

УДК 130.2

DOI <https://doi.org/10.30970/PPS.2022.40.4>

ВАРІАТИВНА РЕЛЕВАНТНІСТЬ У СЕМАНТИЧНІЙ ЗНАКОВОСТІ ОБРАЗУ КОНЕЙ НА ІКОНАХ РІЗДВА

Ганна Горохолинська

*Державний університет «Одеська політехніка»,
пр. Шевченка, 1, 65044, м. Одеса, Україна*

Стаття присвячена аналізу зображень образу коней на іконах Різдва Христового (колір (часто три кольори), напрям руху (право або ліво: по відношенню до центрального образу чи вітваря – для храмових зображень), поворот голови (профіль або фас; домінують перші зображення). Білий колір є найважливішим, тому його часто використовують. За народною традицією білий кінь пов'язаний з потойбічним святом. У християнстві білий кінь є символом сили, відданості, сенсом життя. Іноді він може бути хтонічною істотою. У хронологічних межах XV–XX ст. (основний пласт це XV–XVII ст., інші вибрані для порівняння в історичній ретроспективі). Ікони несуть в собі складний семантичний зміст, кожен окремий предмет/об'єкт має своє значення. З часом національно-культурна одиниця наклала свій відбиток до «зчитування» інформації цього сакрального виду мистецтва (не порушуючи загальних правил написання). Мандрівники рахманного типу (другого плану) як джерело семантичної знаковості у ментальному сприйнятті неофітів при наявності та варіативності зображення у різних народів коней стають важливим елементом при дослідженні культурно-ментальних конотаций. Крізь призму національних особливостей сприйняття символіки цих тварин можна зазирнути до багатогранного світу минулого, де конотативні зв'язки перетинаються на зламі картин світу (у широкому сенсі поняття). Ця тварина пройшла складний шлях: від етапів дикості, одомашнення, з часом використовування у господарських роботах/засіб пересування, потім стає маркером статку; «декоративною твариною»; зупинившись в останній час на стадії «маркетингового ходу».

Кінь на іконах може виступати символом людської душі або віку (три віки – трьох вершників), і він виражає споконвічне «тяжіння» до Вищого початку/Вищої Сили (втілення її на землі або трансцендентне існування). Поява або відсутність цієї тварини є важливим атрибутом у візуалізації особливостей ментального сприйняття вершників минулого.

Ключові слова: кінь, семантика, ментальність, ікона, конотатії, Різдво Христове.

Сакральне мистецтво ортодоксальної церкви представлено експліцитно та імпліцитно наповненою семантичним змістом іконографією¹. Остання виконувала ряд функцій у історичній ретроспективі, основною з яких була інформаційна – «Священне Письмо для неписемних». Іконографічні зображення з XX ст. стають матеріалом для дослідження симультанно існуючих та латентно нашарованих конотаций у культурно-історичному розвитку ареалу розповсюдження ікон (В.А. Овсійчук, Д.В. Степовик, П.М. Жолтовський, Е. Панофські, М. Шапіро, Ж. Ле Гофф та ін.). Культурно-ментальний² розбір семантичних одиниць іконопису стає важливим інструментом при дослідженні конотативних зв'язків

¹ Проблема змістового наповнення релігійного мистецтва в ілюструванні/розкритті не тільки конкретних сюжетів, але символічного змісту окремо обраних елементів, що в сумі направляють «глядача»/неофіта до стану максимально наближеного до трансцендентального світу. Дуалізм використання символів та знаків ортодоксальної релігії та культурно-ментального сприйняття світу майстрів іконопису поєднуються у кінцевому пункті – іконі, яка складається з семантичних елементів.

² Слово ментальний використовується за термінологією А.Я. Гуревича, в контексті спроби максимального наближення до психо-культурного стану людей хронологічних рамок дослідження.

культурно-ментальної системи особливостей сприйняття об'єктів у історичній ретроспективі. В цьому руслі дослідження особливе місце посідають праці Б. Успенського, П. Флоренського, Є. Трубецького, Л. Успенського та Н. Кондакова. Вони є своєрідними «передвісниками» перспективного культурно-семантичного дослідження іконографічного блоку джерел.

Одним з поширених елементів іконопису другорядного плану сюжетики³ іконографії є коні. «Кінь в собі» (у широкому контексті) подолав ряд етапів: дикості, одомашнення, з часом використовувався у господарських роботах, потім стає маркером статку; «декоративною твариною»⁴; зупинившись на стадії «маркетингового ходу»⁵. У загальному контексті є симптоматична паралель у використанні коней та биків, як елементів культурного спадку, використовуючи дані О.Ф. Лосєва відносно дуалізму останніх в роботі «Антична міфологія в її історичному розвитку». Іконографія коней, в тому числі образи цих тварин на іконах «Різдва Христового», відповідають загальним тенденціям наукових досліджень: Жака Ле Гоффа [1] в контексті дослідження іконографії, як невід'ємного джерела культурно-ментальних розвідок та повороту до дослідження мікро історії в динаміці Карло Гінзбурга⁶ [2].

