

Олексій Матицин

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XV – XVI СТОЛІТЬ

У статті досліджено різноманіття наукових підходів, що застосовуються при вивченні духовно-естетичних особливостей українського іконопису XV – XVI століть. Проаналізовано специфіку застосування герменевтичного методу в контексті аналізу естетики українського іконопису XV – XVI століть. У роботі розкрито сутність ієротопічного методу. Розглянуто особливості семіотичного методу, його переваги та недоліки. Визначено основні положення іконографічного та іконологічного методів. Доведено необхідність застосування міждисциплінарного методу.

Ключові слова: естетика, ікона, методологія, сакральний.

Aleksej Matytsyn. Methodological aspects of research spiritually – esthetic features of the Ukrainian iconography XV – XVI centuries.

The variety of scientific approaches that are applied at studying spiritually – esthetic features of the Ukrainian iconography XV – XVI centuries is investigated. It is analysed specificity of application hermeneutical method in a context of the analysis of an esthetics of the Ukrainian iconography XV – XVI centuries. In work the essence hierotopical method is opened. It is considered features of a semiotics method, its advantage and lacks. Base positions iconographical and iconological methods are defined. Necessity of application of an interdisciplinary method is proved.

Key words: aesthetics, icon, methodology, sacred.

Матицин А. Методологические аспекты исследования духовно-эстетических особенностей украинской иконописи XV – XVI веков

В статье исследовано многообразие научных подходов, что применяются при изучении духовно-эстетических особенностей украинской иконописи XV – XVI веков. Проанализировано специфику применения герменевтического метода в контексте анализа эстетики украинской иконописи XV – XVI веков. В работе раскрыта суть иеротопического подхода. Рассмотрено особенности семіотического метода, его преимуществ и недостатки. Определены основные положения иконографического и

иконологического методов. Доказана необходимость применения междисциплинарного метода.

Ключевые слова: эстетика, икона, методология, сакральный.

Дослідження естетики українського іконопису XV – XVI століть є складним науковим завданням, що потребує застосування розвинуеного методологічного апарату. Виходячи із конкретного завдання аналізу художньо-естетичних особливостей української іконографії XV – XVI століть необхідно окреслити декілька аспектів, що стосуються методології цього дослідження.

В першу чергу слід наголосити на тому, що у цій роботі феномен ікони досліджується в рамках простору східнохристиянської богословсько-естетичної парадигми. Тому ікона розглядається, насамперед, як витвір образотворчого мистецтва, а вже потім як сакральний артефакт, що несе в рамках сакрального простору знакове та символічне навантаження. Іконописець виступає в цій ситуації як інструмент вищої творчої сили буття.

Подібне розуміння нерозривно пов’язане з герменевтичним методом аналізу сакрального мистецтва, мета якого “розтлумачити”, примусити “говорити”, “розкриватися” сам витвір мистецтва. Тлумачення – це складний акт, в процесі якого дещо піддається осмисленню як “те, для чого воно слугує”. За М. Гайдеггером, розтлумачити (erörtern) означає перш за все: вказати на місце, на місцевість (in den Ort weisen), підштовхнути до місця. Далі, це означає звернути увагу на це місце.

Власне, в цій роботі поняття “герменевтика” буде застосовуватись саме як метод інтерпретації тексту або іншої знакової системи (в нашому випадку – ікони). Саме виходячи з принципів герменевтики, ми розглядаємо феномен ікони в контексті питання про природу цілого, з якого необхідно тлумачити частини (частину тексту слід розуміти, виходячи зі смислу й мети цілого тексту) [1, с. 53]. Розуміння окремих складових ікони, як знакової системи, обумовлено розумінням ікони в цілому, а ціле досягається тільки через його фрагменти.

Ще одним цікавим аспектом застосування герменевтичного методу, в контексті цієї роботи, є питання відношення інтерпретації до традиції (в нашому випадку мистецько-естетичної традиції). Для нас інтерпретація не є просто механічним актом – інтерпретуючи традицію, ми, образно кажучи, “продовжуємо її життя”. За словами П. Рікера: “Будь-яка традиція живе завдяки інтерпретації – такою ціною вона продовжується, тобто залишається живою традицією” [10, с. 58].

