

УДК 75.051 (477)

КАТЕГОРІЯ СВІТЛА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ ТА ІКОНОПИСІ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ ПАМ'ЯТОК XIV–XV ст.)

Ярина Мороз

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів 79000, Україна, Journfi@franko.lviv.ua*

Розглянуто естетичну категорію світла в Середньовіччі, зокрема у візантійському та українському іконописному мистецтві. Проаналізовано з погляду естетики українські ікони XIV – XV ст.

Ключові слова: естетика світла, світловий символізм, середньовічна концепція світла, фаворське світло, світлоносність ікони.

У східнохристиянській культурі категорія світла відігравала важливу роль. Духовне світло мало виразно гносеологічну функцію, його форми, різні за силою та яскравістю модифікації, реалізуються через світлову естетику в іконописі. Світло – одна з провідних категорій середньовічної естетики, а також одна з найважливіших категорій ікони. Концепція світла пов'язана з розвитком духовного життя, філософсько-богословської думки, на яку чуйно реагує іконопис.

Особливості світла в іконописі вивчають сучасні дослідники, здебільшого в мистецтвознавчому напрямі. У своїй монографії Ірина Язикова окреслила роль світла, його богословського трактування для формування світлоносної системи іконопису. Російський мистецтвознавець Ольга Попова простежує паралелі між духовно-богословськими рухами та вираженням світла в іконах [20]. Проблематику світла, зокрема фаворського, як складової вчення ісихазму, а також вплив світла на російську ікону опрацював Микола Голейзовський [10]. У контексті вивчення зламу середньовічної та витворення нової ренесансної художньої системи аналізує проблему світла в малярстві Ірина Данилова [13]. Питання світла у руслі візантійської естетики, давньоруської естетичної свідомості десятиліттями досліджує Віктор Бичков [4 – 8]. Однак докладного аналізу середньовічної концепції світла із зіставленням паралелей його феномену в естетиці та іконописі (зокрема українському) немає.

У пропонованій статті окреслено формування середньовічної естетичної категорії світла, що спиралася на старозавітне та євангельське розуміння, від ранньохристиянської епохи до ісихастської доби, розкрито її вплив на формування світлоносності візантійських та українських ікон, проблематику світла в естетиці кольору, що поглиблює розуміння ролі світла для іконотворення загалом та українського зокрема.

Світло, як одна з найважливіших категорій старозавітної теології й естетики, стало основою для християнської. Тотожність Слави і Світла описано у Ста-

рому завіті (Вих. 24, 17; 34, 32 – 33; Ис. 60.1; Ез. 10.4). “Зійшло бо світло, слава Господня засяяла над тобою!”, – сказано у пророцтві Ісаї (Іс.: 60, 1). У пророка Єзекиїла видіння Господньої слави у Новому Єрусалимі пов’язане зі світлом: “І ось слава Бога Ізраїлевого йшла від сходу... і засяяла земля від Його слави” (Єз. 10, 4). У Новому завіті світло розуміють як уособлення Сина Божого: “Я — світло світу. Хто йде за мною... матиме світло життя” (Іоан. 12.46), “І світло світить у темряві, і не пройняла його темрява... Справжнє те було світло – те, що просвічує кожну людину. Воно прийшло у цей світ” (Іоан 1.5; 1.9). Із метафізичного світла походить підвищена світлоносність ікони. Її золоте тло творить ідеальний простір Середньовіччя, абсолютну метафору світла Небесного Єрусалиму, осяяного славою Бога (у видінні Іоана Богослова Новий Єрусалим – “місто золото чисте”), що мистецькими засобами передано в іконі.

Середньовічна концепція світла склалася до VI ст. Розуміння його як причини, що передусє прекрасному, стали основою середньовічної естетики [11, с. 92]. Категорія світла в середньовічній естетиці спирається в основному на концепцію Діонісія Ареопігита. Теорія світла, розроблена в “Ареопігитиках”, набула популярності у Візантії, середньовічному Заході, Русі-Україні.