Відомо, що більшість іконографічних зображень з початку своєї появи не містили коней. Останні з'являються поступово. Образ коня в іконописі – це часто продовження основного мотиву, уточнення, локальна варіативність [16; 17]. Симультанно можна провести аналогію з конем відмічену Е. Панофські [3], в зображеннях Амура до XIV ст., з'являється кінь на якому скаче останній. З часом цей елемент зникає, і Амур зображується без коня. Впадає в око паралель з переломом свідомості представників XII – XIII ст. за Жаком Ле Гоффом [1] або зміщенням акцентів сприйняття за А.Я. Гуревичем⁷ [4]; відображення цих процесів⁸ проілюстровано зі зміщенням в століття⁹. Одним з кроків до визначення культурно-ментальних «зсувів»/маркерів національної ідентичності є розкриття семантики зображення коня¹⁰ на іконах.

Метою роботи є аналіз зображення образу коней в іконографії сюжету Різдва Христового. Одним із видів іконографічних зображень з конями є такі, де останні знаходяться в прямій взаємодії з людиною/вершником/мандрівником (рахманного типу) [23]. Вид коней з «мандрівниками» розділені за особливістю сюжетики композиції: на головних та другорядних. Яскравим прикладом структурного останньої підгрупи є іконографія сюжету Різдва Христового – коні волхвів/царів/мудреців¹¹.

³ Саме «другий план» у іконописі дає цікаві дані при дослідженні особливостей сприйняття об'єктів. Оскільки він по-перше гнучкіший/варіативний на відміну від суворого «канону написання ікони», по-друге консервативно відображає латентні конотації у культурно-ментальному сприйнятті об'єктів, існують симультивно від домінуючої ідеології/віри/догматичного трактування.

⁴ Використання коня у прогулянках та атракціонах, коли нагальна потреба в ньому, як тяглової сили зменшалась/зникла.

⁵ Використання образу коня на рекламі або для «розкриття статусу».

⁶ В контексті змін стереотипів та проникнення до їхнього семантичного змісту фольклорних або «вченого» походження.

⁷ Ідея останнього ближча автору, оскільки поступовість подібних процесів часто «змиває» чіткі хронологічні рамки.

⁸ У будь-якому методологічному руслі.

⁹ Взагалі будь-які зміни у культурно-ментальному сприйнятті мас потребують час для свого «засвоєння» для подальшого прийняття або відкидання у забуття

¹⁰ Збруя, зав'язання хвостів тварин, особливості фізично виражених територіальних особливостей теж мають місце, але не входять до імпліцитно вираженої системи культурно-ментальних ідентифікаторів. Важливо не лише як виражалися домінуючі у свідомості неофітів маркери «прийняття свого елементу», але й значення яке було йому притаманним.

¹¹ Триєдність змістової назви *мудреці/царі/волхви* експліцитно ілюструє саме відношення да знакової категорії вершників відповідно і символіки зображення тварин.

До аналізу залучені зображення: «Поклін пастухів» (XVII ст. Бойківщина, Україна), «Собор Богородиці» тип «Поклін волхвів» (с. XVI ст. с. Бусовисько, Україна), «Різдво і дитинство Христа» (к. XVII – п. XVIII ст. Тороки, Україна), «Різдво Христове» (1405 р. Музеї Московського Кремля, Благовещенський собор), «Різдво Христове» (п. XV ст. Державна Третьяковська галерея), «Різдво Христове» (с. XV ст., походження – Спасо-Преображенського собору Твері, Державна Третьяковська галерея), «Різдво Христове» (п. XV ст., походження – новгородська школа, дім-музей П. Д. Коріна Москва, Росія), «Різдво Христове з вибраними святими» (к. XV ст. – п. XVI ст., походження – Псков, Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія), «Різдво Христове» (с. XVI ст., Державний Російський музей), «Різдво Христове» (п. чв. XVI ст., походження – Новгород, Державний історичний музей), «Різдво Христове» (с. XVII ст., Центральний музей давньоруської культури і мистецтва ім. Андрія Рубльова, Москва, Росія), «Різдво Христове» (XI ст. Монастир св. Катерини, Синай, Єгипет), «Різдво Христове» (п. чв. XV ст., походження – константинопольський майстер, зібрання Рени Андреадіс, Афіни, Греція), «Різдво Христове» (2а п. XVI в., походження – м. Сandomir Свентокшиського воєводства в Польщі, Національний музей, Краків, Польща), «Різдво Христове» (походження – Свята Земля, освячена на Святому Гробі Господньому в 1903 р., місцезнаходження Свято-Ігнатіївський храм м. Донецьк), «Різдво Христове» (пр. 1680 р., на 2016 р музей в м. Клінтон штат Массачусетс), «Різдво Христове» (пр. 1800 р., Приватна колекція, до того в Руані, Музей образотворчих мистецтв), «Різдво Христове» (1729 р. Національний художній музей України). Останнє зображення дещо *«не вписується»* в тематику «коней волхвів» – оскільки їх там немає. Але є важливим елементом для культурно-ментального аналізу трансформаційних процесів в іконописі для становлення маркерів ідентичності. Оскільки там зображений білий віслук (ліва частина зображення), який їсть зелень з дерева, що *«ніби виростає»* з будівлі (за головною сценою сюжету ікони). Чому це важливо? Згідно народної традиції (повір'їв, легенд, казок [16]) віслук ніколи не їв нічого біля Христа, а од кінів навпаки з'їв соломку, де було заховано Ісуса Христа. Тобто у XVIII ст. починається процес деполяризації символічних маркерів, де кінв та віслук мають протилежні змістові навантаження. Голова тварини направлена вгору для того, щоб побачити янголів з неба (він нічого не їсть). Але чому саме до його вуст торкається зелень? Чи не імпліцитне виражені культурно-психологічні корені іконописного майстра? Культурно-соціальне середовище представника іконопису латентно віддзеркалилося в його роботі. Світло на ці питання може пролити зображення «Різдва Христового» (XVIII ст., 1728 р. автор – Іван Александров, приватне зібрання, Росія) або «Різдва Христового» (ост. тр. XVIII ст., Солигалич музей ікон Пресвятої Богородиці, с. Ісаково, Московська обл., Росія). На першому зображенні віслук стоїть окремо від центрального зображення, та відвернувся від Христа. Цікаво, що майстер/автор ікони *«не відвернув бика від центрального сюжету»*¹², який стоїть поряд з віслуком. На другій іконі тварина знаходиться на задньому плані та відвернена від центру зображення. З XVIII ст. транслювання контамінаційних процесів набуває чітких рис, але не повсюдного характеру. Знаковість сталої системи починає включати у себе когнітивний дисонанс, що повинен спровокувати захисні механізми психіки, які діють на підсвідомому рівні. Значні зміни для кінця та загальна історична ситуація для XVIII ст. характеризується змінами та когнітивними процесами, що призводять до глобальних соціально-економічних подій в європейському світі. *«Передчуття»* та вплив «культурно-ментальної метеорології»¹³

