

УДК: 2.2-184

МОВА ІКОНИ

Боднар В. В.

Закарпатський художній інститут, Україна, Ужгород

Древня Візантійська ікона сповнена нерозкритих таємниць. Своїм корінням ікона завдячує фаюмським портретам. Як давно на теренах України почали писати ікони, сказати складно, але є дані, що ще за часів Великої Моравії на території Підкарпатської та Галицької Русі вже писалися ікони.

Про цей факт свідчать численні археологічні знахідки тієї доби.

Недалеко від м. Мукачево знайдено комплекс печер-келій, котрі багато в чому є ідентичними комплексам Києво-Печерської та Свято-Успенської Святогорської Лавр.

В межах сучасної Закарпатської області знайдені ікони, котрі були привезені з Візантії і датуються VIII-XIV ст. Зокрема, в колекції Ужгородського Православного Кафедрального Христо-Воздвиженського Собору є образ Всевидячого Ока, датований XII ст. Зараз цей образ знаходиться на реставрації у автора цих рядків.

У статті висвітлено духовно-містичний погляд на процес створення ікон.

Ключові слова: Образ, Візантія, фаюмський портрет, догматика, містика, сотеріологія, Православ'я.

Боднар В. В.. Язык иконы/ Закарпатский художественный институт, Украина, Ужгород.

Древняя Византийская икона полна нераскрытых тайн. Своими корнями икона обязана фаюмским портретам. Как давно на территории Украины начали писать иконы, сказать сложно, но есть данные, что еще во времена Великой Моравии на территории Подкарпатской и Галицкой Руси уже писались иконы.

Об этом факте свидетельствуют многочисленные археологические находки того времени.

Недалеко от г. Мукачево найдено комплекс пещер-келий, которые во многом идентичны комплексам Киево-Печерской и Свято-Успенской Святогорской Лавр.

В границах современной Закарпатской области найдены иконы, которые были привезены из Византии и датируются VIII-XIV вв. В частности, в коллекции Ужгородского Православного Кафедрального Кресто-Воздвиженского Собора находится браз Всевидящего Ока, датированный XII в. Сейчас этот образ находится на реставрации у автора этих строк.

В статье освещен духовно-мистический взгляд на процесс создания икон.

Ключевые слова: образ, Византия, фаюмский портрет, догматика, мистика, сотериология, Православие.

Bodnar V. V. Language icon/ Transcarpathian Art Institute, Ukraine, Uzhgorod.

Ancient Byzantine icon is full of unsolved mysteries. The roots icon owes Fayum portraits. How long on the territory of Ukraine started writing icons hard to say, but there is evidence that even in times of Great Moravia in the Subcarpathian Rus and Galician has written icons.

This fact is evidenced by numerous archaeological finds of the day.

Not far from Mukachevo found a set of caves - cells, which are largely identical Kyiv Pechersk and Sviatohorsk Holy Dormition Lavra.

Within modern Transcarpathian region found icons that were brought from Byzantium and dated VIII- XIV centuries. In particular, the collection of Uzhhorod Orthodox Cathedral Cathedral of Exaltation of the Cross is the image of all-seeing Eye , dating from the twelfth century. Now the image is on the restoration of the author of these lines.

The article deals with the spiritual and mystical perspective on the process of creating icons.

Key words: image, Byzantium, Fayum portrait, dogmatism, mysticism, soteriology, Orthodoxy.

Вступ

Свій початок ікона (грецьк. εἰκόνα (від давн.-грецьк. εἰκόν) – «образ», – ієрогліфічний малюнок, написаний образ) бере від фаюмських портретів. Образи фаюмських портретів виконувалися в техніці енкаустики, котра, як відомо, майже непідвладна плину часу [1, с. 13].

