

УДК 130.2

## ІНТЕРІОРИЗАЦІЯ (КУЛЬТУРНО-МЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТ) СЕМАНТИКИ ЗОБРАЖЕНЬ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО КОНЯ НА ПРИКЛАДІ ІКОНОГРАФІЇ ПРОРОКА ІЛЛІ ТА АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА

Ганна Горохолинська

*Одеський національний політехнічний університет,  
кафедра теоретичних основ і загальної електротехніки, гуманітарний факультет,  
кафедра культурології, мистецтвознавства та філософії культури  
пр. Шевченко, 1, 65000, м. Одеса, Україна*

Іконографія східноєвропейської християнської церкви пройшла шлях становлення, розвитку та трансформацій. Статтю присвячено проблемі інтеріоризації варіативності конвергенції культурно-ментального аспекту у виявленні та розкритті культурно-ментальних конотаційних процесів у становленні семантичної знаковості образу коня в іконографії пророка Ілля та архангела Михаїла.

*Ключові слова:* ікона, кінь, семантика, пророк Ілля, архангел Михаїл, конотаційні процеси.

Іконографія східноєвропейської християнської церкви є фундаментальним атрибутом сакрального релігійного мистецтва<sup>1</sup> та виступає джерелом для дослідження культурно-ментальних конотацій у ретроспективі свого становлення. Виконуючи ряд матеріально виражених функцій<sup>2</sup>, вона надає стратегічно важливий матеріал для досліджень семантичних конотаційних (експліцитного та імпліцитного характеру) переплетінь між об'єктами/предметами іконопису. Культурно-ментальний розбір семантичних одиниць релігійного мистецтва, в тому числі іконографія з зображенням трансцендентальних коней, прямо відповідає на поставлене видатним французьким дослідником Ж. Ле Гоффом питання про дослідження іконографії [1], як джерела культурно-ментальних розвідок. Образ трансцендентального коня є одним з ключових об'єктів у дослідженні семантики іконописних зображень. Він є прообразом/ідеальним втіленням «коня в собі». Чому саме так, а не навпаки? Чому трансцендентальний початок виділено, як першоджерело для подальшого розвитку семантики цієї тварини? Ідея об'єкта передує «самому об'єкту»<sup>3</sup>. Вона формує уяву про нього та направляє на подальший розвиток у вирій культурно-ментальних конотацій в течію несвідомої ідентифікації, як сталої інформації про його сутність. Інтеріоризація структур менталітету людини імпліцитно проходить процес конвергенції трансформації конотацій семантики зображення об'єктів на іконі, зокрема коня. Трансцендентальність коня/ідеалізований образ/відсутність недоліків/відношення до групи «чарівних помічників»<sup>4</sup> (навіть стосовно іконографічної реальності про, що мова піде далі) в цьому випадку дозволяє назвати його першоджерелом «ідеї коня» для іконографії інших груп класифікації релігійних зображень з цією твариною [2].

<sup>1</sup> Довгий проміжок часу вона виконувала інформаційну функцію для більшості населення, як «Біблія для неписьмених».

<sup>2</sup> Декоративну, ілюстративну та інформаційну.

<sup>3</sup> Проблема ідеї про предмет та фізичного вираження предмету (не говорячи про його сутність/ідеалізовану сутність) є одним з ключових культурно-філософських питань.

<sup>4</sup> Термін «чарівні помічники» використовується з наголосом на перше слово. Оскільки проблема співставлення «чарівності» та трансцендентальності є цікавою темою для окремого дослідження. Прикладом подібної розвідки є робота Ж. Ле Гоффа «Середньовічний світ уявного».

