

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
Факультет суспільно-гуманітарних наук
Кафедра філософії та релігієзнавства

Допущено до захисту

Зав. кафедри _____

(підпис)

«__» _____ 2026р.

УДК _____

Кваліфікаційна бакалаврська робота

**ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНА СИМВОЛІКА ПРАВОСЛАВНИХ ІКОН:
ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ВІЗУАЛЬНИХ КОДІВ У
КОНТЕКСТІ ПЛЮРАЛІСТИЧНОЇ РЕЦЕПЦІЇ**

Рівень вищої освіти: перший (бакалаврський)

Галузь знань: 03 «Гуманітарні науки»

Спеціальність: 033 Філософія

Студентка

Бінківська Крістіна Русланівна
4 курс, ФІЛБ-1-22-4.0д, ФСГН

(підпис)

Науковий керівник

Хрипко Світлана Анатоліївна
Кандидат філософських наук,
доцент кафедри

(підпис)

Київ – 2026р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІКОНОГРАФІЧНОГО ФЕНОМЕНУ: ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ГЕНЕЗИС	8
1.1 Становлення ікони як онтологічної форми сакральної присутності	8
1.2 Плюралістичність філософських інтерпретацій ікони	14
<i>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I</i>	21
РОЗДІЛ II. СЕМІОТИЧНА ОНТОЛОГІЯ ІКОНОГРАФІЧНИХ КОДІВ: ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ	22
2.1. Колористична символіка як трансцендентальна структура сприйняття .	22
2.2. Кінетична семантика: жести та пози як онтологічні модуси	27
2.3. Атрибутивно-символічна система: речі як носії трансцендентального змісту	30
2.4. Композиційна герменевтика: простір як філософська категорія	33
<i>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II</i>	36
РОЗДІЛ III. РЕЦЕПТИВНА ГЕРМЕНЕВТИКА: ПЛЮРАЛІСТИЧНІ МОДУСИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ	37
3.1. Конфесійні парадигми сприйняття іконографії	37
3.2. Соціокультурні та світоглядні аспекти секулярної рецепції іконографії ..	40
<i>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III</i>	45
РОЗДІЛ IV. СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ІКОНОГРАФІЧНОГО ДОСВІДУ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ	46
<i>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ IV</i>	53
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Православна ікона належить до тих феноменів культури, онтологічний статус яких принципово не вичерпується жодною однією дисципліною. Вона не є ані суто художнім твором у новоєвропейському розумінні, ані релігійним артефактом у функціоналістському сенсі, ані семіотичною системою у структуралістському — хоча містить у собі всі ці виміри одночасно. Саме ця невичерпність робить ікону постійно актуальним об'єктом філософського дослідження: кожна теоретична рамка, що претендує на її пояснення, рано чи пізно виявляє власні межі.

Особливої гостроти ця проблема набуває в умовах сучасного культурного плюралізму. Конфесійна рецепція ікони, що формувалася протягом тисячоліть і спирається на розвинену богословську онтологію образу, сьогодні існує поруч із секулярними, мистецтвознавчими та медіатизованими способами сприйняття. Ці горизонти не просто «доповнюють» один одного — вони структурно несумісні у своїх вихідних інтуїціях щодо природи сакрального знаку. Відтак виникає питання не лише про те, що означає ікона, а й про те, яким чином один і той самий образ стає місцем зустрічі принципово різних онтологічних позицій.

Додаткову актуальність дослідженню надає українська культурна ситуація після 2022 року: процеси культурної деколонізації, поява «воєнної іконографії» та переосмислення сакральної спадщини як форми ідентитарного самовизначення перетворюють ікону на живий дискусійний об'єкт, що виходить далеко за межі суто релігієзнавчого чи мистецтвознавчого дискурсу.

Проблема дослідження полягає у відсутності інтегративної теоретичної моделі, здатної описати ікону одночасно як онтологічний, семіотичний і герменевтичний феномен. Існуючі підходи, як правило, або залишаються в межах богословської традиції, або редукують ікону до знакової системи чи естетичного об'єкта, втрачаючи при цьому специфіку її символічної природи. Методологічне подолання цього розриву є центральним завданням пропонованого дослідження.

Мета дослідження — здійснити філософсько-культурологічний аналіз трансцендентальної символіки православних ікон як системи візуальних кодів та

виявити механізми її інтерпретації в умовах плюралістичної рецепції. Йдеться не лише про опис окремих елементів іконографії, а про з'ясування того, яким чином через них конститується смисл і яким чином цей смисл стає доступним суб'єктові — залежно від його конфесійного, культурного та епістемологічного горизонту.