За Псевдо-Діонісієм, світло – онтологічно-метафізична категорія, пов’язана з Божеством, Красою, одна з модифікацій прекрасного: “Прекрасне називається красою тому, що... є причиною злагодженості та блиску в усьому, подібно до світла воно випромінює на всі предмети свої глибинні промені, що творять красу” [6, с. 334].

Впроваджене Псевдо-Діонісієм поняття божественної темряви мало велике значення для середньовічного розуміння світла. “Божественна темрява – це те недосяжне світло, у якому, як сказано в Писанні, перебуває Бог. Світло це незриме з причини надмірної ясності й недосяжне через надмір над сутнісного світлоліття” [11, с. 92].

Згідно з Діонісієм Ареопігітом, уся духовна інформація передається через духовне світло в образі сіяння. Промінь фотодосії “прихований під священними завісами чуттєво сприйнятливих образів, зображень, символів, виявляється на межі небесної та земної ієрархії” [6, с. 219]. На земному рівні божественне світло передається в “неясних зображеннях істини, в далеких від Архетипу відбитках, у важко зрозумілих зображеннях, іконах та образах” [6, с. 218].

Теорію світла як божественної енергії, продовжуючи традицію “Ареопігитиків”, найповніше розвинули ісихасти. Ісихастське положення про єдність внутрішньої енергії, що об’єднує множинний земний світ, передавалось в іконі, одухотворяло зображення. Ісихастська концепція фаворського світла надавала гостроти, глибини й наповненості світлу в іконі. Зацікавлення світлом особливо відчутне у XII ст. та XIV ст. – періодах поглибленого зацікавлення містикою. Іконописців (працю яких вважали близькою до містики) надихали містичні ідеї. Вони спонукали до зміни стилістичного вираження, зумовленого новими духовними імпульсами протоісихастського та ісихастського характеру.

У добу ісихазму (XIV ст.) на перший план виходить концепція фаворського світла. В "Апології" ісихазму, прочитаній на Константинопольському соборі 1368 р., записано: "Вірю і розумію, що світло Преображення на Фаворі несотворене і вічне, що воно є безначальне і вічне божество, фізичний промінь, істинна і божественна енергія, осіяння, блиск і краса божества Бога – Слова" [16, с. 71]. Споглядальний характер містики був доступнішим для зорового художнього вияву, ніж для словесного. Підвищена світлоносність іконопису XIV – XV ст. спирається на ісихастську містику світла. Положення про доступність для зорового сприймання божественного – фаворського світла, видимого тілесними очима, було важливим для іконопису. Оскільки його можна побачити, то можна й зобразити. Видимий вияв духовного світла, яке можна сприймати чуттєво, захоплював іконописців, вони висловлювали його мовою мистецтва – виразно, конкретно, акцентуючи художніми засобами. Живописна інтерпретація давала земний, тварний образ неуречевленого прообразу. Ісихастська споглядально-молитовна практика, вчення про фаворське світло й обожнення людини ґрунтовно розкривали вчення про образ — основу богослов'я ікони. Богослов'я ісихазму вченням про божественні енергії уточнило догматичну окресленість змісту ікони, оскільки вчення про божественні енергії зливається з ученням про іконопочитання. Світлова естетика була сферою взаємозбагачення філософсько-естетичної та художньої практики.

Естетизацію духовного феномену світла, підкреслення його особливої ролі розкрито у творах Григорія Палами: божественна енергія, "божественне світло – це сам невидимий образ божественної краси, який боготворить людину та удостоює її спілкування з Богом" [2, с. 10]. "Божественна краса передається всьому сущому, вона є причиною узгодженості та блиску в усьому сущім, подібно до світла випромінює вона свої глибинні промені у всі предмети і ніби прикликає до себе все суще, збирає його у себе" [4, с. 79]. Іконописець мав показати цю красу через іконописні засоби.