Семантика написання предметів/об'єктів іконографії, особливості вираження сюжетних ліній, імпліцитні зв'язки життя рядових людей/еліти<sup>5</sup> минулого з сакральними мотивами/сюжетами/подіями релігійного живопису постають нескінченними питаннями перед сучасними дослідниками. Іконографію, як окрему науку, виділяв, ще Ж.Ле Гофф, а іконологію – як окремий напрямок іконографії, що за допомогою методики структурного аналізу та семіотичних методів, доводить зв'язок образу іконографічного зображення з його інтелектуальним та культурним середовищем[1]. Основні напрямки попередніх досліджень можна розділити на п'ять груп, відповідно до специфіки предмету розвідок: 1. група, що дає оцінку символічної бази ікони як окремої системи та джерела. Вона допомагає у розкритті важливого питання семантичного наповнення не тільки ікони як «символу в собі», але й поняття внутрішнього наповнення семантики зображеного на ній. До цієї групи відносять Л. Успенський (видатний дослідник семантики іконопису), В. Овсійчук (видатний український мистецтвознавець), Д. Кривавич (український мистецтвознавець та скульптор), Н. Кондаков (історик мистецтва, дослідник, що стояв у джерел культурно-ментальних досліджень іконології.), Д. Степовик (український мистецтвознавець), О. Попова (мистецтвознавець, спеціаліст з візантійського та давньоруського мистецтва), В. Лепяхін (дослідник іконографії, культурно-етнологічної та мистецтвознавчої сторони питання), С. Алексєєв (дослідник іконопису), О. Мень (фахівець з християнської релігії) та інші. Саме ці дослідники займалися та розкривали питання пов'язані з символікою іконографії в цілому та матеріальними сторонами цього питання<sup>6</sup>; 2. група авторів, які допомагають розкрити та проаналізувати особливості зображення об'єктів на іконі, семантику їхнього розташування, направлення руху, кольору. До них відноситься П. Флоренський (релігійний філософ), Б. Успенський (історик культури та семіотик), І. Язикова (мистецтвознавець), М. Алпатов (дослідник іконопису та мистецтвознавець); 3. група, що містить розкриття проблеми зображення та розшифровки семантики тварин на православних іконах. До дослідників даної групи відносяться Є. Трубецький (дореволюційний дослідник семантики іконографії та культури), П. Жолтовський (український мистецтвознавець), В. Кутковий (дослідник іконографії). Представники четвертої групи не робили направлених на семантику тварин на іконах окремо, вони розглядали її відповідно до особливостей обраного ними сюжету. Проблема подібних досліджень полягає у фрагментарності; 4. група, яка присвячена дослідженню символіки коня у народній уяві. До цього блоку відносяться Л. Артюх (фольклорист та культуролог), В. Пропп (видатний радянський фольклорист, попередник структуралістів), М. Толстой (видатний фольклорист та лінгвіст), О. Потєбня (філософ, літературознавець, до праці якого звертається кожен дослідник, що прямо чи опосередковано пов'язаний з тематикою народної символіки), М. Костомаров (історик та етнограф), Л. Дунаєвська (видатний український фольклорист, спеціаліст з тематики українських казок); 5. остання група дослідників, складається з праць А. Гуревича (історик середньовіччя, культуролог. Людина, що підняла на новий світовий рівень культурологію/культурну антропологію на пострадянському просторі), Ж. Ле Гоффа (французький історик-меді-

<sup>5</sup> Проблема культурно-ментальної історії пересічної людини минулого є однією з важливих проблем сучасного культурно-філософського дослідження. Мотиви та способи вираження своїх ідей, особливості світосприйняття всесвіту та локально/глобальні процеси створення вірувань є ключовими моментами в дослідженні імпліцитних процесів життя рядових людей. В той час, коли у більшості джерел відображається життя та культурно-ментальні особливості еліти тогочасного суспільства (на їх стороні був такий визначний фактор як освіта – можливість залишити після себе писемні джерела). Іконопис в свою чергу довгий час асоціювався, як Біблія для неписемних, і був орієнтований на них (не означає, що в такому випадку буде відсутня складно семантика іконографії, вона просто долучається до потреб своїх спостерігачів; хоча і крізь призму творців).

<sup>6</sup> Встановлення хронологічних та стилістичних особливостей написання ікон. В деяких випадках етно-культурних феноменів світу іконографії (наприклад, Дмитро Степовик).

