

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 008:7.78.03.004.77

ПЕЙЗАЖ ЯК ЗНАК САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ : СЕМІОТИКА ПРИРОДИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ ІКОНОГРАФІЧНОМУ КАНОНІ

Марія ЧІКАРЬКОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та культурології, Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці
<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.946>
chikarkova@ukr.net

Здійснено комплексне культурологічне дослідження пейзажу як візуальної частини семіосфери ікони. Авторка аналізує природу (φύσις) як нестале і тимчасове явище у біблійній картині світу, що безпосередньо вплинуло на формування специфічної образності середньовічного іконопису. Пейзаж в іконі розглядається як символічна рефлексія духовної реальності, що виражає ідею крихкості й непостійності матеріального Творіння. Зображення природи в іконописі базуються не на принципі мімезису, характерному для античного мистецтва, а на прагненні передати приховані духовні смисли через стилізацію і умовність форм. Стаття ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи культурології, мистецтвознавства та богослов'я, що дозволяє комплексно охопити проблему сакральної семіотики природних образів.

Аналіз охоплює низку репрезентативних сюжетів візантійського іконографічного канону: «Преображення Господнє», «Ілля-пророка», «Добрий Пастир», «Втеча Святого Сімейства до Єгипту» та жанр «видіння» («Видіння святого Євстафія Плакиди»). Особлива увага приділена способам стилізації природного середовища та символічному навантаженню його елементів у сакральній образності. Акцентовано, що елементи пейзажу (скелі, дерева, водні потоки, зображення тварин тощо) в іконографії функціонують не лише (і не стільки) як реалістичні об'єкти, але мають додаткове семантичне навантаження, являючи собою знаки вищої духовної істини (і відповідно – додатковий підтекст). Природа втрачає свою автономність і стає складовою божественної ієрархії буття. Зокрема, символізм гори пов'язується з місцем Богоявлення, скеля виступає образом стійкості Божої істоти, вода символізує очищення та нове життя, а дерева посилюють Хрест і спасіння. Тварини (крук та олень) постають посередниками між земним і небесним вимірами, посилюючи сакральний зміст сцени. Особливий акцент зроблено на деформації й умовності природних форм, що підкреслюють непостійність і минулість матеріального світу в контексті есхатологічних уявлень християнської традиції. Візантійська ікона створює новий тип простору – простір духовної реальності, де матерія символічно «просвічується» й підпорядковується невидимому Божественному порядку. Отже, пейзаж не лише супроводжує сакральний сюжет, а є невід'ємною частиною його семіотичної структури, активним учасником формування релігійних сенсів.

Ключові слова: візантійський канон, пейзажний образ, сакральна семіотика, природа як знак.

Постановка проблеми. Природа, матеріальне буття, те, що античні мислителі іменували φύσις, у біблійній картині світу постає як щось тимчасове, скороминуче. При цьому, якщо, наприклад, в індійських Ведах матерія трактується як безперестанна сансарична ілюзія, фата-моргана (майя), у Біблії вона є Творінням рук Божих і, за задумом Творця, покликана до святості. Але від початку виникає бунт Творіння проти Творця, Котрий, сам будучи абсолютно вільним, не позбавляє і своє бунтівне Творіння права на свободу волі, хоча наперед визначено, що цей бунт приречений на поразку і блудне дитя мусить повернутися в дім Отця. Отож матеріальна природа в іконописі – це щось тимчасове, нестійке й приречене на знищення. Відповідно пейзаж тут постає підкреслено стилізованим, зображення базуються не стільки на античному принципі мімезису, скільки на пошуку експресивних засобів символізації, прагненні «показати невидиме», тобто приховані силові лінії буття, визначені Божественною волею.

Тому вивчення візантійського малярського досвіду, яке набуло потужності ще з часів Псевдо-Діонісія Ареопігита (кінець V чи VI ст. н. е.; за церковною версією – I ст. н. е.) та посилилося після подолання іконоборства (VIII – початок IX ст.), не припиняється й залишається актуальним, оскільки досягнення семіотики ікони не є очевидним, вона залишається для більшості людей, навіть вірян, доволі «закритою» й такою, що потребує інтерпретації.