Завдання дослідження:

- Теоретично обґрунтувати онтологічні підвалини іконографічного феномену та реконструювати його історико-філософську генезу.
- Проаналізувати колористичні, кінетичні, атрибутивні та просторово-композиційні коди ікони як трансцендентальні структури сприйняття, що апріорно задають умови іконографічного досвіду.
- Сформувати категоріально-понятійний апарат дослідження, що інтегрує онтологічну, семіотичну та герменевтичну перспективи.
- Розкрити мультипарадигмальні модуси рецепції іконографії: конфесійні, секулярні та мистецтвознавчі.
- Виявити сучасні трансформації іконографічного досвіду в умовах цифрової культури, медіатизації та культурно-ідентифікаційних зрушень і визначити перспективи їхнього культурологічного осмислення.

Об'єкт дослідження: православна ікона як культурно-онтологічний феномен, що поєднує матеріальні, формальні та смислові виміри буття образу.

Предмет дослідження — трансцендентальна символіка візуальних кодів православної ікони та процеси її інтерпретації в умовах сучасної плюралістичної рецепції.

Методологія дослідження будується на міждисциплінарному підході, де кожен із залучених методів відповідає окремому аспекту досліджуваного феномену. Феноменологічний метод застосовується для виявлення інтенціональних структур сприйняття ікони та аналізу досвіду явлення трансцендентного через образ. Онтологічний аналіз дозволяє з'ясувати природу буття ікони — її субстанційні та реляційні виміри, а також специфіку відношення між образом і Першообразом. Семіотичний метод забезпечує інструментарій для опису колористичних, атрибутивних, кінетичних і просторових кодів як знакових систем особливого

онтологічного статусу. Герменевтичний підхід уможлиблює аналіз мультипарадигмальної рецепції та виявлення механізмів ресемантизації в умовах зміни культурних горизонтів. Нарешті, культурологічний компаративізм слугує основою для зіставлення конфесійних і секулярних практик інтерпретації та дослідження сучасних трансформацій іконографічного досвіду.

Теоретичне значення роботи полягає у розробці інтегративної моделі аналізу ікони, що долає однобічність як суто богословських, так і суто семіотичних чи естетичних підходів. Запропонована модель може слугувати теоретичним підґрунтям для подальших досліджень у сфері філософії образу, семіотики сакрального та феноменології релігійного досвіду.

Практичне значення визначається можливістю застосування результатів дослідження у викладанні філософії, релігієзнавства та культурології, у музейній і дослідницькій практиці, а також у програмах міжконфесійного діалогу і культурної дипломатії — передусім у контексті актуальних для України питань збереження та переосмислення сакральної спадщини.

Апробація результатів. Результати бакалаврської роботи були апробовані та представлені на наукових конференціях і в наукових публікаціях, що підтверджує їхню актуальність, новизну та практичне значення.

Публікації у наукових журналах:

1. *The icon as a mediator between humanity and the transcendent: color semiotics in the ethics of sustainable development.* Synesis: Philosophy and Science, 2024.
URL: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/3430>

— розглянуто колористичну семіотику православної ікони як трансцендентальну структуру сприйняття та її роль у формуванні етичних парадигм.

2. *Dialogue between Ukrainian and European cultural values as a prerequisite for Ukraine's sustainable development: faith and fear versus stability and chaos.* European Journal of Sustainable Development, 2024.
URL: <https://ecsdev.org/ojs/index.php/ejsd/article/view/1861>

— представлено міжкультурний аналіз трансцендентальної символіки та її вплив на формування ціннісних моделей суспільства.

3. *Religious studies education as a factor of societal religious security in the context of Russia's hybrid war.* Skhid, 2024.

URL: <https://skhid.kubg.edu.ua/article/view/333675>

— розкрито соціокультурний аспект рецепції сакральних практик та вплив релігієзнавчої освіти на інтерпретацію іконографії в умовах сучасних суспільних викликів.

4. *Трансцендентальна семантика кольору в православній іконі в епоху зміни культурних кодів.* Київські філософські студії, IX Всеукраїнська наукова конференція, 2026.

