ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

А. Жаборюк

РАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНА ЯК ТВІР МИСТЕЦТВА

(До питання про специфіку іконопису)

Слово ікона в перекладі з грецької мови означає образ, зображення. «Звідси і поширена в народі назва ікон – образи. Поява ікон була викликана потребою в засобах, які переконливо засвідчили б реальність земного життя Ісуса Христа і всього того, про що розповідається в Священній історії. Таким чином, іконопис виник не на естетичному грунті, а на основі культових, релігійних потреб, і лише в процесі свого історичного розвитку він набув тих естетичних якостей, які є визначальними для будь-якого виду мистецтва.

Зародився іконопис в 1-му столітті до н. е. на терені Римської імперії, але остаточно утвердився і набув статусу офіційного церковного мистецтва лише після рішень Сьомого Вселенського Собору (787), який поклав край іконоборству і визнав ікону наріжним каменем православного Богословія і одним з найважливіших атрибутів християнського храму.

Іконопис – своєрідне мистецтво і сучасній пересічній людині багато в чому незрозуміле, особливо якщо йдеться про ранні середньовічні ікони, виконані у відповідності з вимогами канону, який вимагав від іконописців строго дотримуватись встановлених правил і зразків [1, 207]. Дійсно, якщо подивитися на візантійську або давню українську ікону недосвідченим оком, то можна побачити в ній чимало такого, що викличе подив і нерозуміння. Створюється враження, ніби іконописці були невмілими малярами, яким не під силу було правильно зображувати предмети реального світу. Адже в

давніх іконах на кожному кроці можна зустрітися з деформацією природних форм, неприродністю кольорів, не кажучи вже про майже повне ігнорування законів перспективи. Однак пояснюється це зовсім не невмілістю ікономалярів, а особливостями підкреслено специфічної мови іконопису, орієнтованої на дотримання вимог канона.

Образна вимова іконопису – явище дійсно унікальне й неповторне. Як справедливо відмітив Б. Успенський, «мова іконопису є чимось суттєво більшим, ніж проста метафора. Коли кажуть «мова іконопису», завжди мають на увазі специфічну систему засобів зображення, специфічну саме для ікони» [2, 183].

Перше, що звертає на себе увагу в іконах, виконаних з дотриманням вимог канону, – це яскраво виражена площинність зображення. Постаті святих, як і взагалі предмети матеріального світу, трактуються суто площинно, навіть без натяку на об'ємність. Одягнені в довгополі, що спадають широкими складками, ризи, вони здаються безтілесними. Зате велика увага приділяється лику святих, на якому, як правило, різко виділяються великі, явно перебільшені розміром очі. Саме вони, очі, в першу чергу й повертають до себе погляд віруючого, закликаючи його зректися всього суттєвого. «мирського», наблизитися в своїх помислах до Бога. Площинність зображення, таким чином, є одним з найважливіших принципів і засобів, спрямованих на приниження людської плоті і возвеличення духу, чого й вимагав канон. Подібну роль відіграє в іконі й золоте чи срібне тиснене тло, що замінило собою реальний тривимірний простір. Вириваючи зображені в іконі постаті й предмети з реальних обставин, воно тим самим посилює ірреальність зображеного.

Своєрідно розміщуються в іконах постаті святих. Принцип, що діє тут, підпорядкований правилу так званого «семантичного синтаксису» (термін Б. Успенського). В центрі іконописної композиції завжди знаходяться найбільш значущі в ієрархії святих персонажі, тоді як інші, менш значущі, займають, так би мовити її периферію. Причому майже всі зображені на іконі постаті подаються фронтально, анфас, хоча у відповідності з ситуацією вони мусили б бути оберненими в бік центральних персонажів – Христа або Богородиці (наприк-

лад, у композиціях на сюжет «Покрови», «Вознесіння» чи «Приображення»). І це теж має своє пояснення. У профіль у відповідності з вимогами канону могли зображуватись лише самантично незначні персонажі, розміщені по краях композиції, або ж персонажі негативного плану. Саме так, у профіль, зображувався, наприклад. Іуда майже у всіх композиціях «Таємної вечері».