Олексієм Лідовим у 2001 році було запропоноване нове поняття – “ієротопія”. Сам термін побудовано за принципом поєднання

грецьких слів “ієрос” (священний) і “топос” (місце, простір). Суть поняття може бути сформульована так: ієротопія – це створення сакральних просторів, розглянуте як особливий вид творчості, а також як спеціальна галузь історичних досліджень, в якій виявляються і аналізуються конкретні приклади цієї творчості [7, с. 10].

Необхідно зауважити, що створення сакрального простору – це практично створення конкретної просторової образності, вивільнення або “виявлення” місця. Як розкриття буття сущого, як особливого роду теургічний акт трактує художнє творіння і Мартін Гайдеггер: “в творінні твориться звершення істини” [14, с. 35]. “Вичерпуючи” хаос, мистецтво ускладнює і модифікує буття, що первинно відчувається їм, організовуючи і оформлюючи його, тобто вдягаючись в образи, доступні людському сприйняттю. Сутність художнього твору складається з того, що він є місцем, де істина “вводить себе в творіння” (“*der Ort, an dem sich die Wahrheit ins Werk setzt*”).

Проблема формування і осмислення сакрального простору та його естетичного оформлення є однією з найбільш значущих не тільки у філософії мистецтва Гайдеггера, а й у естетиці взагалі. Останні дослідження з цього питання дозволяють зрозуміти, що, наприклад, важливе історико-культурне значення ікон полягало якраз у тій ролі, яку вони відігравали в організації конкретних сакральних просторів. Реліквії й ікони, що особливо шанувалися, ставали конституюючою основою, своєрідним стрижнем у формуванні певного просторового середовища. Воно включало як постійно видимі архітектурні форми і різного роду зображення, так і літургійні тканини, що регулярно змінювалися, світлові ефекти і запахи, обрядові жести і молитвослів'я, які кожного разу створювали унікальний просторовий комплекс.

Потужним інструментом для більш широкого вивчення естетичних особливостей ікони є семіотика. Правомірно стверджувати, що семіотичний підхід зовсім не є нав'язаним ззовні (методами дослідження) – але є внутрішньо властивим іконописному твору, в істотно більшому ступені, ніж це можна сказати взагалі про живописний твір. Терміни “ікона”, “індекс”, “символ”, у контексті цієї роботи, є елементами, що входять у поняття “семіотика”.

Слід зауважити, що грецькою мовою слово “ікон” має декілька значень, основні з них такі: “зображення”, “образ”, “мисленевий образ”, “уподібнення”. У Старому Заповіті слово “ікона” вживається також у значенні “зображення ідола” [Втор. 4,16; Цар. 11; Ез. 7,20; Ис. 40,19,20]. Однак у цих випадках слово “ікона” вживається, як правило, у множині, означає лише саме зображення і міститься у рядках, що засуджують

ідолопоклонство (Цікавою є інтерпретація слова “ідол” Тертуліаном. Слово “ідол” він зводить до грецького “εἶδος”, що перекладається їм як “форма”, він наголошує, що “всяку форму або “формулу” необхідно вважати ідолом”) [4, с. 48]. В православній традиції термін “ікона” практично зберігає свою грецьку форму – “εἰκών”. Паралель термінів “образ” та “ікона” бачимо ще першій главі книги Буття: “И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему ...” [Быт. 1, 26]. Грецькою “по образу” пишеться як “καί εἰκόνα” [8, с. 820-821].

Важливим аспектом дослідження образу є його багатоплановість, що включає художній та словесний вияви. Ікони були невербальною формою інтерпретації сакрального літературного тексту, його продовженням і втіленням недомовленого, його смисловою суттю. Християнська культура – це культура образу, ікони, мабуть, більшою мірою, ніж культура слова в його буквальному сенсі. Образ займає головне місце в цій культурі на її сакрально-онтологічному рівні. Слово ж активно функціонує тільки в богословській сфері, тобто на шляхах збагнення і опису тварного світу, на нижчих ступенях богопознання і у сфері організації індивідуально-соціального життя християн. І тут воно знову ж таки часто виступає не в своїй лінгво – семантичній функції, а в структурі складніших утворень – словесних образів і символів. Християнська культура – культура глобального символізму. При цьому символ функціонує тут і у своїй вузькій знаково-семіотичній функції, і в образно-естетичній, і в сакрально-літургійній [3, с. 38-48]. Якщо в першому випадку він володіє відносно обмеженою семантикою, в другому – допускає безліч асоціативно-суб’єктивних трактувань, хоч і обмежених рамками семантичного поля культури, то в третьому випадку він наділяється духовною енергією архетипу.