Ісихастське розуміння світла розкрито в уривку з Г. Палами: "Саме вічне і безконечне царство Боже, саме перевершуючи ум і недосяжне світло, світло небесне, безконечне, безчасове, вічне, світло, що опромінює безсмертя, світло, що обожнює тих, що його споглядають" [17, с. 91]. Художники, спираючись на ісихастський світогляд, змінили художню мову ікони, бо світло стало тепер основним засобом цієї мови, яка потребує більшої символічної виразності, оскільки енергія світла вища за можливості форми. Однак і форма набуває просвітленості. Світло було основним елементом письма ликів у палеологівських іконах, мозаїках Кахріє Джамі.

Така акцентованість світла відома у малярстві другої половини XII ст. Але ікона XIV ст. світиться світлом із середини, не м'яким ніжним світінням, притаманним для малярства XII ст., а гарячим мерехтінням. Світло створює сильне світіння, освітлює лики. Природно дотикаючись до матерії, змінює співвідношення світла і пластики. Форма, об'єм взаємодіють зі світлом. Особливий спосіб моделювання ликів послідовним висвітленням вохрення через нашарування карнації, пов'язаний із новим розумінням світла [14, с. 91]. Передавання світла на ликах ви-

разними білильними мазками відповідала, очевидно, паламістському вченню про реальність божественної енергії.

У середині XIV ст. світло вражає багатством і різноманітністю, починає панувати в сюжетних композиціях, стає тривожним і пронизуючим [15, с. 94]. Наприкінці XIV ст. змінюється форма пробілів, вони стають напівпрозорими, лягають не густими мазками, а як легкі відблиски. Вражає багатство і різноманітність вияву світла зі середини XV ст. [15, с. 79]. Світло починає домінувати в сюжетних композиціях. Згодом зменшення розмірів пробілів було пов'язано із втратою актуальності світла [15, с. 81].

Глибокий трансцендентний зв'язок фаворського світла з Красою і Славою надихає мистецтво XIV – XV ст. Зображення божественної слави на іконі поширилося з XIV ст. у Візантії, на Балканах, в Україні [5, с. 441]. Зримає, чуттєве світло, що виступало як ікона незримого світла, божественної енергії виявилось особливо через ісихастську концепцію фаворського світла в темі Преображення, зокрема в іконописі. “Світло Господнього Преображення, що не з'являється, не щезає і не обмежується. Це світло є божественне і надприродне. Воно є божественною славою” (Гомілія (35) на Преображення Гр. Палама) [3, с. 100]. Популярність сюжетів “Преображення” із трактування мандорли як сіяння “із середини” пов'язана з ідеями ісихазму. Сіяння навколо преображеного Христа тепер творять перетинанням двох сфер та трьома променями (що пояснюють через учення Палами). Світло, сіяння, промені були образом фаворського світла.

Преображена людина стає ідеалом візантійської культури. Преображення є також джерелом до розуміння символіки храму [13, с. 14]. Світло Фавору знаменує Преображення, виражене у світловій символіці – принципі організації храмового простору. Точно продумана світлова організація простору храму мала скеровувати душу на внутрішнє переживання Божественного Світла. Образ раю, втілений у храмі в ідеї вічного споглядання вічної небесної краси, потребував сяючих, небесних розписів з незвичайними барвами. Інтер'єр храму завжди містив світлове й колористичне преображення. Внутрішній простір візантійського храму “преображали” мозаїки, блиск яких асоціювався з небесним сіянням.

Світловий символізм – важливий елемент літургійної символіки та естетики, основ символічної мови ікони. Містика світла пронизує літургійну естетику. Літургійний символізм наповнений світлом як синтезуючим елементом літургії, архітектури та ікони. Символом досвітнього світла є вечірня. Світло – обов'язковий атрибут поклоніння іконі. Перед іконами стояли підсвічники, висіли лампади, що символізували іпостась зображуваного.

Джерелом світла був також колір. Нерозривність понять кольору та світла характерні для Середньовіччя. Пломенистий колір чи забарвлене світло були основною рисою прекрасного, його божественної суті. Світлоносні кольори – це не тільки символи, а й зображене світло. Колір ікон та фресок уособлював преображення. Ікона творила особливий світ, преображений кольором і світлом. Світло – творче, позитивне начало, що виявляє істину. Світло – добро, що творить форму, темрява – зло, яке знищує її, негативне начало, уособлення безформного. Чорне,

темне є образом мороку. Це темрява безодні, пекла (в іконах “Зішестя в ад”), пещери (в іконографії “Різдва Христового”), його зображають у неправильній формі як антисвітло, антиколір, тому воно є антиформою.