URL: [https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2026/Програма_КФС_2026.pdf)

[2026/Програма_КФС_2026.pdf](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2026/Програма_КФС_2026.pdf) — досліджено трансформації колористичної символіки православної ікони в умовах зміни культурних горизонтів та ресемантизації сакрального образу.

5. *Ікони в сучасному просторі: сприйняття сакрального крізь призму різних соціально-світоглядних систем,* Київські філософські студії, VIII Всеукраїнська наукова конференція, 2025.

URL: [https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2025/Програма_КФС_2025.pdf)

[2025/Програма_КФС_2025.pdf](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2025/Програма_КФС_2025.pdf)

— представлено дослідження мультипарадигмальних модусів рецепції православної ікони та її інтерпретаційного потенціалу.

6. *Феноменологія семіотики кольору в православній іконографії: іконічне вираження трансцендентного в матеріальній формі,* Київські філософські студії, VII Всеукраїнська наукова конференція, 2024.

URL: [https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2024/%25D0%259A%25D0%25A4%25D0%25A1-2024-%25D0%25B7%25D0%25B1%25D1%2596%25D1%2580%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA_%25D1%2582%25D0%25B5%25D0%25B7.pdf)

[2024/%25D0%259A%25D0%25A4%25D0%25A1-](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2024/%25D0%259A%25D0%25A4%25D0%25A1-2024-%25D0%25B7%25D0%25B1%25D1%2596%25D1%2580%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA_%25D1%2582%25D0%25B5%25D0%25B7.pdf)

[2024-%25D0%25B7%25D0%25B1%25D1%2596%25D1%2580%25D0%25BD%25D0](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2024/%25D0%25B7%25D0%25B1%25D1%2596%25D1%2580%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA_%25D1%2582%25D0%25B5%25D0%25B7.pdf)

[%25B8%25D0%25BA_%25D1%2582%25D0%25B5%25D0%25B7.pdf](https://fshn.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/kaf_f/KFS-2024/%25D0%25B7%25D0%25B1%25D1%2596%25D1%2580%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25BA_%25D1%2582%25D0%25B5%25D0%25B7.pdf)

— висвітлено феноменологічний аналіз колористичних кодів у православних іконах як носіїв трансцендентального змісту.

7. *Psychological consequences of religious beliefs: support or stress?*, VII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція, 2024. URL: <https://nuos.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/Materiali-konferencii.pdf>

— обговорено вплив релігійних практик і сприйняття сакрального на психологічні та соціокультурні аспекти інтерпретації іконографії.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох основних розділів, висновків та списку використаних джерел.

Ключові терміни: «трансцендентальна символіка», «онтологія образу», «інтенціональність», «семіотика візуальних кодів», «герменевтика», «рецепція», «ресемантизація», «сакральний образ»

РОЗДІЛ I. ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІКОНОГРАФІЧНОГО ФЕНОМЕНУ: ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ГЕНЕЗИС

1.1 Становлення ікони як онтологічної форми сакральної присутності

Будь-яке дослідження феномену православної ікони неминуче постає перед необхідністю прояснення самого поняття, яке покликане його описувати. Термін «іконографія» походить від двох грецьких коренів: εἰκών — образ, подoba, відображення — та γραφεία — письмо, опис, зображення. У своєму широкому, загальнонауковому значенні він охоплює систематичний опис та класифікацію зображень будь-яких персонажів і сюжетних сцен незалежно від їхньої тематики, жанрової приналежності чи технічних засобів виконання [Girbea, 2019]. Вжитий у такому розумінні, цей термін належить радше до методологічного арсеналу мистецтвознавства, ніж до теологічного чи філософського дискурсу.

Однак для нас принципово важливим є вужче, сакрально-орієнтоване значення: іконографія як наука про ікону та церковний живопис у їх органічній єдності з богословською думкою і літургійною практикою. Саме в цьому зрізі іконографія перестає бути суто технічною або формальною дисципліною і набуває якості герменевтичного методу — способу прочитання сакрального тексту, записаного мовою візуальних форм.

Вже отці Церкви артикулювали ключову функцію ікони як інструменту катехізису і духовного проводу. Знаменита теза про ікону як «Євангеліє для неписьменних» фіксує не лише педагогічний, але й онтологічний аспект образу: ікона здатна транслювати смисли, які виходять за межі дискурсивного мислення і апелюють безпосередньо до інтуїції та духовного почуття. «Зображення робляться в храмах для того, щоб той, хто не знає грамоти, дивлячись на стіни, читав би те, що не спроможний прочитати в книжках», «Якщо розум не збагне почутих слів, зір, що сприймає все правдиво й гостро, витлумачить побачене ясніше» [Асеєв, 1980]. У цьому формулюванні прихована глибока гносеологічна позиція: існує тип знання, що передається через образ і принципово не може бути замінений словом — знання присутності, а не лише знання про щось.