Слід відмітити, що процеси, які пов’язані з передачею, зберіганням та преробкою інформації, взагалі є за своєю сутністю семіотичними. Власне, іконописний твір є засобом передачі інформації, засобом комунікації. За словами Н. Мечковської: “В інформаційних процесах конкретна семіотика функціонує як моделююча система, за допомогою якої суб’єкт комунікації моделює в своїй свідомості відповідний фрагмент та породжує актуальну інформацію про цю дійсність” [12, с. 7].

Семіотична або мовна суть ікони виразно усвідомлювалася і навіть спеціально прокламувалася ще Отцями Церкви [9, с. 52-60]. Особливо характерним є зіставлення іконопису з мовою, а іконописного зображення – з письмовим або мовним текстом [13, с. 221-290]. Саме при розгляді ікони як тексту виразно проявляється відмінність між її символічною та знаковою функціями. Коли ікона виступає як прояв

трансцендентального (символ божественної любові, краси, божественної присутності) – вона є символом. У випадку коли її інтерпретують в контексті вербального запису (ікона як повідомлення), ікона є знаком.

До першого випадку можна віднести праці П. Флоренського та С. Булгакова. Протоіерей С. Булгаков протиставляє ікону та картину релігійного спрямування. Остання, за словами Булгакова, має більш ілюстративну суть та виконує виховну функцію будучи ілюстрацією біблійних оповідей. Ікона ж являє собою не тільки художнє зображення, але й є місцем благодатної присутності Христа, Богоматері та святих [2, с. 169-172]. Обмеженість цього підходу до розгляду феномену ікони розкривається в його однобічності – ікона предстає перед нами тільки як сакральний артефакт.

Розгляд ікони як тексту зумовлює використання у роботі методики та інструментів, що є притаманними структуралізму. Це, по перше, – виділення первинної множини об'єктів (в нашому випадку – ікон) та фіксація їх у просторі (географія іконописних шкіл) і часі (періодизація творів іконописного мистецтва). Другий крок – розчленування об'єктів на елементарні сегменти, в яких типові відношення пов'язують різні пари елементів та виявлення в кожному елементі суттєвих для такого відношення властивостей. Наступним є розкриття відношень перетворення між частинами, їх систематизація та побудова абстрактної структури шляхом безпосереднього синтезу даних сегментів. Останнім кроком є розгляд зміни структури як у цілому (зміна образу ікони) так і її окремих частин (простір, колір, світло та час в іконі).

Виявлення структурного аспекту в іконографії потребує, як правило, використання як основи деякої знакової системи, завдяки чому структуралістський підхід є тісно пов'язаним із семіотичним. При цьому формально та систематично описуючи іконографічний матеріал, не слід абстрагуватися від зв'язку ікони з місцем та часом коли вона була створена.

Аналіз іконописного твору тільки як абстрактного об'єкта мистецтва призводить до втрати розуміння глибинної духовно-естетичної сутності ікони. Як паралель можна навести дискусію між В. Проппом та К. Леві-Стросом, де останній критикує структуру – композицію Проппа саме за відсутність зв'язку з дійсністю (через персонажів) [11, с. 15-17]. Намагаючись досягнути конкретності в синтактичному сенсі, Пропп впадає в крайню абстракцію в семантичному сенсі та наближається до одного із найбільш крайніх проявів абстракції в структуралізмі – доктрини Копенгагенської школи. Її представники – Л. Ємслев та Х. Ульдаль розуміли елементи мови, пов'язані функціями, тільки як “точки прибут-

тя” (терми) функцій; елемент існує не з огляду на своє відношення до дійсності, як позначення чогось в зовнішньому світі, а лише з огляду на те, що він – точка прибуття (або відправлення) тієї чи іншої функції в межах мови. Подібну ситуацію бачимо і у Проппа: персонаж – тільки точка в кінці або на початку функції. Намагаючись залишити персонажі окремими елементами казки, зберегти їх від структуралістського аналізу, в підсумку Пропп припускає їх зв’язок з реальним світом. Аналогічна проблема виникає при аналізі ікони. Підходячи до цієї проблематики лише з формального боку, ми ризикуємо перетворити іконографічне зображення на сукупність знаків та термів, позбавляючи тим самим її живого зв’язку з тим середовищем, в якому вона була створена.