євіст, культуролог. Дехто вважає його безпосереднім послідовником М. Блока та Л. Февра), Е. Панофський (німецький мистецтвознавець), К. Юнга (засновник аналітичної психології) та інші. Паралельні праці та роботи яких сформулювали *взагалі* визначення питання про можливість семантичного аналізу іконографічних зображень з конем та класифікації подібних ікон в залежності від їх варіативності. Навіть в наш час приходиться зіштовхуватися з нерозумінням та відкиданням семантичного змісту іконографії (розгляд її виключно в контексті «ілюстрування Святого Письма»), відкиданням важливості трансформаційних/конотаційних процесів в іконографії (поява або зміна елементів іконографічного сюжету приписується вибірковості майстра або взагалі не вважається знаковою), ігноруванням важливості оперуванням робіт дослідників XIX – поч. XX ст., як не правдивих та «казкових». Культурна антропологія, філософія антропології, філософія культури наділяє дослідників інструментами та методами, що дозволяють дати відповіді на закономірні питання семантичної варіативності, зокрема в іконографії, символу, що пройшов складний шлях трансформації у культурно-ментальному сприйнятті від дикої тварини до фантастичної тварини.

Інтеріоризації семантичного змісту об'єкту іконопису (в контексті культурно-ментального аспекту семантики трансцендентального коня) спонукає до *антиінферналізації* культурно-ментальних механізмів в історичній ретроспективі. В той час, коли інші види джерел стають безсильними перед «мовчазною культурною» минулого – іконографія постає «своєрідним вікном» для «підглядання» за складними конотаційними процесами експліцитно та імпліцитного характеру культурно-ментальних «зсувів»<sup>7</sup> пересічної людини минулого.

Іконографія східноєвропейської церкви в контексті дослідження семантики трансцендентального коня має певні сюжетні особливості. Тварини (саме коні<sup>8</sup>) які експліцитно належать до трансцендентального світу, відповідно до логіки іконописного світу (світу, що зображено на іконі) є об'єктом даної розвідки. До цієї групи відносяться коні, що є особливими за своєю природною сутністю, оскільки вони є особливими за своїм зображенням – мають крила (або літають, що не є характерним для подібних зображень іншого типу, наприклад вершників, які мандрують [2]), і відносяться до розряду коней небесних (оскільки не належать до природи земної, навіть іконічного плану). По суті це найбільш міфологізованими іконографічними зображеннями у семантичному сенсі, оскільки події, що вони ілюструють знаходяться на одній з найдовших хронологічних відстанях<sup>9</sup>.

Група трансцендентальних коней розділена на дві підгрупи: 1. коні належать мандруючим святам (тварини виступають трансцендентальними істотами, що відносять головного героя іконографічного сюжету до іншого світу (з землі на небо)); 2. коні належать войовничим вершникам (трансцендентальний вершник має їхати на тварині з *горнього світу*. Тотожність за походженням першорядних та другорядних образів на іконі).

Існує вагома різниця між конями цих підгруп. Кінь першої структурної одиниці є тваринами перевізниками з одного світу до іншого (помічниками вихідців з *дольного світу*), а друга підгрупа відноситься до себе коней войовничих вершників в чистому вигляді, ідеалізованих трансцендентальним світом богатирських коней<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Культурно-ментальний «зсув» в контексті семантичного змісту об'єкта іконопису.

<sup>8</sup> Важливо відмітити, що мова йде про коней а не пегасів. Хоча часто вони мають крила, але семантично у культурно-ментальному сприйнятті залишаються конями.

<sup>9</sup> Події на великій хронологічній відстані, але вважаються реальними. Міфологізація простору в даному випадку є симптоматичною рисою культурно-ментальних конотаційних процесів християнства та проторелігійних уявлень. Подібні процеси мають мати матеріальний прояв своєї трансформації, наприклад, ікони або сакральну релігійну літературу. В яких процес буде змодельований в конкретну сталу форму.

<sup>10</sup> Богатирський кінь трансцендентальної реальності належить вершнику з горнього світу.