Для виготовлення фаюмських портретів використовували тонкі дощечки з деревини своєї місцевості (платан, смоква, тис ягідний, дуб скельний, бук, липа, кипарис). Використовували фарби різної густоти (від загуслих до рідких). Мазки на обличчях шліфували, але залишали світові бліки (рефлексивні пробіли). Волосся виписували рідкими фарбами і не затирали мазків. Це справляло враження достовірних зачісок. Вінки були звичайним атрибутом грецьких поховань. Для них використовували сусальне золото (дуже тонкі пластівці золота). Іноді золотом викладали і тло портретів, що робило їх розкішними і схожими на тло ікон. Пізніше використовували так звану воскову темперу (фарби з бджолиним воском і домішками суспензії яєчного жовтку). Поверхня цих портретів не така блискуча, як на портретах суто енкаустичних або як на древніх іконах [2, с. 268-280].

Візантійська ікона, образ – це особливий вид самовираження і саморозкриття, духовне поле у фізичному просторі, де сходяться радіуси догматики, містики, сотеріології (вчення про спасіння) та художньої естетики. З точки зору християнської догматики, ікона– свідоцтво про те, що Син Божий став Сином людським, що Божественне Слово стало плоттю, а Божественна Іпостась, – одною Особистістю в двох образах: людській і Божественній.

Син Божий назавжди сприйняв природу людини для того, щоб відкрити людині шлях нескінченного сходження до Бога, зробити Своє творіння учасником свободи і безкінечного буття.

З позиції християнської естетики ікона є вказівкою на небесну красу, яка не може бути адекватно передана через лінії і фарби, але звучить в символах, як в ієрогліфах, схожих на незрозумілу на перший погляд мереживну в'язь, але яка таїть у собі розповідь про скарби, заховані в піраміді. Іконопис – особлива знакова система, що стала мовою Православної Церкви. Вже Діонісій Ареопагіт вказував на те, що в священних зображеннях має бути присутнім як подібність так, і несхожість. Подібність для того, щоб зображення було впізнано; неподібність для того, щоб підкреслити, що ця подібність іносказана, бо не є дзеркальним відображенням [3, с. 48].

Живописне ренесансне зображення на релігійну тему, насамперед, діє на емоційну сферу. Строга середньовічна візантійська ікона – на розум та інтуїцію. Картина відображає настрій, ікона – стан особистості. Картина має межі, рамки сюжету; ікона – включає в собі безкінечність, безмежне. Деякі надміру критично налаштовані мистецтвознавці вважають, що візантійські художники-іконописці не знали законів прямої перспективи і не були детально ознайомлені з анатомією людського тіла. Однак, інша група дослідників вважає, що відсутність прямої перспективи в іконописі швидше свідчить про інші просторові виміри, про можливість людини панувати над видимим простором, а не про обмежений кругозір майстрів іконопису. Простір перестає бути перешкодою для очей. Далекий предмет не стає ілюзорно зменшеним.

Величини в іконах мають не просторовий, а символічний характер, підкреслюючи ступінь гідності. Наприклад, демони зображуються меншого розміру, ніж ангели; Христос посеред Апостолів – вищий і т. д. Живописне полотно можна розглядати аналітично. Можна міркувати про окремі фрагменти, вказувати, що подобається і що не подобається в ньому. А ікону не можна розчленувати на клітини, на фрагменти, на деталі, вона сприймається синтетично одним внутрішнім релігійним почуттям.

В іконі фігури нерухомі, вони ніби застигли. Але це не холод смерті; тут підкреслюється внутрішнє життя, внутрішня динаміка. Святі перебувають у стрімкому духовному польоті, у вічному русі до Божества, де немає місця

химерним позам, метушливості і зовнішній експресії. Людина, охоплена глибоким почуттям або занурена у роздуми, також переключається на внутрішнє, і це відключення від зовнішнього світу свідчить про інтенсивність і напруженість її внутрішнього духу.

Навпаки, зовнішня динаміка, – емоції як тимчасові стани, – говорить про те, що той, кого хотіли зобразити на іконі, знаходиться не у вічності, а в часі, у владі чуттєвого і минушого. Східний візантійський іконопис відокремився від західного європейського живопису.