Метафізика світла – в основі золотого тла ікони. Іконописний фон – нематеріальне вічне світло, джерелом якого є Бог. Воно динамічне, охоплює предмет, до якого доторкається. Зовсім нема тіней, оскільки субстанційне світло не дає тіней. Відсутність тіней в іконах – ознака субстанційного світла. Пробіли світла (білильні мазки) на ликах не пов’язані з природним джерелом світла, в іконі – постійне полудневе світло [11, с. 94].

Увага до кольору і світла як засобів художньо-символічного вираження збільшилася в часи Псевдо-Діонісія. Особливе образне буття світла й кольору є в давньоруській іконі, де золото має значення уречевленого світла. Золотий асист – вираз, образотворчий еквівалент світлової енергії у формотворчій її функції. Пробіли, подібно до силових ліній, визначають форму, не надаючи їй тілесності. Світлоносні системи золотих фонів, німбів, асистів, просвітлених ликів, пробілів, мазків світла на темних ликах створюють враження випромінювання світла, переносять до сфери духовного Царства.

Концепція світла втілювалася у світлоносних кольорах ікон. Символіку кольору розробляв Діонісій Ареопагіт, вчення якого окреслює прочитання різних значень в окремих барвах, однак його трактування символіки кольору не стали обов’язковими.

Жовтий у Псевдо-Діонісія – золотоносний, златовидний. Також золото зберігає значення уречевленого світла. Золотий асист – образотворчий еквівалент духовної енергії у формотворчій функції ікони [11, с. 86]. Золото, голубий, білий були уособленням трансцендентного духовного світла. Золотистий і червоний колір фону ікони означали божественне світло [7, с. 137].

Велику роль у візантійській колористиці відіграє червоний колір, який також розуміли як світло. У Псевдо-Діонісія червоний – колір вогню, полум’яний, у якому “в почуттєвих образах виявляються божественні енергії”, що є “животворящим теплом” [7, с. 135]. Співзвучне традиції “Ареопагітиків” розуміння кольору зафіксовано в українській пам’ятці XII ст. “Хождєнія” ігумена Даниїла: “Светъ же святъи не тако, яко огнь земный, но чюдно... свѣтитсѣ изрядно и пламень его червленъ есть, яко кіноваръ” [9, с. 69].

Червоний виражає очищену божественну силу вогню та божественного єства Христового. Кіноварний одяг Христа у “Зішесті в ад” асоціюється із старозавітним образом жертвних дверей, які обмежують каральну силу Бога. Семантика червоного як знаку Воскресіння і Безсмертя властива християнському Сходу. Тут червоний колір – символ воскресіння Христа, Його хресної жертви, перемоги над смертю. Він стає не тільки символом пасхальної жертви, але й образом божественної любові. У східнохристиянській іконографії зображають також червону мандорлу (наприклад, в українській іконі “Зішестя в ад”, с. Поляна). Цей колір активно використовують в есхатологічній символіці. Вогненний херувим сторожить

ворота Раю. В іконах “Страшного Суду” від Господнього престолу слави витікає вогненна ріка, небесні стражі вогненними списами вбивають нечисть.

Пурпур, за канонами візантійської іконографії, мали право застосовувати тільки як колір вбрання Христа, Богородиці та св. Анни. А для колористики українських ікон характерне домінування кіноварі, він використовувався навіть для другорядних персонажів, написів, декору, черепиць споруд в архітектурному стафажі. Кіноварне тло як синонімічне світлу в іконі Спаса Пантократора с. Милик (XV ст.), Св. Миколая з житієм с. Горлиць (XV ст.). Кіноварні велумни на фоні архітектурних стафажів українських пам’яток палеологівської доби (наприклад, в іконі “Різдва Богородиці” с. Ванівки, XV ст.; у клеймах згадуваної ікони с. Горлиць – “Повернення Агрикового сина”, “Явлення св. Миколая цісарю Костянтину у сні”).

