
*Аліна
Артюх*

ОБРАЗОТВОРЕННЯ І МОВА

Від ранніх форм мистецтва до середньовічного іконопису

Пошук узагальнених структурних принципів образотворення у мистецтві, побудова більш-менш універсальної моделі структурного мистецтвознавства — актуальне завдання навіть для сьогодення. Пропонована стаття позначає певний етап дослідження у цьому напрямку і є спробою висунення низки програмових принципів для розв'язання зазначеного завдання. Побутує думка, що структурні методи не можуть бути застосовані до матеріалу образотворчого мистецтва. За такої постановки питання відсутнім є ланцюжок між перцептивними структурами та мовними і логічними бінарними структурами, генетично пов'язаними з перцептивними. Між першими та другими — провалля.

На мій погляд, застосування структурного підходу до матеріалу образотворчого мистецтва було проблематичним через неправильний вибір емпіричного матеріалу для дослідження. Найпоказовішим матеріалом для дослідження структури образотворення живопису є ближчий до витоків період розвитку живопису, оскільки саме він дає найбільше інформації про саму ідею образотворення, дає можливість поставити питання — чому людство на певному шаблі свого розвитку обов'язково вдається до образотворення.

Проблема походження образотворчого мистецтва, причин, які змусили далеких предків вда-

ватися до подвоєння світу художніми засобами, має багато уможлядних тлумачень. На мою думку, щоб наблизитися до розуміння феномена образотворчого мистецтва, причин його виникнення, необхідно поставити найбільш ранні його прояви у відповідність до розвитку мовних, логічних структур, понять, категорій. Неможливо досліджувати найдавніші різновиди мистецтва, залишаючи поза увагою символічні бінарні класифікації елементарних суспільств як засіб формування категорій, адже саме такий спосіб утворення та функціонування понять був контекстом, в якому з'явилося образотворче мистецтво. І ймовірно, не лише контекстом, в який мистецтво було вплетене синкретично, але й обставиною, а можливо — і причиною його виникнення.

Що ж таке малюнки, зроблені первісною людиною? Щоб відповісти на це запитання, поставимо проблему у контекст споріднених за проблематикою досліджень. Дослідники базового рівня категоризації [Лакофф, 2004: с. 71—73] стверджують, що первинна, базова класифікація категорій реалізується на рівні *роду*. Тобто розгалужена і багатовимірна система категорій має об'єктивне підґрунтя з родових понять. В онтогенезі також можна відзначити ключову роль родових понять. Адже засвоєння дитиною мови починається з родових понять (вряди-годи родових за своєю суттю, а не за формою). Дитина, наприклад, засвоює родові поняття «собака» (не «тварина» і не «спаніель»). Принаймні перші поняття, засвоені дитиною, функціують як родові. К. Леві-Строс (слідом за Боасом та іншими антропологами) звертається до роду, вбачаючи у ньому найнаочнішу модель первісних тотемічних класифікацій, оскільки рід є, за його словами, одночасно і множиною індивідів, і системою дефініцій стосовно іншого роду [Леві-Строс, 2000: с. 152]. Отже, як бачимо, роль роду в елементарних бінарних символічних класифікаціях (першокласифікаціях людства) є визначною. З іншого боку, згадаємо той факт, що К. Ліней, який вважав роди «одинацями класифікації» рослинного світу, основою для визначення роду вважав *форму* плоду [Лакофф, 2004: с. 57], тобто ймовірно, що засадовим для класифікації за родами є зорове сприйняття або, інакше кажучи, принципи зорового сприйняття є базовими для класифікації за родами. Тезу про пов'язаність родів із здатністю розрізняти за формою необхідно було б розвивати й надалі. Але спочатку, у світлі сказаного, повернемося до запитання, що ж таке малюнки первісної людини.

Початкова ідея зображення, образу, відчуженого від кожного реального об'єкта, на мою думку, *тотожна ідеї роду*. Як і родові поняття, зображення (здійснене людьми архаїчної доби) позначає множину конкретних індивідів, проте не є жодним з них. Як і рід, воно вирізняє цю множину об'єктів з-поміж інших. Як і рід, зображення ґрунтоване на такій абстракції, як *форма*. Як і родові поняття, воно є узагальненням певної множини сут-

ностей. Без здатності виокремлення та абстрагування форми образотворче мистецтво неможливе. Без здатності розрізнення за формою неможливе абстрагування на рівні роду. Здійснимо спробу визначити, що ж таке форма згідно з такою постановкою питання.

Форма (у контексті первинних бінарних символічних класифікацій) — це кордон, межа певного пучка ознак (якостей), що визначає перехід до решти ознак (якостей). За такої постановки питання стає зрозумілою визначна роль ознаки (якості) у розрізненні форм. Ознака (якість) — головний *диференціювальний* чинник. У кінцевому наближенні вона — відмінність між чимось та чимось. Можна поглянути і з іншого боку — форма об'єднує і відмежовує інваріантні щодо певних перетворень ознаки (якості). *Ознаки (якості) у форморозрізненні середовища та мистецтва відіграють роль, аналогічну тій, яку відіграють фонемі у змісторозрізненні мови.* Звідси стає зрозумілою визначна роль ознаки (якості) у символічних бінарних класифікаціях. Принципи формування перцептивних сутностей, принципи виокремлення форми у сприйнятті, зокрема зоровому, переносяться в елементарні когнітивні класифікації, бінарні класифікації елементарних суспільств. Вони є базовими і для індивідуального розвитку дитячого мислення. Ідею форми у найархаїчніших творах мистецтва втілює контур, що відмежовує певні ознаки (якості) від того, що ними не є. І, зрештою, усвідомлення подібності принципів класифікації за родами та принципів формування візуальних образів мистецтва робить зрозумілим, чому роль образу мистецтва як уособлення родового поняття є визначною для культур елементарних суспільств. У такому контексті зрозумілою стає наявність релігійної та інформаційної складових письма-мистецтва прадавніх. Адже саме там родові поняття були найбільш затребувані.

Роль ознаки (якості) є визначальною і в індивідуальному розвитку дитини, і у формуванні першокатегорій елементарних суспільств. Символічні бінарні класифікації елементарних суспільств виразно демонструють, яку роль пучок ознак (якостей) відіграє в утворенні категорій міфологічного світогляду. Узагальнення логіки бінарних класифікацій елементарних суспільств може бути подане за допомоги зведення в єдину систему формалізму В. Проппа та структуралізму К. Леві-Строса. Узагальнений опис когнітивного процесу утворення категорій згідно з В. Проппом та К. Леві-Стросом виглядав би як взаємозв'язок трьох чинників: функція — це перетворення, стосовно якого зберігаються інваріантні ознаки (якості); самі ці ознаки (якості) (в елементарних суспільствах невіддільні від носіїв, синкретично єдині з ними), пучки ознак (якостей), що реалізують змістоутворення через бінарний принцип; а також категорії, щодо яких ці ознаки (якості) були змістоутворювальними.