Огляд останніх публікацій. Щодо семіосфери ікони, то, звісно, її символіка вже не одне десятиліття привертає увагу дослідників, але акцент тут, зазвичай, робиться на персонажах чи колористиці, а не на пейзажі. Так, в Україні символіку ікони в минулі роки вивчали достатньо широко (М. Батіг, Б. Возницький,

М. Голубець, С. Гординський, В. Пещанський, І. Свенціцький, Д. Степовик, М. Фіголь та ін.), але увагу дослідників було закономірно зосереджено виключно на вітчизняному матеріалі, і фокус уваги науковців не зосереджувався на пейзажних образах чи семіотичних аспектах іконопису. У роки нашої незалежності цікавість до спадщини й сучасної практики українського іконопису закономірно продовжує домінувати. Так, наприклад, у ґрунтовній статті Р. Забашти «Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу» увагу приділено виключно українському матеріалу, хоча й поданому в широкому історико-культурному контексті [5]. Водночас треба відзначити й поглиблення цікавості до типології ікони, її сакральної функції та специфічної художньої мови.

У монографії Д. Степовика глибоко проаналізовано проблеми, пов'язані з генезою іконотворчості в контрапункті мистецтвознавства та теології, прослідковано еволюцію іконографічного канону й особливості українського іконопису [7], але пейзажні образи не були у фокусі уваги науковця.

У монографічному дослідженні С. Абрамовича «Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури» зроблено, зокрема, аналіз художньої мови візантійської ікони, котра являє собою сакральний текст, який необхідно інтерпретувати на кількох рівнях – буквальному, алегоричному, моральному, анагогічному: останній момент являв собою анагогію – сходження (від грецьк. *αναγωγή*), тобто перехід до безпосереднього спілкування з Першообразом крізь ікону [1; 68]. Утім, і тут пейзажні образи лише побіжно згадуються.

Стаття В. Дротенка «Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції» присвячена проблемам семіотики іконопису та іконології як методу інтерпретації семантики ікони, з урахуванням її опосередкування соціокультурним контекстом. Автор вважає перспективним метод іконології, який виявляє семантичне значення за змістом зображення, його стилем та технікою виконання. Показано, що трансцендентальний вимір ікони визначається антиномією невидимого у видимому, незображеного у зображеному; а оскільки аналізується переважно український матеріал, то відмічено й співвідношення іконографічного канону з місцевими фольклорними традиціями [3].

У статті В. Ларіонової та Л. Борисевич «Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини» увага концентрується найперше на розгляді ікони як спіритуалізованого зображення, а також приділено увагу символіці кольорів християнської іконографії [6].

Окремим моментом при розгляді нашої теми виступає образ тварини, як частини природного середовища, який у Біблії варіюється в амплітуді від лагідної лані до втілення сатанинського зла й хижацтва, як, наприклад, наскрізний образ змія – алегорії сатани. У статті Р. Моралія «Aesthetics of Evil in Middle Ages: Beasts as Symbol of the Devil» стверджується, що з самого початку люди стикалися з проблемою репрезентації зла, що у християнському Середньовіччі обернулося моделюванням демонічних істот, наділених звірячими рисами, які були покликані репрезентувати Зло та присутність диявола. Це знайшло свій вираз у різних сатанинських бестіаріях та в образотворчому мистецтві [11]. Додаймо, що в середньовічному іконописі навіть присутні в Едемі звірі були наділені рисами хижацтва; змалювання раю як ідилії постало лише в епоху сентименталізму, у XVIII ст. Однак не можна сказати, що зі звіриною ототожнювалися лише риси хижості й агресії, тварина, зокрема у візантійському іконописі, нерідко виступає як алегорично-символічне узагальнення світлих первнів (так, павич, риба, олень – символи Христа тощо).

Отже, вивчення образності й семантики ікони, як правило, зосереджується на персонажах-людах, серед яких вирізняються постаті Христа, Богоматері та святих, а також сонм антропоморфізованих небесних сил безплотних (янгולי); зрідка тут також фігурують достатньо антропоморфні сатана та демони. Утім, пейзаж в іконі та символіка окремих його частин (гори, гроти, тварини, озера тощо) і їхня художня функція приваблюють увагу вчених здебільшого з точки зору ступеню реалістичності та активності авторської інтерпретації образу. Характерно, наприклад, що сучасний український дослідник ікони звертає особливу увагу на «конфігурацію та стилістику пишних деревоподібних елементів краєвиду», які водночас і достатньо натуралістичні, і фантастично-декоративні, подібні до «величезних квітів із лапатами й зубчатыми, переважно на кінцях, пелюстками» [5; 77]. Це модернізація визначена новітньою тенденцією до абсолютизації ролі реципієнта мистецького твору (Гадамер, Ріккерт, Ізер та ін.) і фактичної байдужості до намірів самого автора. Сакральна ж семіотика образу природи, визначена соборно утвердженими канонами, розкриття якої завжди є завданням іконописця візантійського спрямування, при такому підході залишається, зазвичай, поза увагою.