Однією з вершин Західного мистецтва вважається картина Страшного Суду в Сикстинській капелі, створена Мікеланджело ді Франчєско ді Нєрі ді Мініа́то дель Сєра і Лодові́ко ді Леона́рдо ді Буонарр́оті Сім́он. Фігури виконані з дивовижним знанням пропорцій людського тіла і законів гармонії. По них можна вивчати анатомію. Кожна особа має свою неповторну індивідуальність і психологічну характеристику. Водночас релігійне значення цієї картини дорівнює нулю. Більш того, це рецидив язичництва, що виник у самому серці католицького світу [4, ст. 157].

У тематиці картини "Страшний Суд" втілені язичницькі та іудейські традиції. Харон перевозить душі померлих через води Стіксу. Образ узятий з античної міфології. Воскрєсіння мертвих вчиняється у долині Йосафата, як оповідають талмудичні перекази. Картина виконана в підкреслено натуралістичному стилі.

Мікеланджело зобразив тіла майже повністю оголеними. Коли папа Павло III, розглядаючи живопис Сікстинської капели, запитав у церемоніймейстера папського двору Бьяджо да Чезена, чи йому подобається розпис, той відповів: "Ваша Святість, ці фігури були б доречні де-небудь в таверні, а не у Вашій капелі".

Це яскравий приклад того, коли форма не збігається зі змістом, якою би блискучою вона не була сама по собі. У так званий релігійний живопис епохи Відродження укладена методологічна помилка. Живописці намагаються через насичену емоціями і пристрастями картину перенести небесне на земний план,

але досягають зворотнього – не відроджену матеріальність переносять у сферу неба, а земним і чуттєвим витісняють з ікони духовне і вічне.

Східна ікона відмовилася від прагнення до реалістичної адекватності. Завдяки відмові від сліпого натуралістичного копіювання навколишнього середовища Візантійський іконопис багато в чому сходиться паралелями з такими авангарними течіями як фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм, імажізм (знаменитий «Чорний квадрат» К. С. Малевича чим не ікона?).

Умовність живопису ікони не звеличує чуттєвість, як натуралізм західних живописців. Ікона не барвисто-розкішна, вона скоріше прозора. Завдяки особливій лєсувальній техніці нанесення фарб по білому лєвкасу, ікона ніби світиться зсередини. Промінь світла, проникаючи крізь барвистий шар, відбивається від ґрунту і наповнює навколишнє середовище сяйвом. Ґрунт-лєвкас – не ідеально рівна площина, він містить невеликі впадини і підвищення хвилеподібної форми. Завдячуючи цьому, промені світла відбиваються у різні боки. В іконі під кришталевим покровом видимого зовнішнього відкривається невидиме фізичним очам царство духу [5, с. 45-67].

Мова ікони лаконічна. Непотрібних деталей в іконі не повинно існувати. Пейзаж якщо і присутній, то лише умовно і схематично. Тут кожна деталь особи, жест або положення тіла мають символічний характер: високе чоло означає мудрість; великі очі – проникнення в божественні таємниці; тонкі губи і худі щоки – аскетизм; подовжені пальці – духовне благородство і чистоту діянь; нахил голови – увага до голосу Божого, який святі чують у глибині свого серця;

Картина на релігійну тематику – однопланова, візантійська ікона багатопланова. В іконі плани перетинаються один з одним, вони співіснують або взаємопроникають, не зливаючись і не розчиняючись один в одному.

Ікона поза простором і часом. Її не торкається безперервний рух стрічки Мебіуса, вона вирвалася з-під влади Хроносу. В іконі час умовний, тому на полі ікони можуть бути представлені події в хронологічній розбіжності.

Певне значення має символіка кольору в іконі, хоча тут може йти мова не про окремий пігмент, а скоріше про складні композиції з різних відтінків. Кольори в іконі не можуть розглядатися локально, тому ми можемо говорити про характеристику кольору дуже умовно, намагаючись виявити лише загальні тенденції.