¹² Бики – це окрема тема дослідження. Символізм та постсемантизм цих тварин є одним з найзахопливіших та досліджених в сучасній науці.

¹³ Змінна ситуація у культурно-ментальному сприйнятті сталих об'єктів та предметів. Той самий момент, коли починається трансформація семантичного змісту.

завжди буде експліцитно або імпліцитно віддзеркалюватися від усіх культурних залишків минулих епох.

Іконографія Різдва Христа складалась на протязі кількох століть. Імпліцитно схожа на складання пазів, оскільки часові варіації написання мають свої семантичні особливості. На стільки явно, що деякі дослідники вважають, що вола та осла періодично «міняють» на корову та коня [5]. Хоча відомо, що немає причин для такої заміни, є семантичний евфемізм у іконописній традиції, спричинений зміною у культурно-ментальній та побутовій сфері діяльності людей. Де віслуків пишуть «фізично» наближеними до коней. Подібні тенденції простежуються в сюжетній композиції «Хвалите Господа з небес» [6].

Основні ідеї семантичного навантаження зображення волхвів такі:

1. Символічно зображено вік людини: від юнацтва до похилого віку [7]. В підтримку цієї гіпотези свідчить розташування вершників волхвів, де на певних зображеннях, вони знаходяться у іконографічному просторі за віковою хронологією. На користь такої точки зору, можна навести ікони, де у всіх вершників однаковий колір коней (оскільки вони теж мають одну суть). Але таких зображень менше ніж тих, де є певні варіації кольорів тварин;

2. Можуть бути тотожними до трьох гілок нащадків Ноя: семіти, хаміти і яфетиди [7]. Відповідно до цього можна зробити припущення, що волхви за віковою експозицією латентно транслюють синів Ноя: Сима, Хама і Яфета. Кольорова варіативність зображення коней не має чітких рамок по відношенню до зображення¹⁴. Навіть зробивши поправку на іконографічну даність, як окрему символічну систему – ідея Ісідора Севільського про поділ світу на три частини: Азію («країну Сима»), Європу («країну Яфета») та Африку («країну Хама») та транслювання її на ікони сюжету Різдва Христового не пояснює вікову варіативність або її відсутність у волхвів. Різний вік волхвів може ілюструвати градацію статусу братів, як загального праобразу людей світу. Після XVI ст. втрачають свій вплив;

3. Відголовоком попередньої тези є відсилка до волхвів як до символів язичницьких народів, що звернулись до Христа [7]. Оскільки поділ на них відповідає територіям розповсюдження семітів, хамітів та яфетидів: Близький Схід, Африка, Євразія (вже не країни синів Ноя, а території з символічною назвою). Ця тенденція характерна для Нового часу і тому є більш «юною» для семантичного розбору. З часом символіка зображення волхвів потребувала додаткового змістового наповнення, як б відповідало потребам рядових неофітів, і була більш зрозумілою для них¹⁵. Чим більше «розкривався світ» для них – тим глибшим та прагматичним повинно було бути зображення. Дехто, називає це «наближенням Бога до людей» [6], дехто «новими тенденціями у мистецтві». Культурний досвід людини та ознайомлення з новою інформацією потребувало транслювання цього досвіду скрізь сталі форми мистецтва. Тоді з'являється зміна семантичного змісту об'єктів. Ідентифікація національного компоненту є важливою віхою у розвитку традиційного іконопису ортодоксальної церкви (не говорячи про народні школи майстрів).