Одним з яскравих прикладів першої підгрупи є іконописні зображення сюжеттики Вознесіння пророка Іллі. До семантичного аналізу були залучені такі ікони: «Вогняне Сходження Іллі Пророка з діяннями» (XVII ст., північні письмена), «Вогняне Сходження Іллі Пророка з діяннями» (середина XIX ст., Державний Руський музей), «Вогняне сходження пророка Іллі» (к. XV ст., Новгород), «Вогненне сходження пророка Іллі» (1а пол. XVII ст., Музей волинської ікони), «Вогняне сходження пророка Іллі» (XVI ст., новгородська ікона, приватна колекція при фонді святого та апостола Андрія Первозваного), «Вогненне сходження пророка Іллі» (п. XVI ст., Державний історичний музей), «Вогненне сходження пророка Іллі» (бл. 1570 р., Сольвичегодський історико-архітектурний музей), «Вогненне сходження пророка Іллі» (XVI ст., Державний історичний музей), «Вогненне сходження пророка Іллі» (XVII ст., Сольвичегодський історико-архітектурний музей), «Вогненне сходження пророка Іллі» (XIX ст., приватна колекція).

Ілюстрована подія відноситься до IX ст. до. н.е. Ім'я Ілля це похідна форма від Сліяху (означає «мій Бог»). Вже саме ім'я святого є симптоматичним для подальших подій. В народній традиції пророк вважається повелителем грому та небесного вогню; постає покровителем врожаю та плодючості [6, с. 405]. Культурно-ментальне сприйняття святого у народних віруваннях зображує його подорожуючим по небу у вогняній/кам'яній колісниці. Де сонце – це колесо від колісниці Іллі; чумацький шлях – дорога по якій їде пророк. Від його коней (їхнього цокоту/гарцювання) походить грім [6, с.406]. Цікаво, що від удару копит коня святого можуть з'являтися джерела з водою, що в народі вважаються святими. Цікаво це тим, що семантика коня за етимологічними характеристиками знов і знов повертається до тотожної взаємодії з водою. Кінь або його копита напряму пов'язані з символікою води у народному культурно-ментальному сприйнятті. При чому подібні тенденції простежуються і в наш час: наприклад, реклама фарби Amber (де кінь зображений як істота водної стихії). На думку припадають хтонічні коні Посейдона<sup>11</sup>.

Пророк Ілля вважається аналогом слов'янського язичницького бога-громовика Перуна [6, с. 406], вступаючи в певні протиріччя, оскільки риси Перуна на думку деяких дослідників ввібрав на себе святий Георгій [7, с. 608] (що також є не остаточно вирішеним питанням).

Всі зображення цього блоку мають коней експліцитно відмінних за сутністю від інших іконографічних сюжетів, де трапляється кінь. Символіка крил у християнстві за Діонісієм Ареопагітом трактується як швидкий підйом угору, повне відділення від усього земного та прямування угору до небес [5]. Крила коня відділяють від *дольного світу* тварину, демонструючи належність до трансцендентального світу (зайвий раз ілюструючи входження пророка Іллі до небес). Цікаво, що крила як рудименти птахів наводить В. Пропп у своїх роботах про чарівні казки. Семантика коня трансформуючись під впливом культурно- побутових змін зберігає елементи міфологічного простору. Іконописний сюжет містить крилатих коней хоча у Четвертій книзі Царств 2:11 написано лише про «огняних коней», не акцентуючи увагу на наявність в них крил. Крила не є *постійним* елементом ілюстрування події сходження на небеса пророка. Вони стають *додатковим* елементом, що відбиває культурно-ментальні особливості сприйняття цього сюжету іконописцем та неофітом.

<sup>11</sup> Коли після програзу у спорі з Афіною за володіння Аттикою Посейдон ударив своїм тризубцем з'явився кінь або за іншою версією солоне джерело, що також симптоматично. Простежується спадкоємність у ототожненні існування міфологізованих коней та водяних джерел. Посейдон Гіппій (конний) взагалі покровитель коней, якому поклонялися в образі цієї тварини. Мірча Еліаде говорить про важливу роль коней та Посейдона у індоєвропейців, і звідси виводить радикальні зміни у північному міфологічно-релігійному спадку з часів розселення в Південній Греції[3]. Виходить, що коні поступово у загально-історичному культурно-ментальному контексті безпосередньо пов'язані з водяною стихією. Лосев О.Ф. висуває думку про те, що Посейдон раніше сам виступав в образі коня (через шлюб Посейдона з Деметрою, яка представлена в образі кобилою)[4].

Семантичний аналіз трансцендентального коня у східноєвропейській іконографії буде проводитися за такими параметрами: колір, направлення напрямку руху, поворот голови (профіль/фас)<sup>12</sup>.