Цей процес можна було б описати так: нехай N має ознаку A , з N відбувається подія X (функція X), подія X відбувається тому, що вона абстрагує ознаку A , оскільки ознака A залишається інваріантною щодо перетворення X . Подія X може відбуватися з різними носіями ознаки A . Завдяки ознаці A об'єкт N увіходить до обсягу поняття, визначеного ознакою A . Але об'єкт N може увіходити до обсягу одразу кількох понять через те, що він визначений пучком ознак. І кожна з визначальних ознак через функцію, яка визначає інваріантність цієї ознаки, може зумовлювати увіходження об'єкта N до обсягу іншої категорії. Категорії мислення елементарних суспільств є нестійкими, один і той самий предмет може входити до обсягу одразу кількох категорій, сама ж категорія нерозривно пов'язана зі своїми носіями.

Що ж примусило людину малювати, тобто використовувати абстраговану *форму* (високий рівень абстрагування) для позначення певного класу об'єктів? По-перше, це потреба для людини міфологічної доби виокремити родове поняття, що починає функціонувати як когнітивна категорія, із складної синкретичної ситуації, частиною якої воно є, у контексті якої воно з'являється для людини міфологічної доби, ситуації повторюваної. По-друге, візуалізація родового поняття пов'язана з необхідністю відокремлення його від конкретних носіїв його визначальних ознак (якостей). Адже ймовірно людина усвідомлює нелогічність повного розриву абстракції з конкретними носіями її сутності. Образна візуалізація, площинна або просторова його презентація є перехідним ланцюжком виокремлення родового поняття. Можливо, спочатку це відбувалося через одиничний об'єкт цілого класу (або фрагмент такого об'єкта — індекс), що мав би позначати весь клас об'єктів, а згодом через мистецтво, через імітацію узагальненого представника цього класу (іконічний знак). Таким чином, це був певний компроміс між виокремленням родового поняття як єдиного, загального та наявності конкретного, чуттєво доступного носія ознак цього загального поняття — об'ємного або площинного зображення.

Зрозумілою є і поява образотворчого мистецтва у контексті тотемічної міфологічної свідомості. Праці К. Леві-Строса налаштовують на думку, що тотемічна символіка була засобом *первинної формалізації* логічних структур елементарних суспільств, адже тотемічна класифікація передбачає велику, візуально подану кількість різновидів, що вочевидь відрізняються один від одного (тварини, рослини). З іншого боку, вивчення принципів дуально-родової організації елементарних суспільств та впливу цієї системи на світогляд наводить на думку, що суто *класифікаційний пласт* логіки міфологічних когнітивних моделей формалізується через принципи системи спорідненості суспільств з дуально-родовою організацією. Що ж до тотемізму, то він, використовуючи термінологію Ж. Піаже, формалізує логічні серіації. Можна умовно вважати тотемізм і систему спорідненості дуально-родового сус-

пільства першою *формально-логічною системою*, що дає змогу надбудувати й первинну метаструктуру над рівнем конкретних явищ, які є об'єктами когнітивної зацікавленості.

Але у контексті досліджуваної проблеми варто наголосити на тому, що саме візуальна, зовнішня різниця є вирішальною для цього семіотичного процесу, адже візуальна різноманітність видавалася зручною для формалізації. Тобто природною і логічною у такому контексті є спроба узагальнено позначити через образи мистецтва цю візуальну різницю. Отже маємо справу одночасно і з вторинною моделювальною семіотичною системою, і з поданням знаку з боку його семантики, поверненням до означуваного.

Чи передбачає здатність до образотворення у мистецтві певний рівень розвитку мовного процесу? Мова — каталізатор диференційних процесів різних рівнів. Розглядати здатність до малювання поза дослідженням мовного процесу неможливо. І якщо мову звуків, жестів, міміки біля витоків цих явищ логічно розглядати як синкретичне утворення, то появу системи візуальних (пластичних чи живописних) образів належить вивчати окремо. Образотворення, ймовірно, пов'язане з потребою в побудові первинної метамови, надбудованої над природною мовою. Засоби цієї метамови ширші, ніж засоби природної мови, — це і візуальні образи, і дії (ритуал), що розгортаються навколо цього образу, допомагаючи окреслити його семантичну сутність. Цікаво порівняти принципи створення та функціонування образів живопису і пластики на ранніх стадіях розвитку культури з принципами формування вузлових категорій міфологічної когнітивної моделі. Абстраговану ознаку (якість) обов'язково персоніфікують (персоніфікація і візуалізація — споріднені процеси). Сюжет покликаний підкреслити сутнісну ознаку (якість), наголосити її. Існують, наприклад, міфологічні персонажі, імена яких — епітети, що вказують на ознаку більш важливого за ієрархією міфологічного персонажу (когось з богів), такі міфологічні персонажі є уособленням ознаки (якості). У цьому контексті логічно вважати візуальні образи невід'ємною частиною когнітивного процесу елементарних суспільств.

У зв'язку зі сказаним вище обов'язково постане питання, чому не можна здатність до образотворення у мистецтві безпосередньо пов'язувати з перцептивним процесом, у першу чергу із зоровим сприйняттям, чому його необхідно ставити у семіотичний контекст мовного процесу. Людина — єдина тварина, здатна малювати. Це означає, що вона не лише розрізняє образи, а й створює їх. Аналізуючи твори образотворчого мистецтва періоду до винаходу законів лінійної перспективи, тобто до доби Відродження, можна впевнено констатувати їхню пов'язаність з перцептивними структурами, відповідність їм. Перцептивна перспектива середньовічного мистецтва навіть назвою своєю зобов'язана перцепції, сприйняттю, простору

сприйняття та перцептивним групуванням. Проте віддзеркалення такої просторової моделі (пов'язаної із законами формування перцептивного простору) можливе лише за певного рівня розвитку семіотичного процесу. І якщо механістична традиція, з якою зараз плідно полемізують, описує процес пізнання навколишнього світу, починаючи від зорового образу через перцептивний і ментальний до поняття, то процес розвитку живопису перебігав у зворотному порядку. Перші зображення, що їх створило людство, синкретично вбудовані у структуру ментальних образів. Далі живопис реконструює перцептивні структури. І лише на піку свого розвитку за часів Відродження художникам удається усвідомити і відтворити зоровий (ретинальний) образ, тобто образ, з якого численні теорії сприйняття починають дослідження когнітивних процесів, вважаючи його аксіоматичним.