Метою статті є виявлення пейзажних образів і їх символіка у візантійському іконографічному каноні.

Виклад матеріалу. Візантійська ікона, як і будь-яка інша ікона – це умовний образ (*εἰκόνα*), покликаний відкрити очам земної людини шлях до неба, причому не в матеріальне небо з його світилами й хмарами (хоча вони з часом тут теж з'являться), а в позаматеріальний вимір Царства Небесного, що його символізує золоте тло. Останнє є символом божественного світла й має пробуджувати містичне почуття

вивільнення від реальності. На такому тлі навіть чисті, незмішані фарби, якими – за каноном – моделюються матеріальні тіла й речі, виглядають тьмяними й землистими. Й якщо навіть перед нами мініатюрна ікона для приватного поклоніння, вона конденсує в собі параметри космічного й метафізичного вимірів.

Так, наприклад, одна з найдавніших в світі ікон – «Преображення Господнє» (Монастир св. Катерини, VI ст., Синай, Єгипет) – включає образ гори Фавор, на вершині якої Христос явив трьом учням своє небесне обличчя. Тут він виразно нагадує старозавітного Ветхого Днями з видіння Даниїла, тільки в того не лише одяг білосніжний, а й волосся – мов «чиста вовна» (Дан. 7:7). Ісус же, будучи Сином Божим і окремою іпостасю Трійці, зберігає своє обличчя, темний колір волосся й такий особистий атрибут, як хрещатий німб. Христос, оточений містичним сяйвом мандорли, постає тут посланцем не-тутешнього, нематеріального світу, де відсутня тілесність і панує *εἶδος* – сутнісний намір Божий, що являє себе в дідині матеріальній тілесності тут, на вершині гори, що символізує наближеність до Неба, місце Божественного об'явлення та духовного зльоту людини. М. Баттістіні слушно зазначає, що символіка гори може уподібнюватися до символіки драбини, дерева, сходів чи хреста й позначати центр або корінь світу чи символізувати духовне сходження людини [8; 241]. Останнє значення тут виразно прочитується. Сама гора



Фавор (Табір) теж зображена символічно; власне, пейзаж тут гранично редукований, сигніфікований лише кількома темними силуетами дерев, натуру тут тіснить «цивілізація» у вигляді двох доволі схематично означених колон, що підтримують арку, і вся ця скупі позначена кількома лініями споруда є натяком на устрій Царства Небесного, яке земними очима не побачити, можна лише вгадати його контури.

А ось в іконі «Ілля-пророк» (Візантійський і християнський музей, Афіни, Греція) пейзаж відіграє не менш конструктивну роль, ніж образ святого. Канон цієї ікони неухильно зберігається протягом століть у численних списках, зокрема і в слов'янських країнах, тому аналіз даного зображення має бути особливо актуальним для українського читача. Сам сюжет зі Старого Завіту спонукає митця приділити увагу ландшафту. Пророк, викривши нечестивого царя Ахава й повідомивши його про гнів Божий у вигляді

страшної посухи, оселився в пустелі – в печері на горі Кармель, біля струмка: «А круки приносили йому хліба та м'яса вранці, і хліба та м'яса ввечері, а з потоку він пив» (1 Цар 17:3-6).



У середньовічній традиції печера символізує людське серце як «спіритуальний центр» [9; 40]. Пустельний пейзаж створює тло для підкреслення настрою медитації, хоча при цьому пророк узятий в момент, коли він відволікається від споглядання й начебто з подивом повертає голову до крука, що тримає в дзьобі їжу, редуковану до символічного кружка. Утім в цілому це може видатися побутовою, «реалістичною» деталлю, але ж крука вміщено на золотому тлі неба в правому верхньому куті, а праве в символіці ікони завжди означає «правильність», Божественну присутність. Чудесне дарування їжі пустельникові підкреслюється й діагональною композицією, яка, справляючи на перший погляд враження «природності» й «життєвості», насправді руйнує врівноваженість повсякденного сприйняття світу й різко розриває його тимчасову гармонію експансією чудесного й Божественного. Увага ж до натури в іконописця проявляється доволі спорадично. Характерно, що дерева на першому плані в порівнянні з людською постаттю явно применшені, «підкорені» центральному образу-персонажу, хоча загалом їх змальовано доволі реалістично. Утім, потік