Маючи крила, коні пророка Іллі ніколи не зображуються чорними або темно-коричневими. Частіше за все – червоні, інколи білі. Цікаво, що фон та колір коней пророка Іллі має певні варіативності у написанні. На російських іконах: колір коней може повністю збігатися з кольором сонця. На українських іконах тварини чіткіше вирізняються на фоні сонця, як наприклад, на іконі «Ілля на колісниці» XVII ст., що знаходиться у Бродах, Львівська обл., або темному фоні, як на іконі «Пророки Ілля та Єлисей» середини XIX ст., що знаходиться на Черкащині. Семантика червоного кольору є однією з основних семантичних ознак будь-якого предмету релігійного мистецтва. Символічний зміст червоного кольору має ряд варіацій як в народному, так і ортодоксальному контексті. В першому випадку червоний має такі варіації тлумачення:

1. колір вогню, родючості, здоров'я, також пов'язаний з хтонічними та демонологічними істотами [11];
2. символ життя, сонця та колір потойбічного світу (хтонічний та демонологічний аспект). Наділяючи його захисними рисами та використовуючи, як оберіг [6, с. 647];
3. за В. Тернером символізує крім іншого силу [13, с. 44].

Виділяючи основний контекст семантики кольору у народному сприйнятті, можна зупинитися на: тотожному силі, захисту від негативного впливу (хтонічного походження в контексті іконографії архангела Михаїла про це мова буде далі) та сенсильність сприйняття інформації та світу.

Серед семантичного навантаження червоного кольору, якими оперує ортодоксальна релігія, виділяються такі визначення:

1. з ним пов'язували уявлення про перемогу, боротьбу та страждання [15, с. 50];
2. поєднує у собі дуалізм: Божественної енергії (перемоги/життя) та жертвовність за віру (смерть, як ступінь жертвовності) [12, с. 25];
3. у Діонісія Ареопігита (Псевдо-Діонісія) червоний означає полум'яність та швидкість, чуттєвість та постійне трансцендентальне оновлення [14];
4. червоний колір може транслювати Божественну любов [16].

Семантика червоного кольору стає засобом транслювання любові, страждання/перемоги<sup>13</sup> (небесної/трансцендентально-сенсильної) та жертвовності/перемоги (мученицька смерть), як засобу цієї трансляції.

Коні пророка завжди намальовані у профіль – ілюструючи їхню підпорядкованість святому та допоміжні функції цих тварин. Коні пророка симптоматично ілюструють протрелігійні культурно-ментальні особливості народу, оскільки у них залишилися рудименти трансцендентальної семантики міфічних істот (крила або можливість літати). Такі елементи є характерними для казок [9], де кінь часто виступає чарівним/природним<sup>14</sup> помічником головного героя [8].

<sup>12</sup> Докладніше з семантичним аналізом (основаю та особливостями методології) іконографічних зображень можна ознайомитися в статті автора «Семантика зображення животних на іконах как источник исследования культурно-ментальных коннотаций»// Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія 2017. – № 1 (25) та тезах науково-практичної конференції «Нові завдання суспільних наук у XXI столітті» «Нариси до іконографії, як замкненої семантичної системи» – К.: 2018. – С. 49-53.

<sup>13</sup> Аналогія страждання та перемоги, мучеництва та перемоги приходять з ідеї перемоги вічного життя над суєтністю матеріального світу.

<sup>14</sup> Природний помічник – істота, що допомагає головному герою казки/оповіді/розповіді без надприродних властивостей.



Відносно кількості коней: на українських іконах пророка їх частіше зображено два. На іконах інших народів, зокрема, російських, кількість їхня варіюється від двох до чотирьох, причому найменша кількість характерних для більш XV ст., а з часом їхня кількість збільшується до чотирьох в XIX ст. Можна говорити про вплив грецької міфології або тенденцію до збільшення для градації в числовому символізмі.

Напрямок руху коней пророка Іллі залежить від місцеперебування вівтаря у храмі. Є приклади коли тварини направлені й вліво, і вправо.

Коні пророка Іллі є експліцитним прикладом рудиментарних елементів перенесених з проторелігійних вірувань, поєднуючи у собі функції трансцендентального перевізника та помічника *горнього* світу.