Плин еволюції живопису може стати вагомим аргументом для противників таких механістичних теорій. Для виокремлення та усвідомлення ретинального образу, зорового образу на ретині ока, необхідний дуже високий аналітичний рівень когнітивних процесів. Найімовірніше мова взагалі починається зі складних синкретичних конгломератів, які, зрештою, у семантичному плані є єдністю сенсомоторного, перцептивного та ментального комплексів з *поведінковою ситуацією*, позначаючи в тому числі й останню. І лише згодом відбувається поступова диференціація, стає можливим виокремлення гіпосеми, встановлення чіткої відповідності між означником та означуваним. Потім усвідомлюють структуру знаку, що, як добре відомо, являє собою єдність означуваного та означника. На мою думку, саме цей період і пов'язаний з абстрагуванням та усвідомленням форми. Усвідомлення форми стосується метафоричного зрізу семіотичного процесу і є важливим чинником установлення логічної ієрархії. Вважаю, саме ця стадія структурного розвитку мови позначена появою знаку-образу, що символізує виокремлення поняття (категорії) та встановлення його місця в ієрархічній першокласифікації.

Візуальна форма знаменує перехідний етап від означника до означуваного. Якщо вирішальною у змістоутворенні середовища вважати ознаку (якість), то форма стоїть між знаком та його змістом. З одного боку, форма поєднує ознаки (якості), з іншого боку, її сенс полягає в абстрагуванні від них. Форма ідентична за призначенням означнику, заміщує його (до речі, лінгвістична форма і є означник). Тому саме усвідомлення форми, звертання до цієї абстракції було логічним перехідним кроком на шляху вивільнення знаку від безпосереднього синкретичного зв'язку з поведінковою ситуацією (цей зв'язок має індексальний характер) і встановлення власне символічної однозначної відповідності між означуваним та означником. Використання форми в архаїчному живописі знаменує цей етап семіотичного процесу. Образ мистецтва вказує на семантичну складову знаку. О.По-

тебня ознакою морфологічного мислення вважав «схожість образу і значення» [Потебня, 1976]. Ця і багато інших піонерних ідей дали В.Іванову змогу написати про нього так: «Задовго до того, як до цієї проблеми наблизилась семіотика новітнього часу, Потебня підійшов до того, що пізніше було сформульовано як тлумачення міфу як вторинної (тобто надбудованої над природною мовою) системи» [Іванов, 1988: с. 279].

То ж, підсумовуючи сказане, можна сказати, що постановка питання про безпосередній генетичний зв'язок перцептивного процесу з образотворчим мистецтвом видається непродуктивною. Якщо взяти до уваги теорію Дж. Гібсона [Гібсон, 1988, с. 289—316] про неподільну систему «око — мозок», згідно з якою сприйняття, поєднуючи око з мозком, резонує на інваріантні структури й виокремлює їх з поточного ряду, виділяє інваріантну структуру від тла, тобто від того, що нею не є, то побачимо, що принципи формування перцептивного (ментального) групування в операційному контексті цілком відповідають принципам формування поняття у когнітивному контексті елементарних культур. І, поза сумнівом, між цими двома різнорівневими процесами генетичний зв'язок існує. Але знаки образотворчого мистецтва є частиною і мовного простору, і перцептивного процесу як семантичного підґрунтя цих категорій. Поза мовним простором живопис виникнути не міг. Принагідно згадаємо про первинний метарівень мови, можливо, про «великі одиниці мови», згідно з К. Леві-Стросом [Леві-Стросс, 1983: с. 187]. І, можливо, саме втілення в образі мистецтва ідей першоструктури, форми відображає сутність механізму виокремлення образів і понять з поточного ряду, принцип переходу від неперервності поточного ряду до дискретності.

За такої постановки проблеми питання про можливість структурного вивчення образотворчого мистецтва на ранніх стадіях його розвитку перестав бути дискусійним. У контексті мовних структур цьому явищу відведено цілком конкретне місце. Спробую для ілюстрації сказаного вище побіжно окреслити напрямки дослідження симетричних структур іконопису. Я звертаюся до матеріалу східнохристиянського середньовічного живопису попри те, що на цьому шаблі розвитку мистецтва безпосередня когнітивна мотивація формування образів втрачається, поступаючись місцем ілюструванню суто релігійних категорій. Проте іконопис зберігає цілісну структуру, притаманну раннім формам мистецтва, і тому є зручним матеріалом для дослідження.

Щоб збагнути природу симетричних структур іконопису, які (це буде видно з подальшого викладу матеріалу) можна назвати бінарними, необхідно розглядати цей матеріал у контексті вивчення бінарних символічних класифікацій, властивих елементарних суспільствам. Чи можна вважати бінарну класифікацію найбільш раннім різновидом класифікації, своєрід-

ним фундаментом подальшої класифікаційної будови? Щоб відповісти на це запитання, варто поставити питання про походження та принципи бінарної символічної класифікації. Вяч. Іванов вважає систему бінарних символічних опозицій перекладом головного протиставлення «сприятливий — несприятливий» [Іванов, 1998: с. 516]. Проте видається, що бінарний принцип закладений і у більш глибокій сфері сприйняття. Адже саме ним керується ідентифікація предмета з ним самим та виокремлення предмета від тла на перших стадіях онтогенези. Цей принцип є структурувальним для ранніх форм культури. Повною мірою принцип символічних бінарних класифікацій проявився в культурах, зорієнтованих на тему «світового дерева», де всі бінарні опозиції, які у міфологічній картині світу позначають головні параметри світу, зведені в образі світового дерева та його елементів. Саме у цих культурах світоглядні класифікації за бінарним принципом досягають свого апогею. Симетричні (бінарні) структури іконопису можуть бути досліджені лише через усвідомлення єдиної природи цих структур з бінарною символічною класифікацією.

У цій статті використано матеріал візантійського живопису починаючи з класичного періоду (за визначенням О. Демуса та В. Лазарева, класичний період візантійського іконопису — кінець IX — кінець XI сторіччя, коли іконопис складається у формалізовану систему [Demus, 1947; Лазарев, 1987: с. 64]) і давньоруське мистецтво до XV сторіччя. Я не розглядатиму іконопис XVI — XVIII сторіч, твори якого не можуть бути підставою для вивчення найзагальніших рис іконографічної системи, хоча можуть бути цікавим матеріалом для вивчення тенденцій розвитку, місцевих впливів, народного іконопису. Так звані «темні віки» візантійської історії, період забуття багато чого з того, що становило сутність античної цивілізації, перервали інерцію античної історії й започаткували створення цілісної іконографічної системи, вивчення властивостей якої допоможе краще зрозуміти мистецтво, композиційна структура якого пов'язана із світоглядом періоду «світового дерева».