води, яка стікає по камінню, передано виключно за рахунок світлого кольору, «матерія води» як такої маляра чи то не цікавить, чи він не вміє її передати. Водночас скелі, утворені з такого ж каміння, начебто зібгані й коливаються під проявом Божественного втручання в ситуацію, вони підкреслено «тимчасові», як і належить матерії-Творінню. Речові аксесуари – хітон та милоть (плащ) пророка з тугою обляміваю так само зібгані в складки, взяті в момент руху та неспокою.

Загалом у візантійському каноні часто риси середземноморського краєвиду постають як чинники образного ряду: темнозелені, майже до чорноти, дерева, річки, скелясті гори, вигоріла, кам'яниста, мертва пустеля. Тим не менш, ці образи природи не є штучним і механічним трафаретом, декоративним тлом. Так, М. Дюлей зазначає символізм скелі, яка може бути проінтерпретована по-різному: у Старому Завіті Бог є скелею Ізраїлю, у Новому – «про Ісуса багато разів говориться як про наріжний камінь та скелю» [4; 94]. Отож, в аналізованому зображенні можна інтерпретувати образ скелі як Бога – опору Ізраїлю. Усе це свідчить про велику семантичну завантаженість пейзажного образу, який не зводиться тут до «милювання природою».

Саме тому поступово пейзаж починає займати все більш суттєве місце – фактично нарівні з персонажами. Це примушує обережно поставитись до поширеного погляду, нібито пейзаж з'являється вперше в європейському ренесансному живописі. Як показав ще 1949 року К. Кларк, пейзаж почав цікавити вже античного маляра [10]. І візантійський досвід формував майбутній самостійний пейзажний жанр не менше, ніж антична традиція.

Доволі звернути увагу на такий шедевр, як мозаїка V ст. «Добрий Пастир» (мавзолей Галли Пладидії, Равенна, Італія), яка розвиває мотив катакомбних часів, коли Христа маскували личиною



буколічного пастуха. У руках Христа тут – не пастуша герлига, а хрест, хоча Спаситель, за традицією, ще має вигляд безбородого юнака. Це реалізація в дусі естетики перехідного періоду євангельського гасла «Я є пастир добрий...» (Ін. 10-11).

Гармонія півсферичного простору тимпана, вміщеного над входом до гробниці, підкреслюється ідилічним настроєм композиції, в якій білі силуети овець серед зеленої

рослинності на тлі блакитного неба створюють настрій спокою та захищеності.

Натомість в іконах, що зображують втечу св. Сімейства до Єгипту від гніву Ірода («Втеча до Єгипту», Візантія, Каппадокія), зазвичай, присутній типово умовний пейзаж із горами та деревами, але він, як правило, насичений настроєм настороженості й небезпеки, функціонує як сигнал про небезпеки далекого шляху. Така, наприклад, ікона, створена у XI ст. у провінції Каппадокія. Багатошаровість цього сюжету підкреслюється амбівалентністю символіки дерева, яка, з одного боку, позначає Христа, Слово Боже, Який ототожнюється з деревом життя, з іншого – натякає на хрест, інструмент смерті й водночас – життя вічне [4; 177-180]. Це органічно вплітається у сюжет втечі, з перешкодами та виробуваннями.

Як бачимо, візантійський канон насправді далекий від трафаретності, він варіюється, створюючи різну психологічну атмосферу, хоча основний принцип – трактовка матеріального буття як нестійкого, сповненого коливання тимчасового буття, залишається незмінною.



Ми вже відзначали, що крук, який приносить їжу Іллі-пророку, – не лише частина природного буття; він функціонує як персонаж сакрального сюжету, посланець неба. Абсолютно повторює цю колізію



образ оленя, як алегорії Христа, який завжди розміщується в тому само правому верхньому куті композиції, що й крук. Візьмемо, для прикладу, сюжет видіння св. Євстафія Плакиди («Видіння вчч. Євстафія Плакиди», Крит, Греція), який захоплювався полюванням, допоки не зустрів дивного оленя з хрестом між рогами.