Спроба уникнути такої проблеми простежується у іконологічному та іконографічному підходах. Іконологічний підхід вводить у сферу аналізу широке історико-культурне підґрунтя і розглядає іконографічні пам’ятки на його тлі. На відміну від іконографічного підходу, який використовується для вивчення іконографічних схем та шкіл іконопису, іконологія є відповіднішою для аналізу естетичного і богословського змісту іконописного мистецтва, його духовної основи.

Серед праць, де ці два методи вдало поєднуються, слід виділити працю Н. Кондакова “Иконография Богоматери”, в якій автор висловлює вдалу думку про те, що дослідження іконографічних образів не повинно обмежуватись лише розглядом ікон. В канву дослідження такого роду повинні бути включені й інші різновиди сакрального мистецтва: фреска, мініатюра, скульптура – це значно розширює дослідницький горизонт подібних робіт.

Незважаючи на всебічний аналіз іконографічних типів зображення Богоматері (іконологічний підхід), основним у праці Н. Кондакова є все ж іконографічний підхід. Автор сам пояснює доцільність використання саме цього підходу – “Иконография Божией Матери есть или, точнее говоря, должна быть историей ее различных исторических, местных и народных типов уже потому, что тип в искусстве есть определенный характер и как тот, так и другой составляет содержание человеческого портрета, а портрет в древнейшую пору христианского искусства назывался иконой и есть собственно икона” [5, с. 4].

Видатною, в плані всебічного аналізу окремого іконографічного сюжету, є праця А. Грабара “Император в византийском искусстве”. Автор детально аналізує усі наявні варіанти зображення імператора в сакральному мистецтві Візантії. Слід зазначити не тільки обсяг та різноманітність залученого матеріалу, а й відмітити глибокий філософський та естетичний зміст усієї праці.

У контексті аналізу давньоруського та російського іконопису іконографічний метод розвиває В. Лазарев у своїй праці “Русская иконопись от истоков до начала XVI века”, при цьому застосовуючи більш масштабно історичний підхід. Структура монографії являє собою чітку історичну послідовність зміни форм та стилів руської ікони. Вперше в роботі цього характеру дається такий широкий огляд іконографічного матеріалу. Характерною рисою вищевказаної праці є її чітка мистецтвознавча спрямованість. Автор не зупиняється на детальній характеристиці богословсько-естетичної традиції того чи іншого регіону та часового проміжку, внаслідок чого робота хоч і фундаментальна за кількістю ілюстративного матеріалу має досить вузьке мистецтвознавче спрямування [6].

Подібний підхід є найбільш поширеним і у вітчизняній дослідницькій літературі. Серед досліджень, присвячених безпосередньо проблемам української іконографії, слід виділити таких дослідників: у руслі вивчення окремих іконописних шкіл (І. Свенціцький, В. Свенціцька, С. Гординський), іконографічного аналізу пам'яток та їх колористики (В. Овсійчук), літературного контексту епохи (П. Жолтовський, **П. Білецький**), їх джерелознавчої основи (В. Александрович), теологічно-естетичного підґрунтя (В. Пещанський, В. Константинович, Д. Степовик).

У працях І. Свенціцького, В. Свенціцької, Д. Степовика та Ф. Уманцева, патріарха Димитрія (Яреми) зміна українського іконографічного канону аналізується з позиції історичних змін та, пов'язаних з цим, зовнішніх змін, що відбуваються в іконі. Аналізується зміна палітри кольорів, окладу та орнаментативної тла ікони. Простежується зв'язок ікони з певними історичними епохами (Середньовіччя, Ренесансу і т. д.) та художніми стилями (готика, барокко, класицизм). Суто мистецтвознавчий характер мають праці М. Гелитович, у яких більшість уваги приділяється питанням опису, атрибуції та датуванню українських ікон.