Аналіз зображень іконописних об'єктів проходить за такими параметрами: колір коней, поворот голови та напрям руху тварин.

На іконі «Поклін пастухів» (XVII ст. Бойківщина, Україна) зображено три коня різних кольорів у верхньому лівому куті. Білий, коричневий та чорний імпліцитно перекликаються з віком вершників: на першому їде найстарший, потім середній за віком вершник,

¹⁴ В свою чергу кольори, якщо б були сталими та незмінними, могли б ілюструвати психологічну стратифікацію родів.

¹⁵ Яскравою аналогією є подорож братів Кирила та Мефодія по Північному Причорномор'ї, де вони звертали до християнської віри народ, що називав себе Фул та поклонявся зрошеному дубу з черешнею. Рядом аналогії з Біблії брати вказали на «обраність» язичників для нової віри.

а наймолодший – на вороному коні. Голови всіх коней зображено у профіль. Одним з іконописних інструментів написання композиції з великою кількістю персонажів є умовний повтор об'єктів, що не прописуються з повною досконалістю, а лише вказуються їхні певні риси, для окреслення загальної картини сюжету. Так малозначимі або другорядні елементи повністю прописувалися на передньому плані, а на задньому – писалися лише їхні частини. Також характерне для іконопису зображення у профіль – таким зображені другорядні персонажі ікон. Напрямок руху з ліва на право, ілюструє тенденцію руху до головного образу ікони – Богоматері з Христом у яслах. На конях присутні вуздечки та зброя, що вказує на «прописаність» не тільки волхвів/царів, але й тварин, як маркерів своїх вершників – незважаючи на другий план зображення. На іконі «Собор Богородиці» тип «Поклін волхвів» (с. XVI ст. Бусовисько, Україна) зображені три коня без вершників, хоча динаміка руху вказує на належність тварин до певних вершників/царів¹⁶. Кольори коней: білий, коричневий та пудровий¹⁷; відповідно до вершників за віковою ознакою – середній, найстарший та юнак. Коні зображені у профіль. Царі, в нижній частині зображення, направлені в протилежному від головного образу напрямі, а коні тяжіють до нього.

Останнє вказує на тенденцію до собору, як загальної ідеї ікони, коли все «прикриває пелюстками» центральний образ. На іконі «Різдво і дитинство Христа» (к. XVII – поч. XVIII ст. Тороки, Україна) зображені мудреці/царі на конях у верхньому лівому куті. Чітко видно кольори двох вершників коричневий та білий, колір третього вершника темніший за білий, але ще не належить до відтінків шамау. Голови коней зображено у профіль. Напрямок руху тяжіє до головного образу зображення. Ікона ніби розповідь про перші моменти життя Христа. Простір та час грають свої функції у семантичній системі культурно-ментального сприйняття людини європейського типу, за параметрами з ліва на право простору, та хронологією зверху до низу зображення. На іконі «Різдво Христове» (1405 р. Музеї Московського Кремля, Благовещенський собор) зображено три коня різних кольорів: білий (світлий відтінок шамау), червоний та темний (можливо чорний).

Три кольори відповідають віку вершників: наймолодший – на темному, середній – на білому, найстарший на червоному коні. Голови коней зображено у профіль. Рух тварин відповідає загальному тяжінню до головного образу на іконі. На іконографічному зображенні «Різдво Христове» (п. XV ст.¹⁸) коні також трьох відтінків: білого, червоного та шамау. Відповідно вік вершників по відношенню до кольорів: наймолодший – на червоному, середній – на коні кольору шамау, а найстарший – на білому. Таким чином виходить, що молодший вершник їде на найтемнішому коні із усіх, що зображено на іконі. Голови тварин зображено у профіль. Рух коней відповідає напрямку до центрального образу на зображенні. Волхви знаходяться у верхньому лівому куті, так саме як і на попередньому зображенні. На іконі «Різдво Христове» (с. XV ст.) вершники знаходяться в одній площині з головним сюжетом зображення. Напрямок руху відповідає напрямку до центру зображення. Голови коней зображено у профіль. Кольори коней відповідають віку вершників у такій послідовності: наймолодший – на білому, середній – на горчично-коричневому коні, найстарший – на темному. Особливість зображення в тому, що всі земні події знаходяться в одній іконографічній площині (Христос, діва Марія, волхви), це зайвий раз підкреслює одночасність подій на іконі. На іконі «Різдво Христове» (п. XV ст.) волхви знаходяться не

¹⁶ «Потенційні вершники» мають корони. Експліцитно виражено не тільки етап від'їзду царів, але й неможливість «сідати на коні» поряд з головним образом ікони.

¹⁷ Термін «пудровий» обрано через його семантичну наближеність до «теплої палітри» кольорів. Можливо первісно колір був задуманий як відтінок шамау, з часом вицвівши.

¹⁸ Зображення розташовані відповідно до попереднього переліку.