Другою підгрупою трансцендентальних коней на іконах є такі, де головний сюжет розкриває тему войовничого вершника. Останній походить з *горнього* світу. До них відносяться іконописні зображення Архангела Михайла, де він скидає диявола у безодню. До семантичного аналізу були залучені такі іконографічні одиниці: «Архангел Михайло» (XVII ст.), «Архангел Михайло» (XIX ст., Єкатеринбурзький музей образотворчих мистецтв), «Архангел Михайло-воєвода з вибраними святими» (XIX ст., Державний науково-дослідний інститут реставрації), «Архангел Михайло» (Iа пол. XVII ст., Поволжя), «Архангел Михайло» (XIX ст., приватна колекція), «Архангел Михайло» (XIX ст., приватна колекція), «Архангел Михайло» (XIX ст., приватна колекція), «Архангел Михайло» (1719 р., Іркутський обласний художній музей імені В.П. Сукачова), «Архангел Михайло» (1763 р., приватна колекція), «Архангел Михайло» (бл. 1800 р., зібрання Є.А. Терлецького), «Архангел Михайло» (п. XVIII ст., Карелія). Іконографія архангела Михайла в обраному сюжеті ілюструє момент сповіщення про кінець часів. Часто Архистратиг тримає в руці Євангеліє, хрест та спис (є варіації з шаблею/мечом). Колір коня архангела майже завжди червоний, хоча існують зображення з білим кольором (ікона «Архангел Михайло воєвода» п. XVIII ст., Карелія). Цікаво, що в варіативному зображенні чітко проступають і інші особливості. Наприклад, хвіст тварини зав'язано на вузол. О. Советова вважає «зав'язування вузла» на прикладі наскельного живопису східною рисою [10]. Чи можна вважати білий колір у цьому контексті кольором жертвовної тварини (особливої за своїм призначенням та походженням для більшості народів світу, зокрема східних)? Чи на цьому зображенні звернено увагу на текст Апокаліпсиса, де архангел має виїжджати на білому коні проти ворогого війська? Вогняна природа коня, його трансцендентальність підкреслюється червоними крилами, а білий колір може бути пов'язаний з роллю головного архангела в останній битві світу. Але це не заперечує культурно-ментального впливу ойкумени появи даного зображення. Червоний колір коня Архангела Михайла ілюструє основи його природи, появу у *горньому* світі з джерела *Вищої Сили*. Він виступає єдиним цілим з вершником.

Напрямок руху коня архангела Михайла залежить від місцеперебування вівтаря у храмі. Існують приклади зображення, коли тварини направлені й вліво, і вправо.

Частіше за все коня зображено у профіль<sup>15</sup>, що також експліцитно підкреслює його допоміжні властивості. Кінь не виділяється в окремий об'єкт на семантичному полі, він підкреслює властивості свого вершника.

Враховуючи трансцендентальну природу коня Архистратига не дивно, що тварина не торкається ні диявола, ні пекельної безодні. Іконографія Михайла ілюструє останню битву проти нечистої сили, де немає місця спокусі (зі сторони диявола) або зволікання.

<sup>15</sup> Симптоматично можна провести паралель з іконографічними зображеннями коней інших сюжетів, зокрема Юрія/Георгія Змієборця/Переможця, святих Флора та Лавра та інших.

Остання підгрупа коней включає до себе іконографічні зображення архангела Михаїла. Вони ілюструють події майбутньої фінальної битви, де кінь виконує допоміжну функцію за народною/проторелігійною символікою та транслює благословення Вищої Сили на боротьбу крізь призму християнської семантики. Природа коня є тотожною природі вершника, у відмінності градації коней пророка Іллі, де він фізично дистанціюється від трансцендентальних коней знаходячись у колісниці.

