Алпатов. Москва: Искусство, 1974. 332 с.
3. Бычков В. В. Смысл искусства в византийской культуре / Виктор Васильевич Бычков. Москва, 1991. 305 с.
4. Блаженный Августин. Христианская наука, или Основания священной герменевтики и церковного красноречия: [сборник] / Блаженный Августин, еп. Иппонский. С.-Петербург: ВІВЛЮПОЛІС, 2006. 508, [3] с.
5. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. / Юрий Григорьевич Бобров. С.-Петербург: Мифрил, 1995. 256 с.
6. Вишпер Б. Р. Статьи об искусстве / Борис Робертович Вишпер. Москва: Искусство, 1970. 591 с.
7. Волгин А. Что же такое икона? / А. Волгин. //Творчество № 1. 1991. С.14.
8. Галич І., прот. Шанування ікон та його основи. / прот. Ілля Галич. Київ., 1993. 183 с.
9. Глинский патерик. / Прил. к диссертации свящ. Александра Чеснокова «Глинская пустынь». (Машинопись. Ин. № 200276): Загорск. 1990. с. 525–526.
10. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. / Александр Петрович Голубцов. 1995. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Golubcov/iz-chtenij-po-tserkovnoj-arheologii-i-liturgike-istorija-liturgii-tolkovanie-liturgii-istorija-pesnopenija/
11. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах; О мистическом богословии / Изд. Подг. Г. М. Прохоровым. С.-Петербург: Глаголь, 1994. 370 с.
12. Дионисий Ареопагит. О небесной Иерархии. Москва: РМ, 1994. 93 с.
13. Конев В. Д. Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Москва, 1966. 78 с.
14. Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина: Пер. с греч. Т. 1. С.-Петербург: Имп. С.-Петерб. духов. акад., 1913 / Т. 1. 1913. XXIV, 442 с. / Три защитительных слова нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. 2-е изд. Т. 1. В рус. пер. С.-Петербург: Изд. С.- Петерб. Духовной Академии, 1898, 661 с.
15. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Власович Степовик. Київ: Либідь, 1996. 440 с.
16. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарий Каппадокийской. 4-е изд. Ч. 4. ТСЛ, 1901. 328 с.
17. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. 2-е изд. Т. 1. В рус. пер. С.-Петербург: Изд. С.- Петерб. Духовной Академии, 1898, 661 с.
18. Die aesthetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros // Byzantinoslavica. Prague, 1989. T. L, Fasc. 2. P. 181–192.

1. Bibliia: Knyhy Sviashchennoho Pysannia Staroho ta Novoho Zavitu. (2004). Kyiv: Vydannia Kyivskoi Patriarkhii Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarkhatu. 1407.
2. Alpatov V. M. (1974). Drevnerusskaya ikonopis. Moskva: Isskustvo. 332.
3. Bychkov V.V. (1991). Smysl iskusstva v vizantiyskoy kulture. Moskva. 305.
4. Blazhennyy Avgustin. ep. Ipponskiy. (2006). Khristianskaya nauka. ili Osnovaniya svyashchennoy germeneytiki i tserkovnogo krasnorechiya: [sbornik]. Sankt-Peterburg : BIBΛΙΟΠΟΛΙΣ. 508.[3].
5. Bobrov Yu.G. (1995). Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi. Sankt-Peterburg: Mifril. 256.
6. Vipper B. R. (1970). Stati ob iskusstve. Moskva: Isskustvo. 591.
7. Volgin A. (1991). Chto zhe takoye ikona? Tvorchestvo. № 1. 14.
8. Halych Illia, protoiieri. (1993). Shanuvannia ikon ta yoho osnovy. Kyiv. 183.
9. Glinskiy paterik. (1990). Pril. k dissertatsii svyashch. Aleksandra Chesnokova «Glinskaya pustyn». Mashinopis. In. № 200276: Zagorsk. 525–526.
10. Golubtsov A. P. (1995). Iz chteniy po tserkovnoy arkhologii i liturgike. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Golubcov/iz-chtenij-po-tserkovnoj-arheologii-i-liturgike-istorija-liturgii-tolkovanie-liturgii-istorija-pesnopenija/
11. Dionisiiy Areopagit. (1994). O Bozhestvennykh imenakh; O misticheskom bogoslovii. Izd. Podg. G.M.Prokhorovym. SPb.: Glagol. 370.
12. Dionisiiy Areopagit. (1994). O nebesnoy Ierarkhii. Moskva: RM. 93.
13. Konev V.D. (1966). Problemy Vozrozhdeniya v muzyke. Moskva: Renessans. Barokko. Klassitsizm. 78.
14. Polnoye sobraniye tvoreniy sv. Ioanna Damaskina : Per. s grech. T. 1. (1913). Tri zashchititelnykh slova protiv poritsayushchikh svyatyye ikony. Sankt-Peterburg : Imp. S.-Peterb. dukhov. akad. T. 1. XXIV. 442. 347–441.
15. Stepovyk D.V. (1996). Istoriiia ukrainskoi ikony X–XX stolit. Kyiv: Lybid. 440.
16. Tvoreniya izhe vo svyatykh ottsa nashego Vasiliya Velikogo. arkhiepiskopa Kesarii Kappadokiyskoy. 4-e izd. Ch. 4. (1901). TSL. 328.
17. Tvoreniya svyatogo ottsa nashego Ioanna Zlatousta. arkhiepiskopa Konstantinopolskogo. 2-e izd. T. 1. (1898). V rus. per. SPb.: Izd. Sankt Peterburgskoy Dukhovnoy Akademii. 661.
18. Die aesthetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros. (1989). Byzantinoslavica. Prague. T. L, Fasc. 2. 181–192..