Перейдемо до розгляду тих самих симетричних композицій іконопису, які, на мою думку, ґрунтовані на принципах бінарної символічної класифікації. При вивченні іконопису, структурних рівнів іконописних текстів звертає на себе увагу одна малодосліджена їхня властивість, яку спостерігаємо також у ранніх формах мистецтва, у китайському живописі і яка втрачає визначеність після винайдення лінійної перспективи. Це — семантична симетрія (асиметрія), симетричне розгортання композиції іконопису, чітке розділення композиції на праву, ліву та центральну частини; а також чітке розділення композиції за віссю «верх — низ» на яруси, в яких зображення, єдині за своєю семантикою, об'єднані композиційно. Чому ці композиційні особливості ікони я вважаю бінарними структурами, буде

видно з подальшого викладення матеріалу. Наразі ж кілька слів необхідно присвятити опису зовнішніх властивостей композиційної симетрії іконопису. Якщо можна вважати, що композиція загалом складена з низки елементів, частин, то частинами, елементами композиції є пари (трійки) семантично єдиних або протилежних за якоюсь ознакою зображень або груп зображень. За словами В. Топорова, засадовою для композиції мистецтва, орієнтованого на тему «світового дерева», є двучленність зображуваного — об'єкт поклоніння та ритуал вшанування [Топоров, 1994: с. 482—488].

Як приклад симетрично розгорнутої композиції розглянемо поширений іконографічний сюжет «Успіння Богородиці» — складний і багатофігурний. У композиції «Успіння Богородиці» чітко виокремлені вертикальна та горизонтальна осі композиції, позначені зображеннями Христа та Богоматері. За вертикальною віссю можна виокремити два (у складнішому варіанті — три) чітко розмежованих рівні. За горизонтальною віссю виокремлені центр, праве та ліве. У центрі — зображення Христа з душею Богоматері на руках, нижче — померлої Богоматері на погребальному одрі. У правій частині композиції — апостол Петро з групою апостолів. Зліва — апостол Павло з групою апостолів¹. Ці дві групи апостолів розташовані з протилежних боків іконографічної композиції, симетрично відносно центру композиції, позначеного фігурою Христа. Зображення правої та лівої частин протиставлені центральному зображенню. Разом з правою групою апостолів зображені святителі, які за легендою були свідками «Успіння», — Яків Єрусалимський та Діонісій Ареопагіт (іноді святителів також зображають по обидва боки від центру, і їхня кількість збільшується до трьох — чотирьох). Нерідко у цьому сюжеті зображають жінку або жінок, що плачуть, які символізують скорботу всіх єрусалимських жінок. Характерна риса іконографічних текстів — одне зображення позначає цілий клас об'єктів.

Композиційна структура цього іконографічного сюжету відповідає опису В. Топоровим композиції творів образотворчого мистецтва, пов'язаних з добою «світового дерева». Головне протиставлення по горизонталі символізує протиставлення світу людського, поданого у цьому сюжеті двома симетрично розташованими з правого та лівого боків групами апостолів, святителів, жінок єрусалимських, та світу божественного, уособленого Богоматір'ю та Христом у центрі композиції. Головна опозиція по вертикалі — протиставлення тіла померлої Богоматері (тіло в теології християнського Сходу — символ Церкви, звучання якого посилюється ще й тим, що Богоматір також уособлює Церкву земну) та її душі, що віднині належить Церкві небесній, яку уособлює Христос. Центр композиції, що поєднує

¹ Як показав у своєму дослідженні Б. Успенський, іконописане „праве” — це ліве стосовно спостерігача [Успенский, 1995: с. 297—303].

вертикаль і горизонталь, позначений фігурою Христа, який уособлює обидві природи, обидві сутності. Зображення Христа з душею Богоматері нагадує образ Богоматері з немовлям Христом. Як показав О. Етингоф, ці композиції справді пов'язані між собою. «Різдво Христове» та «Успіння Богородиці» зображають парно у просторі храму [Етингоф, 2000: с. 206—207]. У цій частині іконографія «Успіння» покликана ілюструвати тезу про втілення божественної сутності у людську природу для того, щоб людина прийняла божественну сутність. «Слово плоть бисть, щоб плоть стала словом», — вислів Марка Подвижника [Успенский, 1997: с. 173]. Існують варіанти цього сюжету, де крім двох вертикальних рівнів з'являється ще й третій: це зображення ангелів або апостолів на хмарках, які підтримують ангели, зображені симетрично по шість з кожного боку. А в центрі — сцена Вознесіння Богоматері. Сцена Вознесіння посилює опозицію небесного та земного. Вознесіння Богородиці в оточенні апостолів — це образ, значення якого впевнено тлумачать у контексті ідей, сформульованих Церквою у відповідь на іконоборство. Церква земна об'єднується з божеством — у східно-християнській традиції образ Богородиці уособлює Церкву земну — і в теології, і в іконографії. Поза сумнівами і ритуальне, літургійне звучання цієї композиції. Адже Христос з душею Богородиці на руках — це певна інверсія хресної жертви.

Наведений приклад демонструє наявність вторинного змісту, який неможливо зобразити безпосередньо, і співвіднесеність його з правим та лівим (верхом і низом) в іконографічній композиції. Це попри те, що ікона присвячена цілком конкретному сюжету священної історії. Наявність вторинного змісту дає змогу говорити про ікону як про вторинну, надбудовану над безпосередніми зображеннями систему². Кожний іконографічний сюжет крім наративного змісту, що відсилає до того чи того сюжету священної історії, несе ще й абстрактний зміст, що узагальнює, резюмує, вказує на сакральне тлумачення події, що відбувалася в земному житті.

При цьому образи кожного чину (лику) займають певний ярус у вертикально-горизонтальній структурі ікони і, як правило, формують групу або дві групи (об'єднані принципами близькості, схожості, єдності тла, тобто принципами перцептивного групування; кожна група позначається загальним визначенням для всіх зображень, які до неї увіходять (наприклад, «апостоли», «святителі», «пророки» та ін.). Навіть поверховий аналіз цих просторових відношень свідчить про те, що співвідношення ці семантично забарвлені.

² Хоча поняття вторинної моделювальної системи, розроблене радянською семиотичною школою, й було критиковане західною семиотичною теорією, воно досить зручне для роботи з конкретним емпіричним матеріалом і розв'язання конкретних завдань, які ставить перед дослідником емпіричний матеріал.

Спробу пояснити опозицію правого та лівого в іконі здійснив Б. Успенський [Успенский, 1995: с. 297—303]. Розташування зображення у правій частині композиції, на думку вченого, у деяких випадках свідчить про його належність до потойбічного світу, на противагу розташуванню зображення у лівій частині, що вказує на його земну природу. Проте це пояснення не вичерпує всіх можливих інтерпретацій правого та лівого в іконі і не досліджує механізм реалізації вторинного змісту в конкретних зображеннях. Дослідження ж Б. Успенського про «семантичний синтаксис», навпаки, видається надзвичайно продуктивним для розуміння отримання нового змісту, який не впливає безпосередньо із зображення, та для розуміння ролі правого та лівого у реалізації вторинного змісту. Нагадаю, що автор відомого дослідження з семіотики іконопису показує, що такі композиційні властивості, як розмір, фронтальність (профільність) зображень, покликані нести додатковий, неочевидний зміст. Елементи композиції іконопису є змістоутворювальними.