на багато вище від центру зображення, але вже іншій площині. Кольори коней так розподілені між вершниками: чорний – старший, білий – молодший, рудий – у середнього. Напрямок руху тяжіє до центру зображення, а голова коня (рудого, інші скриті) написана у профіль. Наймолодший волхв знаходиться посередині.

На іконі «Різдво Христове» (к. XV ст. – п. XVI ст.) вершники знаходяться в одній площині з основним сюжетом. Найстарший скаче на чорному коні, середній на червоному, а наймолодший на білому. Останній в черговий раз знаходиться посередині. Голови зображені у профіль, загальний рух спрямовано до центру ікони. На псковському зображенні є підпис імен волхвів. Відповідно до нього: Каспар – старший, Валтасар – наймолодший, Мельхір – середній. На іконі «Різдво Христове» (сер. XVI ст.) вершники знаходяться в верхньому лівому куті. Направлені до центру зображення. Голови коней написані у профіль. Найстарший їде на темно-коричневому коні, середній – на білому, а наймолодший – на коні кольору шамау. Дане зображення відрізняється за послідовністю волхвів (найстарший знаходиться посередині між юнаком та чоловіком середніх літ; цікаво, якщо дивитися на зображення спатіалізовано то, посередині знаходиться середній за віком вершник; таким чином традиційність зображення зберігається).

На іконі «Різдво Христове» (1а чв. XVI ст.) вершники знаходяться в одній площині з головним сюжетом. Хронометрична варіативність співвідношення вершник/кінь розділена таким чином: на червоному – коні найстарший, на білому – середній, на темно-коричневому наймолодший. Подібна композиція розташування імпліцитно транслює символіку волхвів, як різний вік людини взагалі. Що, в свою чергу, буде наближена до Христа незалежно від хронометричних показників. Голова коня зображена у профіль. На іконі волхви зображені з двох боків, додаючи динаміку зображенню і розкриваючи основні події від Різдва Христа до втечі із Єрусалима. Вони ніби крила, що огортають верхній кордон іконописного сюжету. Найстарший волхв – на сірому коні, середній – на коні кольору шамау, а наймолодший – на білому коні. Останній знаходиться в середині між двома вершниками. При спатіалізованому розгляді середній за віком їде посередині вершників. Цікаво, що коні які знаходяться у правому куті написані у профіль і прямують до центру зображення. А тварини, що рухаються з лівої сторони з «силою» направлені вершниками до центра. У сірого коня голова зображена у 3/4 звороту (до центру). Інші зображені у профіль, і направлені в протилежному від центру напрямку.

Ідея протиставлення полярності руху, як визначної риси контексту напрямку є хрестоматійною для іконопису. На іконі «Різдво Христове» (XI ст.) коні рухаються на право (від центру зображення). Сирій для молодого волхва, білий для середнього та імовірно червоний/коричневий – для літнього. Середній за віком вершник знаходиться у центрі, таким чином повторюється ідея символіки віку «людини взагалі» у контексті зображення волхвів. Цікаво, що волхви зображені на конях, як такі що залишають Христа, а не прямують до нього¹⁹. Голови коней написані у профіль.

На іконі «Різдво Христове» (1а чв. XV ст.) золотисто-жовтий кінь належить наймолодшому вершнику, червоний – середньому, а білий – найстаршому. Тварини зображені у профіль. Напрямок руху вершників тотожний центру зображення. Мандрівники хоча і зображені в одній площині з основним сюжетом, але відділені «горами». В центрі вершників знаходиться середній за віком мудрець. В черговий раз підкреслюється символічність тріади волхвів.

На іконі «Різдво Христове» (2а пол. XVI ст.) написані три мудреця в одній площині з основною темою. Білий, коричневий, сирій кольори відповідають віку волхвів від

¹⁹ Підкреслюється не тільки динамічність їхніх подорожей, але й швидкість для повернення до дому.

наймолодшого да найстаршого. В середині – середній за віком мудрець. Голова білого коня зображена у профіль. Мандрівники знаходяться дещо вище від центрального сюжету і направлені до нього.

На іконі «Різдво Христове» (пр. 1680 р.) волхви – на білих конях. Вершники знаходяться з двох боків від центру зображення. Таким чином виходить ідея одночасності іконографічної сюжетної композиції. Голови коней зображено в профіль. В лівому куті коні направлені до центру ікони, при чому кінь наймолодшого з волхвів, відвернутий від Віфлемської зорі. В середині групи знаходиться наймолодший з них. Рух тварин направлений до центру зображення. Коні у правому куті орієнтовано в сторону від головного сюжету. При чому рух коней «хронологічно» співпадає з рухом до Христа всієї композиції.

На іконі «Різдво Христове» (пр. 1800р.) волхви знаходяться з обох боків. Кольори вершників так співвідносяться з віком мудреців: білий – у наймолодшого, червоний/рудий – у середнього, а темний (темно-гірчичний) – у найстаршого. Середній з них їде по центру. Голову тварин зображено у профіль. Цікаво, що відмінно від попереднього зображення голови усіх коней повернені направо, демонструючи динаміку руху східних мудреців до ясел Христа. На іконі «Різдво Христове» (пр. 1903 р.) волхви знаходяться з лівої сторони над центральним сюжетом. Кольори коней відповідають віку мудреців у такій послідовності: на чорному – наймолодший, на коричневому – середній, на сірому – найстарший. Голови коней зображено у профіль та направлено відповідно до центрального сюжету Різдва Христового. В цьому зображенні простежуються тенденція до пояснення походження та відповідності до цього зображення волхвів.