Як рівноцінний червоному – білий. За визначенням Псевдо-Діонісія, “споріднений із божественним світлом” [7, с. 130]. Білий стихар – образ плоти Христової, “найчистіше безстрасне одіяння божественної слави”, що виявляє “блиск божества” [2, с. 7]. Христос зодягнений у білосніжний хітон на горі Тавор, білим є одяг ангелів, душу Богородиці в іконах Успення зображали як немовля у білому сповитку. Іноді замість золоченого використовували біле тло – наприклад, в іконі київської школи XIV ст. Св. Миколая Зарайського поч. XIV ст.

Із означенням сіяння, але темного, похмурого, непрозорого, що, на противагу червоним тонам, асоціювалося із безколірним кольором, пов’язаний синій [14, с. 222]. Він означав не темряву, а світло неба (що активно використовували в іконописі, зокрема фон забарвлювали в темно-синій). Це узгоджується з трактуванням Псевдо-Діонісія, оскільки, за його тлумаченнями, темрява – найвищий вияв найідентичнішого світла, де перебуває Творець. Синій колір як алегорія божественної темряви часто пронизував ціле зображення, не затемнюючи, а просвітлюючи його. (наприклад, в українській іконі “Богородиця-Одигітрія на престолі з пророками” із Лемківщини, іконографічно близькій до неї Богородичній іконі с. Крамна. Небесний колір (за Ісаком Сирином) символізує “чистоту розуму в молитовному заглибленні”, у якому “просіє світло святої Трійці” [10, с. 231]. Тому саяйво мандорли в іконах Преображення, Вознесіння – синього кольору.

Багатогранність світлової метафізики, містики, естетики від Візантії переймає Русь, де світло стає видимим феноменом культури [8, с. 28]. Поняття божественної краси, що виливало з концепції світла, яке в українському світорозумінні було свідченням істинності, зафіксовано в літературних пам’ятках, іконописі. Паломник Данило Мніх писав про святе світло, що у Велику суботу сходить з неба до гробу Спасителя [9, с. 68]. В описі ікони Богородиці у Києво-Печерському патерику маємо близьке до ісихастського розуміння світла: “внезапу просветися образ Владычица наша Богородица и Приснодъвы Марія паче солнца, и падше ници на земли поклонишися иконъ и лобызаша съ веселіємъ душа”, “просветися образъ Владычица... паче солнца и не могуще зрѣти ници на земли, поклонишися іконі” [1, с. 104].

В українських іконописних пам'ятках періоду ісихастських дискусій трактування світла "ісихастської" теми – сюжету "Преображення" поряд з традиційно ісихастським співіснує доісихастське. Так, в іконі кінця XIV ст. "Преображення" с. Жогатин (як і в клеймі аналогічного сюжету ікони "Воздвиження і Віднайдення Чесного Хреста" с. Здвизень XIV–XV ст.) фаворське світло зображено як надприродне сіяння довкола постаті Спасителя, яке випромінюється від особи Преображеного. Мандорла твориться перетинанням двох ромбів і кола (як це характерно для ісихастських ікон). Подібно зображена мандорла на візантійській мініатюрі манускрипту найвідомішого представника політичного ісихазму Іоана Кантакузина, створеній між 1370–1375 рр., на мозаїці церкви Св. Апостолів у Салоніках. Ікона "Преображення" (XIV ст.) с. Вільшаниці має сяйво мандорли доісихастського взірця (овал з гостроконечним завершенням та численними променями).

Ісихазм вплинув на внутрішню структуру українські ікони XIV–XV ст., зокрема на світлоносність ликів. Так, на іконі св. Юрія-Змієборця с. Станілі (XIV ст.) білильні мазки у світлових партіях лику святого такі густі, що нагадують штрихування, характерне для ісихастського періоду візантійського іконопису. Лик Христа в іконі "Нерукотворного Спаса" (с. Терла) сповнений напруженого "ісихастського" світла, внутрішнього світіння.