Білий колір зображує святиню, Божественні енергії, що ведуть творіння до свого Творця; золотий – вічність; зелений – життя; синій – таємницю; червоний – жертвність; блакитний – чистоту. Теплим жовтим кольором позначають любов; бузковий позначає печаль або далеку перспективу; пурпур – перемогу; багряний колір – велич; фіолетовий колір використовується в шатах, коли хочуть підкреслити особливість служіння чи індивідуальність святого. Бірюзовий колір – молодість; рожевий – дитинство; чорний колір означає іноді порожнечу, відсутність благодаті, а іноді гріх і злочин. Чорний колір, з'єднаний з синім – глибоку таємницю; чорний колір, з'єднаний із зеленим – старість. Сірий колір - мертвотність (скелі зображені на іконі сірим кольором, чіткими умовними лініями). Холодний сталевий колір позначає людські сили та енергії, в яких є щось холодне. Ліловий колір – завершення. Бурштиновий колір відображує гармонію, згоду, дружбу. Янтарний колір – мир. Але це зовсім не таблиця кольорів, як символічних знаків, подібно до знаків у таблиці хімічних елементів Д. І. Менделєєва, це скоріше певна тенденція використання кольорів.

В іконі говорить не колір, а співзвуччя кольорів. З одних і тих же кольорових звуків створюються не схожі один на одного мелодії: так в мінливих композиціях кольори можуть мати різне символічне значення і емоційний вплив [6, с. 27-31].

По своїй силі впливу на емоційну сферу людини структурна система ікони багатопланова:

Онтологічний (основний) план ікони – це духовна сутність, виражена в образі.

Сотеріологічний план – Нетварна Божественна Енергія Святого Духу, сила якого проходить через ікону, як світло через відкритий люк зі світу Невидимого (духовного) у наш видимий земний світ.

Символічний план – ікона, як символ, що взаємодіє з іншими культовими символами.

Моральний план – перемога Святого Духу над гріхом (а-моральністю, а-теїзмом, анти-Христом) і грубою матеріальністю.

Анагогічний (возвеличуючий) план ікони, як живої книги, писаної не буквами, а фарбами (власне, завдячуючи саме цьому плану, створення ікон називають іконо-писом, подібно до письма єгипетських, арабських та китайських ієрогліфів, котрі водночас є і малюнками, і письмовими знаками).

Психологічний план – почуття близькості Бога і підключеності до Нього через низку асоціативних переживань.

Літургійний план – ікона, як свідчення про присутність Небесної Церкви в сакральному просторі храму Церкви земної. Згідно догматики Православної Візантійської Церкви, – земна Скінія (Храм) є шматочком Небесної Скінії (Храму). [7, с. 375].

Ікона завжди конкретна. Вона присвячена певній події або особі. Християнська Церква вимагає, щоб на кожній іконі завжди було позначено зображувану подію або особу. Водночас іконописці, на відміну від художників, не повинні підписуватися на іконі, бо ікона не є створіння або власність людини, а є результатом комплексної взаємодії людини і Небесної Безплотної Сили. Ікону не створює іконописець, ікона втілюється через нього, через душу, дух і тіло іконописця. Іконописець слугує ніби своєрідним прийомником-передатчиком, мостом між Небом і землею (синдром Кандинського-Клерамбо). Іконописець готується до своєї роботи, як до священнодійства – молитвою і постом. Свої фарби (натуральні земляні пігменти, а також пігменти, добуті з кольорових каменів і різних рослин) іконописець розмішує на Святій воді. В давнину, особливо це було поширено серед монахів-іконописців на св. г. Афон,

іконописці до пігментів підмішували перетерті частинки нетлінних мощей того святого, ікону котрого малювали [8, с. 66-194].