Грецький образ 1 пол. – сер. XVII ст. яскравий за колоритом і майстерний з погляду на моделювання фізичних речей. Тут зустрічаємо ту само стрімку композиційну діагональ, що символізує шлях людини до неба й усвідомлення одвічної правоти Бога – адже гора, перед якою стоїть вчч. Євстафій, має символічне значення: «втєкти на гору – це вибрати Христа» [4; 188].

Із цього погляду варто звернути додаткову увагу на глибинну семантику образу оленя. Адже олень (лань) у Старому Завіті – образ душі, що прагне Бога: «Як лань прагне до водних потоків, так душа моя прагне до тебе, Боже» (Пс. 42:1). Олень також є тут споконвічним символом надії на Бога (Йов 39:1). До того ж ще в античні часи існувала легенда про ворожнечу між оленем та змієм, яку

активно сприйняло християнство – в Біблії ж бо сигніфікується споконвічна ворожість між Людиною та Змієм (Бт. 3:1-24); останнього Син Людський – Христос має остаточно подолати наприкінці часів (новозавітне Об'явлення Іванове). До того ж олені взимку скидають роги, але вони відростають навесні, що було інтерпретовано ранньохристиянською думкою як символ смерті й воскресіння Христа. Тому зображення оленя тут семантично домінує: його постать вимальовується на тлі золотого неба в правому верхньому куті композиції, й це не випадково: у традиціях церковної культури праве завжди домінує над лівим, ототожнюється з правдою Божою.



Цікаво порівняти наші спостереження з аналогічною ситуацією. Так, Р. Забашта аналізує створений у слов'янському Плазові старовинний варіант цієї ікони («Видіння вчч. Євстафія Плакиди» Плазов), який в основному зберігає динаміку оригінальної канонічної композиційної діагоналі, що символізує рух від земного до небесного. Висновки дослідника, однак, стосуються, як уже зазначалося раніше, якраз суто «земного», рослинного образу, поданого тут незвично дбайливо й розгорнуто, в натуралістичному ключі. Науковець відзначає, насамперед, авторську інтерпретацію пейзажу. Йдеться про «конфігурацію та стилістику пишних деревоподібних елементів краєвиду, що представлені при правому нижньому краю та при верхньому лівому куті композиції і завдяки яким природне середовище іконописної сцени прибирає своєрідного декоративного ладу <...> їхні складні за силуетом і характеристичні за рисунком листяні крони (дещо «розтріпані», різноспрямовані, а разом доволі подібні до величезних квітів із лапатими й зубчатыми, переважно на кінцях, пелюстками) не піддаються беззаперечному ототожненню з

жодним відповідним мотивом на діахронних і синхронних зразках як вітчизняного, так і зарубіжного східнохристиянського образотворення»; натомість тут відзначено вплив дендрологічних мотивів мистецтва мусульманського Сходу [5; 77-78]. Це дуже точне спостереження, але варто при цьому зазначити, що сутнісна функція пейзажного образу в цій іконі, як і в будь-якій іншій, все ж таки полягає не у відтворенні природи й навіть не в тих елементах індивідуально-поетичного чи національно-етнічного їх переживання і не в стилістичних вирішеннях, які привернули основну увагу дослідника. Тим більше, що подібні художні вирішення ми вже бачили в аналізованій раніше іконі «Ілля-пророк». Отже, видається, що тут спостерігається цілковита зв'язаність каноном, і Плазівський варіант не є надто самобутнім і оригінальним, навпаки, тут фіксується домінація канонічного зразка. Хоча можна погодитися з тим, що саме в пейзажному елементі, завдяки використанню східних впливів, спостерігається деяка креативність.

Висновки. Таким чином, аналіз функції пейзажу в іконописі Візантії показує, що образ природи покликаний передати ідею несталої й тимчасовості матеріального Творіння. Це суперзавдання іконописців реалізується в деформації й умовності натурних об'єктів, які підлягають преображенню в спіритуалістичній проекції, набуваючи рис крихкості й умовності. Речовина, фактура матеріальних

об'єктів не цікавить візантійського майстра; він сміливо порушує природні пропорції, начебто підкоряючи скелі й дерева домінуючій постаті обоженої людини. У такий спосіб ікона акцентує позаматеріальний вимір Царства Небесного, в якому коливається й тане фізич., що сприяє усвідомленню сакральної функції зображення.