В загальному контексті можна об'єднати висновки щодо культурно-семантичному розбору знаковості коней на іконах цього типу. Коні волхвів майже скрізь зображені у профіль. Зображення голови вказує на семантичну другорядність у знаковості тварини. Другорядність персонажу іконописної традиції породжує варіативність написання в контексті культурно-ментального сприйняття неофітів локального розповсюдження ікони. Збруя, шори та збруя тварини вказує на те, що кінь стає імпліцитно вираженим маркером статку свого вершника.

Напрямок руху коней в більшості зображень співпадає з знаходженням головного елементу зображення – Різдва Ісуса Христа / Богоматері з Христом (коні є позитивними персонажами на іконі, оскільки знаходяться в єдиній семантичній системі з центральним образом; експліцитно транслюється ідея соборності всього, що зображено на іконі²⁰).

Найбільш глибинною формою для символіки волхвів/правителів, якщо брати їх як семантичні елементи, а не просто східних мудреців/царів є трансляція крізь градацію їхнього віку – загально людських хронометричних властивостей. Домінанта національної ідентичності починає транслюватися крізь призму кольорової варіативності коней²¹.

Загальним для всіх іконографічних зображень є білий колір коня. Семантика білого кольору використана крізь призму народного/проторелігійного²² та християнської символіки. Домінантними значеннями символіки білого кольору в народній уяві є: сакральність, чистота, плодючість [10, с. 151]; зв'язок з потойбічним світом [11]; позитивні якості, предмету білого кольору, чистота думок; білий кінь сниться до щастя або одужання; смерть,

²⁰ Навіть коли зображений від'їзд царів/волхвів.

²¹ Мова не йде про те, що одяг, волосся або загальні риси вершників не достатньо чітко ілюструють їхню національну приналежність. Відповідно до регіону розповсюдження ікон вони симультатно відображають місцеві особливості бачення волхвів/мудреців. Але глибинні культурно-ментальні пласти національної свідомості експліцитно виражаються у другорядних об'єктах іконопису.

²² Мова йде про рудименти проторелігійного світогляду.

що розмовляє у вигляді білої кобили; чарівний помічник/перевізник (якщо звертатися до казок) [15].

Написання іконографічних зображень це складний процес, де відображається не тільки релігійний канон написання, досвід іконописця, особливості культурно-ментальної системи світосприйняття неофітів [12]. Це театр дійства та протистояння глибинної символіки на підсвідомому рівні проторелігійних та релігійних конотацій. Другим змістовим крилом знаковості білого кольору є традиційне християнське символічне навантаження. У Діонісія Ареопігита білий це колір слухняності та Божого світла [13]. Показовим є символічне навантаження білого кольору у іконописі за Д. Степовиком – це колір Преображення Господнє та неземного сяйва, колір перетворення [14]. Колір допомагає ідентифікувати об'єкт, а не остаточно маркірує. Немає сталості у процесі семантичних нашарувань. Їхні конотаційні метаморфози напряму пов'язані з вподобаннями культурних та культурно-психологічних інтересів неофітів. Образ коня, як унікальний феномен, що пройшов майже всі стадії перетворень (варіації у використанні у побуті), є імпліцитним об'єктом культурно-ментального сприйняття. Вершником на білому коні може бути і наймолодший, і середній за віком, і най старший з царів/волхвів. Білий колір коня має безпосередній зв'язок з трансцендентальним світом, смерті та «Божим благословенням», часто відіграє поляризовану функцію у дуєті з темними кольорами. «Божественне просвітління» експліцитно транслюється на іконописних зображеннях, де всі коні мудреців/волхвів/царів білого кольору.

Наступним за кількістю використання є коричневий колір, який семантично пов'язаний з поняттями усього земного²³ (тимчасового) [12] та смирення [9, с.50]. Симптоматичним стає його використання в іконографії Різдва Христового для коней волхвів. Симультанно з коричневим кольором необхідно розглядати червоний оскільки вони з часом стають невід'ємною часткою один одного²⁴. Семантичний зміст червоного кольору має ряд варіацій як в народному, так і ортодоксальному контексті. В першому випадку червоний це: 1) колір життя, оскільки асоціюється з кров'ю. Також червоний колір невід'ємно пов'язаний з поняттями влади та сили. Частіше за все використовується в аналогії «свята життя, безпеки та сенсильної любові (в залежності від контексту дії) [18]; 2) колір вогню, родючості, здоров'я, також пов'язаний з хтонічними та демонологічними істотами [11]; 3) одні з основних кольорів народної культури. Символ життя, сонця та колір трансцендентального. Наділяючи його захисними рисами и використовуючи, як оберіг [19, с. 647]; 4) символізує силу [20, с. 44]. Лапідарно сумуючи символіку червоного кольору можна охарактеризувати: тотожну силі життя (родючості, як прямий наслідок цього) та сили як такої окремо, захисту від негативного впливу (хтонічного походження). У ортодоксальній релігії семантика цього кольору включає такі значення: 1) з ним пов'язували уявлення про перемогу, боротьбу та страждання [9, с. 50]; 2) поєднує у собі дуалізм: Божественної енергії (перемоги/життя) та жертвності за віру (смерть, як ступінь жертвності) [15, с. 25]; 3) у Діонісія Ареопігита червоний означає полум'яність та швидкість, чуттєвість та постійне трансцендентальне оновлення [14]; 4) червоний колір може транслювати Божественну любов [22]. Семантика червоного кольору стає засобом транслювання любові, страждання заради любові (небесної/трансцендентально-сенсильної) та жертвності (мученицька смерть),