Інтеріоризація семантики зображень трансцендентального коня на прикладі іконографії пророка Іллі та архангела Михаїла зумовлена «засвоєнням»/«прийняттям»/«визнанням» змін у соціокультурному житті людей та переходу конотаційних процесів трансформації семантичного змісту об'єктів у конвергентну фазу. Знаходячись на одній з найвищих ступенів міфологізованого простору група коней трансцендентального походження ілюструє культурно-ментальні конотаційні процеси в кінцевій фазі своєї трансформації. Коні богатирського типу в чистому вигляді, мандрівники між світами, помічники у фінальній боротьбі – все це приклади семантичних нашарувань на образ коня відповідно до особливостей сюжету ікони. Симптоматичним є використання ідеалізованого образу (кінь з крилами, тварина, що може літати) саме для останньої фази моделювання символу. Оскільки чим далі хронологічно знаходиться предмет/об'єкт трансляції тим дивовижними властивостями його наділяють. Виходячи з вище сказаного та того, що відомо про семантику коня у християнстві на народному/проторелігійному культурно-ментальному сприйнятті (див. попередній розділ): коні несуть у собі відзнаки Божої віри/сили<sup>16</sup> (з християнської точки зору зо кольором та крилами), та трансцендентальних/хтонічних істот (з народного сприйняття, при чому червоний колір, грає роль індикатора природи коня, а крила вказують на його міфологізоване походження).

#### Список використаної літератури

1. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. URL: [yanko.lib.ru/books/cultur/goff-sred\\_mir\\_voob-l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/cultur/goff-sred_mir_voob-l.pdf)
2. Горохолинская А. Наброски к классификации изображения коней в восточно-европейской традиции иконописания. *STUDIA WARMIŃSKIE* 54. 2017. URL: <https://www.cceol.com/search/journal-detail?id=1304>
3. Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий. Том 1. URL: [http://www.koob.ru/mircea\\_eliade/istoriya\\_veri\\_1](http://www.koob.ru/mircea_eliade/istoriya_veri_1)
4. Лосев О.Ф. Антична міфологія в її історичному розвитку. URL: <http://www.koob.pro/losev/antichnaya-mifologiya>
5. Діонісій А. О небесной иерархии. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.htm>
6. Славянские древности / под. ред. Толстого Н.И. Т.2. Москва, 1999. с. 697.
7. Войтович В. Украинская мифология. Киев, 2002. 662 с.
8. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. URL: <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt>
9. Горохолинська Г.М. Казки, як площина полілатентних зв'язків культурно-ментальних конотацій, на прикладі коня. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2018. Вип. 22. С. 35–39
10. Советова О.С. О своеобразных изображениях коней со скал Оглахты (бассейн Среднего Енисея). URL: [http://kronk.spb.ru/library/sovetova-os-1987.htm#\\_10](http://kronk.spb.ru/library/sovetova-os-1987.htm#_10)
11. Белова О. В. Цвет. URL: <http://pagan.ru/slowar/cvet/>

<sup>16</sup> Сила в контексті віри. Чим більша віра тим дужча сила.

12. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX ст. Київ, 2004. С. 440
13. Тернер В. Символ та ритуал. Москва, 1983. с. 280.
14. Діонісій А.О небесной иерархии. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.htm>
15. Жолтовский П.М. Украинский живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1978. 323 с.
16. Исаева М.В. Цветовая символизация священных объектов в иконописи. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/gathered/mysl8/index.htm>

**THE INTERIORIZATION (CULTURAL AND MENTAL ASPECT)  
OF THE SEMANTICS OF THE TRANSCENDENTAL IMAGE OF THE HORSE  
BY EXAMPLE THE ICONOGRAPHY  
OF THE PROPHET ELIJAH AND THE ARCHANGEL MICHAEL**

**Hanna Horokholynska**

*Odessa National Polytechnic University,*

*Department of Theoretical Foundations and General Electrical Engineering,*

*Faculty of Humanities,*

*Department of Cultural Studies, Art History and Philosophy of Culture,*

*Shevchenko av., 1, 65000, Odessa, Ukraine*

The subject of this article is interiorization (in the cultural-mental retrospective) of the semantics of the transcendental image of the horse in the iconography. The aim of it is to examine the symbolism semantics of the portrayal of a horse in the icons of the prophet Elijah and the archangel Michael. At first, the icons carried the complex symbolism contents. An icon is a link, which ties the earthen with the spiritual. The interiorization of the iconographic image is a symbolism if we consider it as an individual system with some contamination (cultural and mental) processes.

*Key words:* icon, horse, semantics, Prophet Elijah, Archangel Michael, contamination processes.