Іконописець завжди включений в літургійне життя Церкви, щоб всім своїм єством відчувти реалію ікони і втілити її в особливу знакову мову. Іконописні зображення іноді значно відрізняються один від одного, хоча кожен Християнин може впізнати на іконі пророка Іллю, святителя Миколая або Георгія Побідоносця. Відрізняються головним чином тому, що мета ікони – показати не зовнішню схожість, а духовну Сутність.

Ікона – особливий символ, який не тільки вказує на символізоване, не тільки дає душевно-емоційні співпереживання з допомогою смислових асоціацій, але і відображає в собі Символізоване і відкриває Його нам.

Церква – це спільність, що переходить в духовну єдність. Ікона, як і богослужіння, допомагає здійснити цю єдність.

Кубофутуризм, як реакція на язичницько-католицький натуралізм, є сприйнятною формою для ікони. Побічний знак, з одного боку, перестає означати конкретну реалію, з іншого боку, розшифровується і сприймається кожною людиною суб'єктивно. Однак, варто пам'ятати, що живопис голого абстракціонізму з претензією на релігійність, хоча і може викликати якісь невиразні невизначені містичні переживання, ніколи не буде здатним об'єднати людей в одне Тіло Церкви, з'єднати їх Душі одним молитовним поривом. Натуралізм заглушує в людині Дух і оземляє Душу. Примітивний і безформенний абстракціонізм руйнує єдність і відчужує людей один від одного.

Висновки

Православна ікона, будучи реальним і об'єктивним символом, як духовний стрижень об'єднує adeptів земної Церкви між собою в одній догматичній свідомості з Церквою Небесною, – з Новим Єрусалим-градом .

Література:

1. Giorgios Kordis: Η "Ερμηνεία" της ζωγραφικής τεχνής Διονυσιου του εκ Φουρνα Αισθητικά και εικαστικά σχόλια Αρμός εκδόσεις Αθήνα (Armos Publications, Athens) 2006, –175 pp.
2. Емануел Мутафов. Поглед врз двете Ерминии на Дичо Зограф, Зборник.за средновековна уметност, Нова Сервја бр. 3, Скопје, 2001, с. 268—280.
3. Дионисий. Ерминия или Наставление в живописном искусстве, сост. иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701-1733 год. - Киев, 1868. – 347 с.
- 4.Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. // Византия. Искусство и культура. М., 1973.
5. Соколов М. Н. От золотого фона к золотому небу // Советское искусствознание 76. № 2. 1977. - С. 45-67.
6. Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція у світову наукову думку : матеріали дев'ятої Міжнар.науково-практ. інтернет-конф. (Київ, 23-25 травня 2013 р.) / ТОВ «ТК Меганом», Почаївський історико-художній музей, Волосяк М. – С. 27-31.
7. Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М.: Изд-во иностр. лит., 1958. 747 с.
- 8.Манускрипт Теофила. Записка о разных искусствах // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1963. Вып. 7. С. 66-194.

References:

1. Giorgios Kordis: The "Interpretation" of painting art Dionysus Fournas Aesthetically and artistically comments Armos versions Athens (Armos Publications, Athens) 2006, -175 pp.
2. Emmanuel Mutafov. Look on both the Erminii Dico Zografos, Zbornik.za medieval art, no new power. 3, Skopje, 2001, p. 268-280.
3. Dyonysý. Ermynýa yly Nastavlenye v žyvpysnom yskusstve, sost. yeromonachom y žyvpyscem Dyonysyem Furnoahrafyotom. 1701-1733 hod. - Kyev, 1868. – 347 s.

4. Averintsev S. Gold in early Byzantine culture system of symbols. // Byzantium. Art and Culture. M., 1973.
5. Sokolov M. N. From the golden background to the golden sky // 76 Soviet art. № 2. 1977. - P. 45-67.
6. Pliny the Elder. Natural history. Moscow: 1989 - T 33.
7. Lukas A. Materials and handicraft production of Ancient Egypt. Moscow: Izd. lit., 1958. 747 p.
8. Manuskript Theophilus. Note on the various arts // Posts VTSNILKR. M., 1963. Issue. 7. Pp. 66-194.