Семантикою визначалася і масштабність постатей. Для середньовічної людини звичним було бачити на передньому плані ікони порівняно невеликі розміром постаті «протистоячих», а за ними, на другому плані, масштабно значно більші постаті Христа чи Богоматері, хоча це, як відомо, явно суперечить законам просторової перспективи.

Іконі протипоказана динаміка, постаті святих, як правило. позбавлені руху, пози їх застиглі, статичні, що має означати не що інше, як заспокоєння в Богові, і тільки ті персонажі, які відчувають докори совісті, могли наділятися різкими жестами і рухами.

Чимало в творах іконопису різного роду умовностей. Умовними є зокрема освітлення. Світло в іконі ніколи не падає на предмет з однієї якоїсь сторони, супроводжуючись тінню, воно завжди розсіяне і ллється згори, з божественного джерела, сприяючи ствердженню постійної, вічної суті зображених предметів і явищ. Визначаючи характер освітлення в іконі, Л. Ф. Жеин образно назвав його «світлом вічного полудня» [3, 100].

Підкреслено умовно зображувалася в іконі також множинність зображення. Якщо іконописцеві треба було, наприклад, зобразити людський натовп, то він робив це просто: на передньому плані поміщав кілька постатей, а над ними «гірку» контурне намічених голів. Так само чинив він і тоді, коли зображував нагромадження будівель у місті.

Умовно вирішувалася в середньовічній іконі й проблема часу. При цьому нерідко застосовувався прийом поєднання в одній сцені двох актів зображуваного процесу, які в реальній дійсності могли відбуватися лише в різний час. Так, наприклад, в іконах на сюжет «Відсічення голови Івана Предтечі» одночасно фіксуються два визначальних моменти покарання:

меч, занесений над головою Хрестителя, і відрублена голова на блюді, яку тримає той же обезглавлений Хреститель.

Важливу роль в ранніх іконах відіграє так звана «зворотна перспектива». Термін цей умовний і введений у свій час у мистецтвознавчий вжиток з метою протиставити іконописну перспективу перспективі правильній або нормальній, закони якої були відкриті митцями і вченими італійського Відродження і якими й сьогодні керуються майстри реалістичного малярства. Нині уже доведено, що зворотну перспективу є всі підстави уявляти як «своєрідну систему, не схожу на систему прямої перспективи, але в принципі рівнозначну їй» [2, 7]. Всі ті деформації й спотворення, які ми зустрічаємо в ранніх іконах, саме й здаються нам деформаціями й спотвореннями, що вони не відповідають звичній для нас нормальній перспективі.

Для правильної перспективи в її застосуванні до малярського мистецтва основним є достовірно передати те враження, яке виникає у художника від реальної картини природи, коли він спостерігає її в один момент і з однієї, заданої точки зору. Не випадково імпресіоністи, в творчості яких закони не лише лінійної, а й повітряної перспективи відігравали особливу роль, називали малярський твір вікном у природу.

Ікона не була й не може бути «вікном у природу» уже тому, що іконописець прагнув дати уявлення про весь світ, а не про якусь його частку. Як зазначив М. Алпатов, «майже кожна ікона мислиться як подоба Всесвіту... В її верхній частині височіє небо, вищі сфери буття, а внизу, як правило, позначено землю, позем, в деяких випадках під ним - пекло» (4, 54).

Перед іконописцем ніколи не стояло завдання відтворити реальний вигляд того чи іншого предмета залежно від його розміщення в просторі, атмосферного середовища, освітлення в даний конкретний момент, що так важливо для художника-реаліста. Для іконописця важливо зобразити предмет так, щоб глядач міг уявити цей предмет як щось йому добре відоме, стале й незмінне, не залежне від того, коли й звідки на нього дивитися. А щоб цього досягти, предмет повинен бути охарактеризованим не з однієї якоїсь, а принаймні з двох або й кількох сторін. Так, наприклад, церковна будівля в іконі

завжди має такий вигляд, ніби ми одночасно спостерігаємо її як зліва, так і справа. Отже, зворотна (іконописна) перспектива, на відміну від нормальної, передбачає не одну, а кілька точок зору. Особливостями зворотної перспективи зумовлений і характерний для творів іконопису високий горизонт. Сам він давав змогу зобразити окремі предмети в іконописній композиції так, щоб вони не закривали один одного.