²³ Тенденція протиставлення земного – небесному, тимчасового – вічному; характерна не тільки для есхатологічного трактування світосприйняття всесвіту, але й є симптоматичною для доби в культурно-ментальному аспекті ідентичності індивідуума на стадії «правління релігії» (визначення часу – за церковним дзвоном, підтвердження/благословення прав на престол та ін.), як основної домінанти індивідуальної свідомості неофітів. При чому чим вища загальнонаціональна ідея та тенденції соборності держави тим меншим стає вплив релігії. Звітно, якщо вони не об'єднуються під єдиним прапором.

²⁴ Особливості кольорів залежить від природних особливостей поліментів та сієни.

як засобу цієї трансляції. Загальним для двох систем світогляду є сила та любов у семантичному аспекті знаковості кольору.

На даному етапі розвідки не виявлено, що кольори коней залежать від хронології розповсюдження. Кожен раз при використанні білого кольору для наймолодшого царя/вохви та темного для найстаршого витримуються тріада протиставлення кольорів вершників, крім кількох випадків де всі тварини зображені білим кольором. Відображення композиційних особливостей кольорової спатіалізованості обраного сюжету²⁵ ілюструє тенденцію до вираження локальних ідентифікуючих маркерів. Зокрема, канон/рекомендації²⁶ написання ікон не прописує кольорові варіації коней вохвів/царів [23].

Кольорова варіативність тварин східних мудреців, імпліцитно розкриває особливості для кожної вікової категорії життя людини, якщо погодитися з семантичним змістом вохвів як протосимволу людського життя. Тоді сприйняття вікових особливостей відповідно до специфіки ідентифікації інтеріоризованих культурно-ментальних елементів у наближенні до трансцендентального світу буде виражено кольоровими варіаціями.

Коні на іконах сюжетного блоку Різдва Христового стають прикладом хтонічної істоти, що наповнена сакральною силою²⁷, яка має пряме відношення до смерті (в контексті тимчасовості людського буття²⁸). При чому не в тотожності з фізичною смертю, а як перехід до іншої форми буття, що це проходить на фоні бистроплинності людського життя (що проілюстровано віковою градацією мудреців/царів/вохвів). Простежується переплетіння та симптоматичне протиставлення народного сприйняття коня, його християнським семантичним наповнення та паралель з самим сюжетом, оскільки коні зображені у ретроспективі людського життя з усіма його особливостями, а сам сюжет направлений на ілюстрацію народження вічного життя/надії на порятунок. Коні в контексті обраного сюжету підкреслюють соціальне становище своїх вершників для неофітів ойкумени створення та розповсюдження. Таким чином з'являються варіації появи та зникнення коней у мудреців/вохвів відповідно до ареалу шанування зображень.

Список використаної літератури

1. Ле Гофф Ж. Средньовічний світ уявного. URL: yanko.lib.ru/books/cultur/goff-sred_mir_voob-l.pdf (дата звернення: 05.01.2022).
2. Гінзбург К. Образ шабашу ведьм та его істоки. URL: <http://yakov.works/history/14/2/ginzburg.htm> (дата звернення: 05.01.2022).
3. Панофські Е. Етюди по іконографії. URL: http://www.studmed.ru/panofskiy-e-etyudy-po-ikonologii_629b6003794.html (дата звернення: 05.01.2022).
4. Гуревич А. Історія історика. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1023939> (дата звернення: 05.01.2022).
5. Литвяк Е. Різдво Христове в християнському мистецтві URL: <https://culturelandshaft.wordpress.com/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%85%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE/> (дата звернення: 05.01.2022).

²⁵ На приладі коней.

²⁶ Хоча відносяться хронологічно до XVIII ст., але відображають загально ортодоксальні тенденції.

²⁷ Можливо Вищою/Божою Силою. Важливо відмітити, що благословення та спрямованість напрямку тварин транслюється експліцитно вираженими ознаками – напрям руху до центрального образу на іконі.

²⁸ Повторно проводиться паралель з трансцендентальним та земним світами: коли центральний образ несе небесне благословення/спасіння/світло, а земний світ (експліцитно проілюстрований мандрюванням вохвів/царів/мудреців) тяжіє до нього.