Загалом, приймаючи ідею семантичного синтаксису, яка декларує наявність додаткового змісту у синтаксисі (=композиції) іконопису, вважаю не зовсім вдалим сам термін «семантичний синтаксис». Зовсім не синтаксис наділений додатковим змістом. Додатковий зміст несуть (скористаємося терміном К. Леві-Строса [Леві-Стросс, 1983: с. 187]) великі структурні одиниці текстів, складові частини яких пов'язані синтаксично. І справа тут не стільки у синтаксисі, скільки у синтезі кількох зображень, кожне з яких вказує на якийсь конкретний зміст, і лише взяті разом, у певному співвідношенні вони можуть означати щось інше, вказувати на абстрактне поняття. Подібним чином поняття формуються не лише у міфологічній свідомості (згадаємо тезу Леві-Брюля про міфологічну тотожність «пшениця є олень», оскільки і пшениця і олень — їжа), але і в ідеографічному письмі.

Першим на відзначену вище закономірність звернув увагу С. Ейзенштейн [Эйзенштейн, 1988: с. 234—278]. Його ґрунтовний семіотичний аналіз парних та непарних елементів в образотворчому мистецтві (з творів образотворчого мистецтва він узяв для дослідження «Троїцю» Андрія Рубльова) стосується сутності цього явища, хоча мета дослідження — розібратися в природі монтажу. «Ейзенштейн показує, як за допомоги монтажу відбувається перехід від зображення предмета до зображення поняття» [Иванов, 1988: с. 279]. У структурі аналізованих творів він бачить схожість з ідеографією, ієрогліфічним синтезом графічних елементів для отримання нового змісту. Зважаючи на все сказане вище, опозиція правого та лівого (верхнього і нижнього) уявляється мені найуніверсальнішою змістоутворювальною властивістю композиції класичного іконопису і сутнісною рисою вторинної системи. Вона дає змогу наділяти «невидимим» змістом видимі образи шляхом структурного зіставлення сюжетів і догм, сюжетів з елементами літур-

гійного дійства, сюжетів з іншими сюжетами шляхом синтезу наділених неочевидним змістом елементів для утворення нового змісту. Спробую у найзагальніших рисах описати, як функцією система, що синтезує нові змісти і дає змогу графічно виражати головні категорії віровчення.

Всі ікони подібні між собою композиційно. Попри те, що тексти іконопису формалізовані, побудовані відповідно до вимог канону, за кожним іконографічним сюжетом закріплений конкретний зображувальний ряд. Ця відповідність фіксується іконописними оригіналами, прорисами. Але навіть ікони, присвячені різним сюжетам, організовані за тим самим принципом, у якому вертикально-горизонтальна будова відіграє найважливішу роль. Умовно можна розділити всі іконографічні композиції на три групи: однофігурні, парні, багатофігурні. Однофігурні композиції майже не відрізняються одна від одної. Поясне або на повний зріст зображення персонажу священної історії можна відрізнити тільки завдяки певним атрибутам, завдяки формальним принципам, згідно з якими будують те чи те зображення: ці принципи в іконописних оригіналах названо властивостями личного і доличного. Властивості личного (одяг, головний убір, хартії з написами, різноманітні атрибути) вказують на приналежність святого до певного чину (лику). Подальша ідентифікація персонажу залежить від особливостей доличного. Це — індивідуальні особливості святого, що допомагають відрізнити його від інших представників його класу: вік (*старь, средовѣкъ, младъ*), подоба (*русь, свѣтлорусь, седъ*), образ (*образомъ умленъ, лицем чистъ*), волосся (*власы растрепались, власы коротки, просты*), борода (*брада невелика, брада долговата, кучерявата*) тощо. Такі приписи щодо формування іконописного образу містилися в іконописних оригіналах [Сахаров, 1849; Буслаев, 1910]. Формальна розробленість і чіткість класифікації демонструє, які ознаки є найважливішими для передачі подібності (саме подібності, а не портретної схожості у сучасному розумінні цього слова), а також як саме знак-образ іконопису будують шляхом підстановки тих чи тих елементів (ознак, якостей), що характеризують цілі класи об'єктів. Ідентифікацію того чи того представника певного чину (лику) здійснюють завдяки якій-небудь яскравій ознаці личного. Наприклад, омофор у святителів одразу ж дає змогу впізнати представників цього чину.

Більшість багатофігурних іконографічних композицій певного періоду можуть бути (якщо розглядати горизонтальну вісь композиції) або симетрично розгорнутим зображенням з чітко виділеним центром, позначеним найважливішою фігурою сюжету (приклад такої композиції наведено на початку статті — «Успіння Богородиці», а також «Євхаристія», «Хрещення», «Переображення», «Розп'яття», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духу», «Троїця старозаповітна» тощо), або протиставленням правої та лівої частин композиції, причому образ Христа поміщено у правій частині («Стрітення»,

«В'їзд в Єрусалим», «Воскрешення Лазаря», «Благовіщення» тощо). У композиції першого типу очевидний ієрархічний компонент. Причому в тексті кожної конкретної ікони ієрархія розгортається не тільки згори донизу, але й від центру до периферії. Серед сюжетів христологічного і богородичного циклів композиції з чітко визначеним центром уявляються найбільш літургійно значущими. Деякі риси багатофігурних композицій свідчать про їхню вбудованість у більш глобальну систему вимірів, у глобальну систему змістів. Микола Месарит (кінець XII сторіччя) дає таке тлумачення сюжету «Воскрешення Лазаря»: «Права рука (Ісуса) простерта, з одного боку, до феномена — до труни, що вміщує тіло Лазаря, а з іншого — до ноумена — до Пекла, що вже четвертий день як проковтнуло його душу» [Бычков, 1999: с. 409]. Теолог вводить невидиму координату у видиме зображення. Практично всі іконографічні композиції у своєму вертикально-горизонтальному членуванні зорієнтовані на «невидимі» координати (які лише іноді задано образами або символами, що не мають безпосереднього стосунку до сюжету ікони, або символами, розташованими симетрично у верхній частині композиції). Вони відсилають до неочевидного змісту, на який вказує цей сюжет і який дає змогу вмонтувати цей сюжет та його персонажів у цілісну систему образів і сюжетів іконопису, в систему розпису храму, в храмове дійство. В іконописі зображення будують так, що ядро в ньому залишається незмінним — подібність облич, абсолютна ідентичність однофігурних і структурний взаємозв'язок (подібність) багатофігурних композицій, а змінюється те, що вказує на конкретну функцію персонажу або сюжету, на його місце в ієрархічному ланцюжку образів і першообразів.