Список використаної літератури

1. Абрамович С. *Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури*. Київ : ВД «Д. Бурого», 2011.
2. Богачевська І. Методологічні аспекти побудови семіотичної моделі релігії. *Українське релігієзнавство*, 2001. (20). С. 32–40.
3. Дротенко В. І. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. *Молодий вчений*, 2021 (3 [91]). С. 135–140. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>.
4. Дюлей М. *Християнські символи: Катехиза та Біблія* (М. Горішна, пер.). Львів : Свічадо, 2010.
5. Забашта Р. Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*, 2014. (2[46]). С. 73–98.
6. Ларіонова В., & Борисевич Л. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини. *Мистецтвознавство: Зб. наук. пр.* Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008. С. 37–48.
7. Степовик Д. Іконологія і іконографія. Івано-Франківськ, 2003.
8. Battistini M. *Simbole i alegorie*. Warszawa : Arkady, 2005.
9. Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols*. London : Routledge, 2001.
10. Clark K. *Landscape into Art*. New York : Harper & Row, 1949.
11. Moral R. P. Aesthetics of Evil in Middle Ages : Beasts as Symbol of the Devil. *Religions*, 2021. 12 (11), 957. <https://doi.org/10.3390/rel12110957>.

References

1. Abramovych S. *Bibliia ta formuvannia sakralnogo prostoru yevropeiskoi mystetskoi kultury*. Kyiv : VD «D. Buraho», 2011.
2. Bohachevska I. *Metodolohichni aspekty pobudovy semiotychnoi modeli relihii*. Ukrainske relihiieznavstvo, 2001. (20). S. 32–40.
3. Drotenko V. I. *Semiotyka ikonopysu ta stylistyka ikony v konteksti kulturno-mystetskoi tradytsii*. Molodyi vchenyi, 2021 (3 [91]). S. 135–140. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>.
4. Diulei M. *Khrystyianski symvoly: Katekhyza ta Bibliia* (M. Horishna, per.). Lviv : Svichado, 2010.
5. Zabashta R. *Ikona «Vydinnia sv. Yevstafii Plakydy» z Plazova yak pamiatka etnokulturnykh zviazkiv rannoho Novoho chasu*. Studii mystetstvovnavchi: Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-vzhytkove mystetstvo, 2014. (2[46]). S. 73–98.
6. Larionova V., & Borysevych L. *Symvolika ikony yak vidobrazhennia ta transliatsiia dukhovno-svitohliadnykh oriientyriv liudyny*. Mystetstvovnavstvo: Zb. nauk. pr. Lviv : Spilka krytykiv ta istorykiv mystetstva, 2008. S. 37–48.
7. Stepovyk D. *Ikonolohiia i ikonohrafiia*. Ivano-Frankivsk, 2003.
8. Battistini M. *Simbole i alegorie*. Warszawa : Arkady, 2005.
9. Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols*. London : Routledge, 2001.
10. Clark K. *Landscape into Art*. New York : Harper & Row, 1949.
11. Moral R. R. Aesthetics of Evil in Middle Ages : Beasts as Symbol of the Devil. *Religions*, 2021. 12 (11), 957. <https://doi.org/10.3390/rel12110957>.

UDC 75.04:7.041.6:27-523

LANDSCAPE AS A SIGN OF SACRED SPACE : SEMIOTICS OF NATURE IN THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC CANON

Mary CHIKARKOVA – Doctor of Philosophy, professor, Professor of the
Department of philosophy and culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

In this article, a comprehensive cultural study is conducted on the landscape as a visual component of the icon's semiosphere. The author analyzes nature (physis) as an unstable and temporary phenomenon within the biblical worldview, which directly influenced the formation of the specific imagery of medieval icon painting. The landscape in the icon is viewed as a symbolic reflection of spiritual reality, expressing the idea of the fragility and impermanence of material Creation. Depictions of nature in iconography are based not on the principle of *mimesis* characteristic of ancient art, but on the attempt to convey hidden spiritual meanings through stylization and the conventionality of forms. The article is based on an interdisciplinary approach, combining methods of cultural studies, art history, and theology, allowing for a comprehensive examination of the sacred semiotics of natural imagery.