6. Горохолинська Г. Семантичний евфемізм в культурно-ментальній еволюції, на прикладі зображення коня ікон «Хвалите Господа з небес». URL: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/38317/3/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84_%20WSE_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0_%D0%B8%D1%8E%D0%BB%D1%8C_2018_%D0%A7%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%202.pdf (дата звернення: 05.01.2022).
7. Прекуп І. Як складалася іконографія Різдва? URL: <https://culturelandshaft.wordpress.com/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%85%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE/> (дата звернення: 05.01.2022).
8. Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Накова думка, 1978. 323 с.
9. Слов'янські старожитності під ред. Толстого Н. І. Т. 1. Москва : «Міжнародні відношення», 1995. 577 с.
10. Белова О.В. Колір. URL: <http://pagan.ru/slowar/cvet/> (дата звернення: 05.01.2022).
11. Горохолинська Г.М., Нариси до іконографії, як замкненої семантичної системи. URL: <https://www.twirpx.com/file/2616975/> <https://www.twirpx.com/file/2616975/> (дата звернення: 05.01.2022).
12. Діонісій Ареопagit. Про небесну ієрархію. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.htm> (дата звернення: 05.01.2022).
13. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. Київ : Либідь, 2004. 440 с.
14. Горохолинська Г.М. Казки, як площина полілатентних зв'язків культурно-ментальних конотацій, на прикладі коня. URL: http://apfs.nuoua.od.ua/archive/22_2018/11.pdf (дата звернення: 05.01.2022).
15. Горохолинська Г. До питання про семантику коня на іконах Георгія Победоносця. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprfc_2016_10_11 (дата звернення: 05.01.2022).
16. Горохолинська Г.М. Інтеріоризація (культурно-ментальний аспект) семантики зображень трансцендентального коня на прикладі іконографії пророка Іллі та архангела Михаїла. URL: http://www.fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/23_2019/6.pdf (дата звернення: 05.01.2022).
17. Уваров А.С. Християнська символіка. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/hristianskaja-simvolika/ (дата звернення: 05.01.2022).
18. Слов'янські старожитності під ред. Толстого, Н. І. Т. 2. Москва : «Міжнародні відношення», 1999. С. 697.
19. Тернер В. Символ та ритуал. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/antropologija/turner_viktor_simvol_i_ritual_1983/5-1-0-1016 (дата звернення: 05.01.2022).
20. Ісаєва М.В. Кольорова символізація священних об'єктів в іконописі. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/gathered/mysl8/index.htm> (дата звернення: 05.01.2022).
21. Єрмінія або повчання в живописному мистецтві, складене ієромонахом і живописцем Діонісієм Фурноаграфіота. URL: https://azbyka.ru/otechnik/ikona/erminija-ili-nastavlenie-v-zhivopisnom-iskusstve-sostavlennoe-ieromonahom-i-zhivopistsem-dionisiem-furnoagrafiotom/3_1_4 (дата звернення: 05.01.2022).
22. Горохолинська Г. The image of horses in the eastern european tradition of icon painting. URL: <http://docplayer.pl/109432232-Studia-warminskie-the-studies-of-warmia.html> (дата звернення: 05.01.2022).

THE VARIABLE RELEVANCE IN THE SEMANTIC SIGNIFICANCE OF THE HORSES' IMAGE ON THE ICONS OF THE CHRISTMAS

Hanna Horokholynska

*Odesa polytechnic state university,
Shevchenko Ave., 1, 65044, Odesa, Ukraine*

The orthodox iconography, as an idealized sacred-cultural environment, is an important source in the researching of the latent connotations of the semantic space of a mentality in the historical retrospective (various countries). The subject of this article is devotion of the analysis of the image of horses of the plots of the Nativity icons (color (white, brown red etc.), direction of the movement (right or left), the turn of the head (a face/a profile (in majority of the icons))).

The white colour is the most important that's why it's frequently used. According to the folk tradition, a white horse is a symbol of death. In Christianity, a white horse is a symbol of the devotion power, meaning of a life, and sometimes it can be a chthonian creature. The icons carried the complex symbolism contents. The rahman-type travelers (the secondary plan (the horses always occupy the secondary position)) will become as a source of semantic significance in the mental perception of the neophytes. The chronological limits are the XV–XX centuries (the main layer is the XV–XVII centuries, others selected for comparison in the historical retrospective). An icon is a link, which ties the earthen with the spiritual (dualistic system of symbols). Through the prism of the national peculiarities of the perception of the symbolism of horses, one can look into the multifaceted world of the past. There are connotational connections intersect at the break of the pictures of the world. The horse, as the object of iconography, is the important element in the researching of the semantics of images. A horse in itself has overcome a difficult path from the stages of a wildness, a domestication, eventually used in a country work or as a vehicle transport, then becomes a marker of wealth; the decorative animal; and it is stopping at the stage of a marketing move recently.

In conclusion it is necessary to note that the horse in the icons is a symbol of a human soul or the age (three ages) and it expresses eternal tendency to the divinity (earth embodiment or transcendental).

Key words: horse, semantic, mentality, an icon, connotations, Nativity.