Середньовіччя відкрило красу світла живопису. Світло в літературних та іконописних пам'ятках, відтворювало його розуміння в українській середньовічній естетичній свідомості, сформованій під відчутним впливом візантійської естетики. Світлоносність колористичної гами українських ікон XIV–XV ст. саме через провідне значення естетики світла посилювала їхнє естетичне вираження. Для української ікони характерна власна, нетотожна інтерпретація візантійської концепції світла. Іконопису XIV–XV ст. властиве переплетення ісихастської та доісихастської традицій. Особливо значущим є розуміння кольору як носія світла, що дає підставу розглядати його в контексті естетичної категорії світла, ключової для Середньовіччя. Роль світла як забарвленого кольору відобразилася найперше в середньовічному іконописі, але у візантійській та українській культурі по-різному трактували семантику кольору, особливо кіноварного, що позначилося на іконах.

Концепція світла як естетичної категорії, зокрема у співвідношенні з іконописом, потребує ґрунтового опрацювання, тому її не можна цілковито охопити в одній статті. Її роль в українській середньовічній культурі не вивчено, оскільки українська медієвістика лише починає повнокровно розвиватися. Українські іконописні пам'ятки, використані для аналізу розуміння світла як світоглядної концепції, можуть стати новим пластом у дослідженнях середньовічної естетики, зокрема її розвитку в Україні.

-
1. *Абрамович Д. І.* Києво-Печерський патерик. Репринтне видання. – К: Час, 1991. – 280 с.
 2. *Алпатов М.* Феофан Грек. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 208 с.

3. Беседы (Омиліи) иже во святых отца нашего Григорія архиепископа Фессалоникійскаго Паламы. – Монреаль: Паломник, 1974.
4. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977. – 199 с.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика в XIII–XV веках // Культура Византии XIII – первой половины XV века. – М.: Наука, 1991. – С. 412–446.
6. Бычков В. В. Малая византийская эстетика. – Киев: Путь к Истине, 1991.
7. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1975. – С. 129–146.
8. Бычков В. В. Эстетическое сознание Древней Руси. – М.: Знание, 1988. – 61 с.
9. Буслаев Ф. Историческая хрестоматія церковно-славянскаго и древнерусскаго языка. – М., 1903.
10. Голейзовский Н. К. Семантика новгородскаго тератологическаго орнамента // Древний Новгород: История, искусство, археология. Новые исследования. Сборник статей / Сост. С. Ямщиков. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – С. 197–247.
11. Данилова И. О свете и тени в живописи кватроченто // Данилова И. Искусство средних веков и Возрождение. – М.: Советский художник, 1984. – С. 91–102.
12. Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. – Л.: Изд-во Ленинградскаго ун-та, 1986. – 291 с.
13. Метьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполу // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994. – С. 7–16.
14. Перцев Н. В. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII–XIII вв. // Сообщения Государственного музея. – Л., 1984. – Т. 8.
15. Попова О. С. Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV веков // Советское искусствознание '77. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 75–99.
16. Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. – М.: Изд-во Московскаго университета, 1974. – 161 с.
17. Прохоров Г. Исихазм и общественная мысль Восточной Европы // Труды Отделения Древнерусской Литературы. – М., Л., 1968. – Т. 23. – С. 86–108.

THE CONCEPTION OF LIGHT IN MEDIEVAL AESTHETICS AND ICON

Jaryna Moroz

*Ivan Franko National University of L'viv,
Universitetska Str, 1, Lviv 79000, Ukraine, Journft@franko.lviv.ua*

This article analyses the problem of medieval conception of light. The aesthetics of light and incarnate it in the medieval icon discovers new aspect of research into Ukrainian medieval philosophy.

Key words: medieval aesthetics of light, symbolism of light, conception of light in the icon, light of Transfiguration, light of color.

Стаття надійшла до редакції 10.10.2004

Прийнята до друку 23. 05. 2005