В чому ж причина жорсткої формальної розробленості образів іконографії? Вона відображає найважливіший принцип побудови ієрархічної системи образів і сюжетів іконографії, яка вбудована у цілісну онтологічну і когнітивну систему образів і першообразів, побудовану постіконоборським богослов'ям. Згідно з Іоанном Дамаскіним, «для дороговказу до знань, для одкровення та оприлюднення прихованого і було вигадано образ» [Дамаскин, 1997: с. 100]. Як бачимо, теза Іоанна Дамаскіна співзвучна ідеї статті про зв'язок образотворення і поняття. Сходження ланцюжком образів до першообразу — шлях східнохристиянського богопізнання. В ієрархічній образній ланцюжці об'єднані всі зображення та сюжети іконографії. Християнський подвиг святого вказує на ту чи ту подію із життя Христового, нагадуючи нам, повертаючи цю подію таким самим чином, як повертає її храмове дійство. В іконописі зображення будують так, що ядро в ньому залишається незмінним — подібність облич, абсолютна ідентичність однофігурних і структурний взаємозв'язок багатофігурних композицій, а змінюється те, що вказує на конкретну функцію персонажу або сюжету, на його місце в ієрархічному ланцюжку образів і першообразів.

Іконопис відзначається схожістю облич, граничною узагальненістю образів. Ядро антропоморфного образу, загальне для всіх зображень, можна було б вважати деякою змінною, яка за певних умов, з наданням їй регламентованих канонів індивідуальних рис, стає цілком конкретним образом. Тут проявляє себе бінарний принцип — при збереженні загальної основи образ ідентифікується, набуває значення підстановкою тієї чи тієї ознаки (якості) із загального пучка ознак (якостей). Подібним чином в іконописі здійснюють ідентифікацію всіх персонажів і в однофігурних, і в багатофігурних композиціях. Вказуючи на належність до того або іншого чину (лику), ознаки личного вказують і на те, носієм якої функції священства є той або інший персонаж священної історії. Кожен святий є носієм однієї чи більше функцій, які є засадовими для класифікації ликів святих. Функція святого, що вказує на його належність до того чи іншого чину, визначена головними діями святого. Головні функції, які є засадовими для визначення чинів (ликів) святих, можуть бути виокремлені через класифікацію діянь, що визначають їхню святість.

При вивченні іконопису мимоволі спадає на думку аналогія з методологією В. Проппа [Пропп, 1969], застосованою до вивчення структури («морфології») чарівної казки. Перед нами — безліч персонажів і сюжетів, що врешті-решт можуть бути зведені до кінцевої кількості функцій. До речі, існує дослідження, присвячене застосуванню методу В. Проппа до китайських живописних сувоїв [Завадская, 1973: с. 346—354]. Зважаючи на те, що між цими різновидами живопису з нелінійною перспективою багато спільного, звертання до цього методу в двох незалежних одне від одного дослідженнях є симптоматичним. На відміну від матеріалу, дослідженого В. Проппом, масив сюжетів, що складають семантичну основу іконографічних текстів, від самого початку класифікований за функціями. Функції задані і зумовлені головним циклом літургійно значущих подій життя Христа та Богоматері.

Іконографічна система класичного періоду та пізніших епох створює власну семантичну структуру, відмінну від простої суми текстів священної історії. З усього масиву текстів священної історії (канонічних та апокрифічних євангелій, агіографічних джерел) іконографічна система вибирає лише ті сюжети, ті мотиви, які певним чином вказують на головні, літургійно значущі події життя Христа, Богоматері (від Благовіщення та Різдва до Розп'яття та Успіння Богородиці). І якщо, на думку С. Аверинцева, починаючи з раннього середньовіччя відбувається міфологізація християнства [Аверинцев, 1973], то цікаво відзначити, що класична система іконопису включає саме ті сюжети, які можна вважати вузловими у міфологізації і які беруть участь у кристалізації головних міфем християнських наративних сюжетів. Термін «міфема» вказує тут не на міфологічний зміст

християнських текстів, а на їхню формальну характеристику як великих структурних одиниць мови, які абстрагують ту чи ту категорію святості.

Персонажі та сюжети складають певну ієрархічну систему виходячи з того, наскільки їхня роль відповідає заданим функціям. Що ж до самих іконографічних текстів, то їхня структура і структура їх розміщення у храмі покликані відображати цю класифікацію. Кожний святий є носієм однієї чи більше функцій, репрезентуючи переважно ті, які є засадовими для класифікації ликів святих (мученики, наприклад, репрезентують функцію жертвовності, приносячи себе у жертву за віру, наслідуючи цим Христа, святителі — функцію напучування у вірі, воїни — функцію християнського подвигу за віру тощо). Носієм одразу ж усіх функцій є Ісус Христос. Життя кожного святого повторює або провіщає події життя Христового. Повторюючи ці подвиги, святі, події життя яких відповідають головним функціям священства, немовби доводять реальність подій життя Христа і повертають ці події.

Бум житійної літератури, що почався трохи раніше аналізованого тут періоду, є підтвердженням описаної вище тенденції. Втілена у загальній структурі розпису храму, головна система образів і першообразів, об'єднаних через виконувани ними функції, обростає великою кількістю периферійних. Ці периферійні системи складають свої власні сюжетні цикли. Ікони з житійними клеймами — дуже цікавий матеріал для дослідження. Агіографічні сюжети, взяті самі по собі без зв'язку з іконографією, можна класифікувати за методом В. Проппа. Але те, як цю класифікацію відображено в структурі іконографії, є доволі показовим. Структура іконографії являє собою, у певному розумінні, узагальнений результат класифікації, підкреслюючи єдність або протилежність тих чи тих сюжетів.

У житійних клеймах зображають не лише найважливіші діяння, що зумовлюють належність святого до того чи того чину (лику), але й інші значущі події життя святого, які є нагадуванням головних подій життя Христа та Богоматері. Велику кількість програмових сюжетів східнохристиянської іконографічної системи умовно можна звести до кількох функцій. Носії функцій змінюються. Самі ж функції повторюються у різноманітних сюжетах. В іконах з житійними клеймами всі функції в діахронному аспекті складені в приблизно однакову послідовність, яка відповідає послідовності головних подій життя Христа. Ось деякі із сюжетних функцій, що їх регулярно зустрічаємо в іконографії житій святих: народження святого, доленосна зустріч, що навертає святого на християнський шлях, святий перед імператором, в'язниця, творення чудес («Сліпих просвіщати, прокажених очищати, кульгавим подавати ходіння, глухим — слух, виганяти бісів, воскрешати померлих», — слова, вкладені в уста Георгія Побєдоносця). Очевидно, що ці функції перекликаються з головними подіями життя

Христа. Настільки ж, наскільки і творення чудес, розповсюджена функція мучеництва за віру. Опозиція «чудеса — страсті» — стрижень розвитку багатьох сюжетів житійних ікон. Іконографія клейм, присвячених одним і тим самим сюжетним функціям, подібна і композиційно, і за змістом. Різдво святого, наприклад, зображають відповідно до іконографії Різдва Богоматері. Повний цикл подій життя святого можна побачити лише на іконах з житійними клеймами. У головній системі храмових розписів поміщують лише його образ з атрибутами, що визначають клас, до якого він належить, та його головну функцію, іноді зображають сюжет, присвячений головному діянню святого, що вказує на його головну функцію.