Слід звернути увагу на праці, присвячені безпосередньо розкриттю теми зв'язку сакрального мистецтва й богослов'я. Серед літератури, що видана російською мовою, найбільш повно ця тема висвітлена у працях П. Євдокімова. З позиції католицької релігії ця проблема розглядається польським дослідником Каролем Клявзою (“Богословська герменевтика ікони”). Серед іншомовної літератури цікавими є напрацювання М. Д. Шеню (“La teologia del XII secolo”), П. Рікера (“Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning”), Г. Северса (“Wort und Bild”) та інших дослідників. Класичною, в контексті західноєвропейської богословсько-естетичної традиції, вважається пра-

ця Мельхіора Кано “De locis theologicis” (1563 р.), де автор припускає трактування пластичних зображень сакрального характеру, а також інших різновидів релігійного мистецтва як богословського джерела.

Українська ікона XV-XVI століть є складним, багатоплановим феноменом, адекватне розуміння її місця та ролі в православній духовній традиції неможливе без застосування розвинутого методологічного апарату та всебічного аналізу. **Розгляд методів, що застосовуються при дослідженні ікон, доводить, що використання кожного з них окремо від інших не дає змоги всебічно висвітлити феномен ікони в її духовно-естетичному аспекті.**

Важливим моментом цієї роботи є окреслення знакової та символічної сутності ікони, адже розрізнення розуміння вищевказаних позицій носить принциповий характер. Очевидно, що відповідь на питання, чи повинна та або інша функція ікони розглядатись зі знакової чи символічної позиції, залежить в першу чергу від контексту, у якому вона використовується. Коли ікона розглядається в аспекті божественного, трансцендентного, неосяжного, вона є символом (символ божественної присутності). У випадку, якщо ікона розглядається з “технічної” точки зору (маркувальна та сруктуююча функції) вона є знаком. Поєднання символічної та знакової функції ікони пов’язане з визначенням її як “вікна” у світ сакрального і розкривається (в художньому плані) за допомогою семіотичних складових, таких як – світло, колір, простір та час в іконі.

Необхідним є використання іконографічного методу, без застосування якого важко уявити різноманіття іконографічних типів у православній іконографії. Слід також зазначити, що застосування одного окремого методу в чистому вигляді ми не зустрічаємо у жодного з вищезгаданих авторів. Тією або іншою мірою методи дослідження ікон доповнюють один одного. Самі спроби поєднання різних методів вказують на недостатність використання лише одного, окремого методу. В цій ситуації правомірним є використання міждисциплінарного підходу для дослідження феномену естетики українського іконопису XV-XVI століть. Сам підхід є поєднанням усіх вищевказаних підходів (методів) та дозволяє більш широко дослідити сутність іконографічного образу та зміни, яких він зазнає.

Необхідність застосування міждисциплінарного підходу стає зрозумілою при розгляді змін, яких зазнає українська ікона XV-XVI століть. Зміна типу зображення не пояснюється з позиції семіотики та структуралізму, іконографія не розглядає функції ікони, а мистецтвознавство не аналізує роль ікони у формуванні сакраль-

ного простору. Найбільш повну картину може дати герменевтичний метод, але й він не дає повного уявлення про знакову та символічну функції ікони. При застосуванні одного, окремого методу той чи інший бік феномену ікони залишається недослідженим. Отже, застосування **міждисциплінарного підходу для подальшого дослідження духовно-естетичних особливостей української ікони XV – XVI століть є не тільки бажаним але й необхідним.**

Література:

1. Богачов А. Л. Філософська герменевтика. Навчальний посібник. – К. : Курс, 2006. – 405 с.
2. Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви. – К. : Лыбидь, 1991. – 238 с.
3. Бычков В. В. По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс. – Полигнозис. – № 3. – М., 1999. – С. 38–48.
4. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Раннее христианство. Византия. – М. – СПб. : Университетская книга, 1999. – 575 с.
5. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Санктъ – Петербургъ, 1914. – Т. 1. – 387 с.
6. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М. : Искусство, 2000. – 540 с.
7. Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. – М. : Индрик, 2006. – С. 10.
8. Православная богословская энциклопедия / под ред. Лопухина А. П. – Петроград, 1904. – Т. V.
9. Преподобный Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. – СПб. : Азбука – Классика, 2008. – 192 с.
10. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М. : Канон – Пресс – Ц, 2002. – 624 с.
11. Семиотика / под ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – 636 с.
12. Семиотика Язык. Природа. Культура: Курс лекций. Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2007. – 432 с.
13. Успенский Б. А. Семиотика иконы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1995. – С. 220-294.
14. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы разных лет. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.

Рецензент: доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка **В. І. Панченко**