The analysis covers a range of representative plots from the Byzantine iconographic canon, including «The Transfiguration of Christ», «The Prophet Elijah», «The Good Shepherd», «The Flight of the Holy Family into Egypt», and the genre of «visions» (e. g., «The Vision of Saint Eustathius Placidus»). Special attention is paid to the ways natural environments are stylized and to the symbolic meaning attached to these elements within the sacred visual language. The study emphasizes that landscape elements (rocks, trees, streams, depictions of animals, etc.) in iconography function not merely (or even primarily) as realistic objects but carry additional semantic meaning, acting as signs of higher spiritual

truths and thus creating layers of meaning. Nature loses its autonomy and becomes part of the divine hierarchy of being. Specifically, the mountain symbolizes the place of divine revelation, the rock signifies the steadfastness of God's nature, water embodies purification and new life, and trees symbolize the Cross and salvation. Animals, such as the raven and the deer, appear as intermediaries between the earthly and heavenly realms, enhancing the sacred content of the depicted scenes.

Particular attention is given to the deformation and stylization of natural forms, highlighting the instability and transience of the material world in the context of Christian eschatological thought. The Byzantine icon constructs a new type of space—a space of spiritual reality—where matter is symbolically «transfigured» and subordinated to the invisible Divine order. Thus, the landscape does not simply accompany the sacred narrative but becomes an integral part of its semiotic structure, an active participant in the formation of religious meanings.

Keyw ords: Byzantine canon, landscape image, sacred semiotics, nature as a sign.

Стаття надійшла до редакції 1.04.2025

Отримано після доопрацювання 18.04.2025

Прийнято до друку 24.04.2025

УДК 78.35; 78.25; 78.21

ФОРМОТВОРЕННЯ У «МАЛИХ» СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАННІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЯНА ЛІЦІНЯ)

Оксана ГНАТИШИН – доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
<http://orcid.org/0000-0003-1878-8214>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.947>
oxanaostap@ukr.net

Аналізується музична форма у Сонаті для фортепіано китайського композитора Ян Ліцінь, що демонструє спільні риси з музичними формами сонат інших композиторів, створених у початковий період історії жанру та наступний – час його розквіту. Доведено, що попри переважне дотримання європейських формотворчих засад і усталених особливостей праформ соната Ян Ліціня, як і твори цього жанру інших авторів, що їх прийнято зараховувати до групи т. зв. «малих» (не монументальних) сонат, мають виразні національні ознаки. Вони проявилися, зокрема, й у формотворенні – трискладовості в основі частин, часто використовуваному принципу розвитку – варіантному повторенні мелодії, вільній імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту, домінуванні одноголосної мелодики та ін.

Ключові слова: «мала» соната для фортепіано китайських композиторів, музична форма, сонатне алегро, рондо, європейські засади, китайські національні риси.

Постановка проблеми. Останнім часом спостерігається розширення проблемно-тематичних осягів у дослідженні фортепіанної музики китайських композиторів. Поряд з аналізом індивідуальних стилевих прикмет музичної мови, особливостей втілення діалогу культур та іншого дослідники все частіше звертаються до окремих жанрів, а в їхніх рамках – до вузько спеціалізованих проблем. До останніх належить і формотворення або організації музичного матеріалу, оскільки їхні принципи, викристалізовуючись у творчій практиці, демонструють музичне мислення і мову композиторів.

Вивчення фортепіанних сонат китайських композиторів показало, що у їхній творчості є різні за обсягом жанрові види: сонатини, т. зв. «малі» сонати (камерного плану) та сонати монументального типу.

На жаль, втрата великої кількості сонат, написаних у початковий період розвитку жанру, обмежує можливості їх аналізу. Проте віднайдені й нещодавно опубліковані вкупі з творами наступного періоду («розквіту» жанру) дозволяють не лише успішно диференціювати їх за вказаними видами, а й дослідити з погляду формотворення. Успішний початок цій кропіткій роботі поклали дослідження Ян То, Чен Менгжао та ін. Аналізуючи організацію музичного матеріалу фортепіанних сонат у загальних рисах (перший) чи досить детально (друга), названі дослідники проте не вдавалися до формологічної характеристики якоїсь однієї із вказаних конкретних груп. Тому ця тема стає актуальною.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У кандидатській дисертації Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру» [4] вказано на походження «малої» сонати як жанрового різновиду, що веде свій початок «від сюїти як жанрового монотембрового прообразу, якому судилося стати історично найранішим в її історії» [4; 121]. При цьому теоретична характеристика даного виду заміненна заувагами про те, що 1) «мала» соната «не передбачала постановки «світових проблем» та філософських питань, властивих європейській сонаті класико-романтичної доби та художній культурі доби модерну» [4; 122]; 2) що їй «не притаманна особлива концепційність і розгорненість форми і змісту»