Події життя Христа та Богоматері, що складають головний іконографічний цикл від «Благовіщення» до «Успіння Богородиці», не просто являють собою певну історичну послідовність, але також і структурно об'єднуються або протиставляються, загалом вони можуть бути зведені до трьох головних функцій — втілення, хресної жертви та воскресіння. Це підкреслено і розташуванням вказаних сюжетів у загальній системі храмових розписів, і композиційною подібністю, і взаємозв'язком окремих елементів у різних сюжетах.

Можна сказати, що носієм абсолютно всіх функцій, всіх ідей, що їх репрезентують чини святих, є Христос. Проте не можна сказати, що святі репрезентують усі функції Христа. Тут ланцюжок сюжетних функцій зведений до головної опозиції, інші опозиції є структурною подобою цієї, її наслідком. О. Демус пише про виокремлення Розп'яття та Воскресіння як двох ключових точок христологічного циклу. Опозиція «мученицька смерть — чудесне воскресіння» — ключова опозиція в іконографії східного християнства. Ця опозиція може бути зведена до м'якішої: «чудеса — страсті», яка вказує на попередню опозицію, доводячи її істинність, і завдяки якій стає можливим здійснення ієрархічного зв'язку між персонажами. О. Етингоф усебічно проаналізував ще одну опозицію христологічного циклу, опозицію втілення та покидання душею плоті, яка виявляється у парному розташуванні сюжетів Різдва Христова та Успіння Богоматері [Этингоф, 2000: с. 206—207]. Це Богоматір з немовлям Христом і Христос з душею Богоматері на руках. Але і ця опозиція симетрична ключовій опозиції («мученицька смерть — чудесне воскресіння»).

К. Леви-Строс назвав синхронно-діахронну структуру міфу логікою, що ілюструє можливість співіснування певних протилежностей через зближення їх і докази можливості переходу від одного члена опозиції до іншого [Леви-Стросс, 1983: с. 199]. Синхронно-діахронну структуру сюжетів східнохристиянського живопису, яка відображає головні моменти християнської міфологізованої ідеології, можна також умовно назвати ілюстрацією логіки, яка, проводячи віруючого ієрархічними сходами образів

до першообразу, доводить співіснування світу видимого та світу невидимого, земного та божественного, реальність втілення і перемогу над смертю. Кожний святий у цій системі, будучи носієм своєї функції священства, вказує на наявність цієї функції у ієрархічно важливішого персонажу священної історії. Систему іконографії зазначеного періоду можна схарактеризувати як ієрархічну класифікацію образів і сюжетів по функціях, що виражають головні ідеї, на яких ґрунтована теологічна система.

Відповідно до такої синхронно-діахронної системи сюжетів побудовано живописний простір храму. Ще раз зазначу, що у цій статті йдеться про систему розпису храму, яка склалася переважно до IX—XI сторіч і стала обов'язковою до XI—XII сторіч, і в якій вибір сюжетів продиктовано «міркуваннями літургійного порядку» [Лазарев, 1987: с. 64]. У найзагальніших рисах її можна описати так. Класифікація ликів репрезентована просторово. За кожним класом (чином, ликом) священної ієрархії закріплено певний ярус, певну ділянку простору храму. Так, у підкупольному просторі навколо зображення Христа Пантократора зображали архангелів. В простінках барабану — пророків або апостолів. У парусах — євангелістів.

Домінантна ідея організації храмового простору — ієрархічна. Ієрархія образів розгортається знизу догори. І увінчується зображенням Христа Пантократора. У просторовій ієрархії має значення також і близькість до вітваря. Храм символізує єдність Церкви небесної, репрезентованої зображеннями у верхніх регістрах, і Церкви земної, яка наслідує Церкву небесну, позначену образом Оранти. Інший принцип, що організує простір храму, — літургійна значущість композицій. Елементом, що структурує цей сегмент храмового розпису, є святковий цикл (Благовіщення, Різдво Христове, Стрітення, Хрещення, Воскресення Лазаря, Переображення, В'їзд в Єрусалим, Розп'яття, Зішестя в пекло, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Успіння Богоматері). Решта сюжетних композицій так чи інакше пов'язані з переліченими, композиційно подібні до них. Просторове розташування композицій всередині циклу підкреслює єдність одних опозицій та опозицію інших. Ієрархічна система розписів храму розділена на топологічно позначені ієрархічні підсистеми, озаглавлені найважливішими сюжетами, які несуть головну ідею і є немовби узагальненням цих підсистем, що займають певну ділянку храму. Наприклад, зображення Христа Архієрея (у боковому куполі вітваря) — головне зображення жертовника. Оранта (конха апсиди) очолює ієрархію Церкви земної. Організація храмового простору відповідає також вченню про небесні яруси, яке, за визначенням С. Аверинцева, походить з юдаїстської міфології.

Якою є роль симетричних структур у складно організованій системі іконопису? Можна зробити висновок, що симетричні структури композиції іконопису є структурним елементом складної системи, що охоплює

великий масив текстів іконопису. Саме симетричність композиції, чітке розділення на праве та ліве, вертикально-горизонтальний поділ композиції вказують на вмонтованість тексту ікони у глобальну ієрархічну систему, оскільки ця симетричність, типовість композицій дає змогу співвідносити одну композицію з іншою для того, щоб їх співвіднесення, їх синтез дали змогу виокремити ідею, яку покликані нести ті або інші зображення. Іконографічна система схожа на таблиці, які повинні ілюструвати структуру головних ідей візантійського християнства. Кожна окрема ікона являє собою певний вимір більш глобальної системи. Така структура кожної окремої ікони підкреслює потенційну можливість кожного знаку (образу) вступати у бінарні відношення. Причому пучок розрізнявальних ознак чітко регламентовано каноном.

Крім структурних особливостей композиції другим за значенням структурувальним принципом є розташування зображень у тому чи тому ярусі простору православного храму. Цікаво, що (згідно з Ж. Піаже) у процесі розвитку структур класифікації для дітей певної вікової групи просторова локалізація об'єктів, узагальнених певним поняттям, — необхідна умова здатності класифікувати предмети (на певній стадії розвитку класифікаційних структур) [Піаже, 1963: с. 75—90]. Я не збираюся проводити аналогії між культурою візантійців та певним періодом в онтогенезі. Йдеться про мовні або, ширше, семіотичні процеси, в яких при розв'язанні аналогічних завдань задіяні аналогічні механізми. Стадіальність зумовлена структурою мови, в яку вмонтовано механізм надбудови метарівнів, створення абстрагованих категорій. І якщо щодо дітей певної вікової групи йдеться про утворення понять і логічну їх класифікацію через виокремлення якогось відношення, якоїсь ознаки у низки предметів, то феномен, якому присвячено цю статтю, визначений, навпаки, початковою заданістю відношень, початковою заданістю понять. Відповідно до цього завдання формується образний ряд, можливо, стихійно відтворюючи перцептивну ситуацію, що є вихідною для формування ідеї в процесі семіозису.