Щодо композиції, ікона являє собою замкнений простір. Іконописець, компонуючи зображення, ніби одночасно перебуває і перед ним, і в його центрі. Звідси той парадоксальний для сучасного глядача вигляд, що його набувають у творах іконопису предмети переднього плану. Так, наприклад, стіл (а цей предмет зустрічається в іконах дуже часто) майже завжди має форму трапеції, повернутої до глядача не більшою, що є звичним для нас, а меншою стороною, оскільки іконописець бачить його ніби очима своєї візаві, з центра композиції. Таких парадоксів у творах іконопису можна знайти чимало.

Для іконопису характерним є не лише умовність зображення, а й широке використання символів. Символічно зображувалась, наприклад, ніч у вигляді згорнутого сувою, божественне слово, що вилітає з вуст святого світлою хмаркою. Особливий символічний зміст містить колорит ікон. Кожний колір в іконі має конкретне смислове навантаження і відіграє роль певного смислу: білий означає чистоту й невинність, синій — божественність, пурпуровий — царственність, владність. Червоний символізує мученицьку кров Христа і вогонь віри, зелений — життя, чорний — кромішну пітьму пекла. Останній, зокрема, найчастіше використовували в іконах із зображенням Страшного суду [5, 101].

Однак колір в іконописі не лише відіграє символічну роль, а й бере активну участь у створенні відповідного настрою: радості, смутку спокою, збудження тощо. Видатні майстри іконопису розуміли велику емоційну і естетичну силу локальних кольорів і були прекрасними колористами. Який би сюжет іконописець не розробляв, він завжди прагнув так розмістити кольори на площині ікони, так поєднати їх, щоб, разом взяті, вони створювали єдине гармонійне ціле — справжню кольорову симфонію із чистих прозорих, дзвінких кольорів. Не випадково про кращі твори іконопису кажуть, ніби в них відчувається веселий передзвін фарб. Саме в яскравому, глибоко емоційному колористичному вирішенні передусім і криється сила естетичного впливу творів іконопису на сучасного глядача.

Підсумовуючи все сказане вище про специфіку іконопису, можна зробити висновок, що система його художньої мови є досить ефективною, продуманою, що й забезпечило основну передумову емоційної сили й мистецької довершеності кращих його творів, органічну єдність у них ідейного змісту і художньої форми.

Проте на певному етапі розвитку іконопису ця єдність почала порушуватись. Починаючи з кінця XVI ст. під впливом ряду чинників і, передусім, під впливом реалістичних тенденцій, які утверджувалися в цей час у світському малярстві, почався поступовий відхід іконописців від виробленого візантійськими богословами і утвердженого багатовіковою традицією іконописного канона. Всупереч одній — з основних вимог канонічних приписів — ігнорувати все матеріальне, тілесне, в ікони все частіше починають проникати побутові реалії, характерні для часу написання ікони деталі хатньої обстановки, знарядь праці, народного одягу тощо. Порушуються канонічні настанови й щодо трактування образів святих. Постаті їх набувають тілесності, обличчя (лики) моделюються уже об'ємно, пластично, з застосуванням світлотіні, в типажі з'являються національні риси. Ікона набуває стилістичних рис, які до того не були їй властивими. В розвитку іконопису настає якісно новий етап, однак це вже тема окремої розмови.

Література

1. *Лазарев В. Н.* Византия // Мастера искусства об искусстве. — М., 1965. — С. 206 - 207.
2. *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Учен. Зап. Тартуского ун-та. — вып. 254. Труды по знаковым системам. — У. Тарту, 1971 — 216 с..
3. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. — М., 1970. — 184 с.
4. *Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись. — М., 1974. — 331 с.
5. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблеми. — М., 1977. — 199 с.