Подвоєння і потроєння мотиву пов'язане також з ієрархічністю системи. Кожне окреме зображення вибудовує свою ієрархію, що розгортається від центру до периферії. Причому у зображенні однієї й тієї самої функції сюжету менш значущі за ієрархією персонажі розташовані далі від центру зображення — ближче до периферії при збереженні головного образного ряду. Наприклад, у композиції Різдва і Христос, і Богоматір зображені у центрі, натомість новонароджений святий розташований ближче до центральної частини композиції, проте не в самому центрі, а породілля — у правій частині композиції. Розп'яття святого також часто зсувають від центру.

У зв'язку з цим зроблю невеличкий відступ. Деякі дослідники пояснюють вертикально-горизонтальний розподіл композиції іконопису проек-

цією на площину певного типу простору. Найбільш чітко (саме у зв'язку з вертикально-горизонтальною структурою композиції) ця гіпотеза прозвучала у Л. Жегіна [Жегин, 1970], багато з ідей якого вочевидь сформувалися не без суттєвого впливу П. Флоренського, до кола якого він належав. Так, Флоренський в «Уявностях у геометрії» характеризує простір «Божественної комедії» Данте як однобічний еліптичний простір змінної кривизни [Флоренский, 1991: с. 44—51]. Л. Жегін не дає чіткої характеристики типу простору, спроектованого на площину іконопису, але описи дають змогу віднести його до того самого типу, при який писав Флоренський. Можливо, продовження «Зворотної перспективи» Флоренського [Флоренский, 1967] задумувалось як серйозне дослідження простору, який моделюють твори іконопису, аналогічне дослідженню простору Данте в «Уявностях...». Причину вертикально-горизонтального розподілу композиції ікони Л. Жегін вбачає у «розломі простору» у центрі композиції і «вивертання» його так, що композиція одночасно містить і лицьовий, і зворотний боки. Про подвійну природу простору, який моделює ікона, пишуть усі дослідники перцептивної перспективи іконопису, маючи на увазі змістовну подвійність, коли на одному зображенні подибуємо два світи — горній та дольній. Перехід від одного до іншого відмічено графічно. Саме наявність другого плану дає змогу співвіднести зображення з ієрархічною системою, зумовлюючи його місце у ній.

Тут варто пригадати аналіз К. Леві-Стросом симетрично розгорнутих зображень у культурах, які не мали ніяких контактів одна з одною і існували у різні епохи [Леві-Стросс, 1983: с. 216—240]. Згідно з К. Леві-Стросом, вони ґрунтовані на подвійності зображень (наявність пластичного та графічного елементів), в якій наявність другого елемента дає змогу включити його носія у систему соціальної ієрархії. Тут, маючи справу з культурно віддаленими різновидами мистецтва, поєднаними лише вбудованістю в ієрархічні системи, ми зіштовхуємося з одним і тим самим композиційним прийомом, достатньо оригінальним, щоб вважати це випадковим збігом, — із симетричним розгортанням у першому випадку — композиції, у другому — зображення. Можна припустити, що перед нами — перцептивний рівень понятєвого синтезу, класифікаційної бінарності, первинного ієрархічного «логічного дерева», що дає змогу розрізняти одиниці змісту.

Простір, модельований іконописом, можна співвіднести з перцептивним простором відкритих і прихованих поверхонь, інформаційно насичених і інформаційно бідних ділянок [Раушенбах, 1980: с. 271—274]. Це дає змогу припустити, що у симетричному розгортанні композиції зафіксована перцептивна модель переходу від прихованої, нерозрізненої форми існування до того, щоб стати значущою одиницею змісту, яку можна розрізнити, виокремити, яка займає певне місце у системі інших одиниць.

Образ повинен являти собою інваріант, який дає змогу підставляти різні контексти його існування, значущі для розрізнення його як одиниці змісту, при цьому абстрагуючи певні ознаки (якості), що визначають семантичну сутність цього інваріанту. Симетрично розгорнуте зображення може задавати такі інваріанти, оскільки дає змогу враховувати й підсумовувати всі необхідні якості. Хоча сказане не означає, що зображення тотожні перцептивним образам. Йдеться лише про єдність принципів. Можна припустити, що міфологічне мислення пов'язане з формою мовної діяльності, одним із завдань якої є освоєння абстрактних понять, абстрагування ознак, необхідних для відповіді на світоглядні питання (у тому числі й на етіологічні питання, питання про походження чогось). Зображення, образ допомагає подолати суперечність між абстрагуванням та існуванням.

ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. — М., 1973.
- Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — СПб., 1910. — Т. 1.
- Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры // Sub specie aethetica. — М.; СПб., 1999. — Т.1. Раннее христианство. Византия.
- Гибсон Д.* Экологический подход к зрительному восприятию. — М., 1988.
- Дамаскин И.* Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Христологические трактаты. Слова на богородичные праздники. — М., 1997.
- Жегин Л.Г.* Язык живописного произведения. — М., 1970.
- Завадская Е.В.* Морфология китайской живописи // Китай: общество и государство. — М., 1973. — С. 346—354.
- Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М., 1998. — Т. 1.
- Иванов В.В.* Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. — С. 279—289.
- Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М., 1987.
- Лакофф Д.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. — М., 2004.
- Леви-Стросс К.* Структурная антропология. — М., 1983.
- Леви-Стросс К.* Первісне мислення. — К., 2000.
- Лич Э.* Культура и коммуникация. — М., 2001.
- Пиаже Ж., Иньельдер Б.* Генезис элементарных логических структур. — М., 1963.
- Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.
- Пропп В.Я.* Морфология сказки. — М., 1969.
- Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — М., 1980.
- Сахаров И.П.* Исследования о русском иконописании. — СПб., 1849. — Кн. 1.
- Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира: В 2-х т. — М., 1994. — Т. 1. — С. 482—488.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. — М., 1995.

Успенский Л.А. Богословские иконы православной церкви. — М., 1997.

Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. — М., 1991.

Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1967. — Вып. 3. — С. 381—416.

Эйзенштейн С.М. Чёт — нечет // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. — С. 234—278.

Этингоф О. Е. Образ Богоматери. — М., 2000.

Detus O. Byzantine Mosaic Decoration. — London, 1947.

Аліна Артюх — мистецтвознавець Українського етнологічного центру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Сфера наукових інтересів — культурна антропологія.