Осягнення повноти богословського змісту православної ікони, таким чином, неможливе без синтезу кількох дисциплінарних підходів: іконографічного аналізу як такого, історії релігійного мистецтва, богослов'я образу та ширшого соціокультурного контексту. Лише у цьому поєднанні перед дослідником відкривається справжній онтологічний і екзистенційний вимір іконописного феномену — те, що робить ікону не артефактом, а живою формою культурної пам'яті.

Становлення православної іконографії доцільно розглядати не як лінійний розвиток окремого різновиду релігійного живопису, а як складний процес кристалізації смислів на перетині різних форм культурного досвіду — досвіду дохристиянських візуальних практик, трансформацій богословської рефлексії та соціально-інституційних змін у житті ранньої Церкви. Ікона не виникає всередині вже оформленої канонічної традиції — вона виростає з ширшого історичного горизонту, акумулюючи різноманітні шари культурної пам'яті [Дротенко, 2021].

Зародження православного іконопису генетично пов'язане з ранньохристиянською добою (I-III ст.), коли спільноти послідовників нової релігії ще не мали розвиненої візуальної символіки і змушені були або адаптувати існуючі образні системи, або творити принципово нові форми вираження нумінозного досвіду. Перші сакральні зображення мали виразно портретний характер — це були невеликі дощечки зі зображеннями осіб, що несли на собі відбиток натуралістичної традиції, спорідненої з єгипетськими «фаюмськими портретами». Згідно з агіографічними переказами, перші ікони пов'язуються з іменем євангеліста Луки, хоча ця атрибуція несе радше теологічну, аніж суто хронологічну функцію: вона легітимізує самий принцип іконопису через апостольський авторитет.

Принциповий якісний стрибок у розвитку іконографічної традиції відбувається в добу Візантійської імперії, особливо за часів Юстиніана I (527-565 рр.), якого нерідко іменують «золотим вісником» візантійського мистецтва. Саме в цей період складаються підвалини канону зображення святих та біблійних сцен: уніфікуються іконографічні типи, формується колористична символіка, закладаються принципи організації сакрального простору. Постанови VI Вселенського собору (680-681 рр.) надали цим тенденціям офіційного богословського закріплення: відтепер символи

Старого Завіту і ранньохристиянські алегорії мали поступитися місцем прямій репрезентації того, що вони позначали [Пресіч, 2012]. Ця зміна засвідчує фундаментальний онтологічний поворот: образ перестає бути лише вказівником на відсутню реальність і стає носієм власної присутності.

Водночас спостерігається парадоксальна, але глибоко логічна трансформація: поступовий відхід від міметичної вірності на користь умовно-символічного трактування форми. Зображення дедалі більше спрощується в анатомічному сенсі, але ускладнюється в семантичному: виробляється розгалужена система іконографічних кодів — колористичних, композиційних, жестових, просторових. Метафора ікони як «вікна» у Божественну реальність не є суто поетичним прийомом, вона відображає специфічний спосіб буття ікони як медіатора смислу між двома онтологічними рівнями — матеріальним і духовним [Дротенко, 2021]. Цей семіотичний пласт стане згодом одним із головних предметів герменевтичного і культурологічного аналізу.

Переломним моментом в онтологічному статусі ікони стала доба іконоборства (VIII-IX ст.) — один із найдраматичніших конфліктів в історії християнства, що вийшов далеко за межі суто богословської полеміки і торкнувся фундаментальних питань природи образу, відношення між знаком і позначуваним, матеріальним та духовним.

Іконоборці спирались на біблійну заповідь «Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що у воді під землею» (Вих. 20:4), інтерпретуючи її як абсолютну заборону будь-якого антропоморфного зображення Бога і святих. Ідейним підґрунтям цієї позиції слугувало глибоко вкорінене переконання, що Божественне за своєю природою принципово перевершує можливості чуттєвого представлення. Едикт імператора Лева III (730 р.) перетворив цю богословську позицію на державну політику, а іконописці опинились у становищі єретиків. Більшість іконографічних творів зазнали систематичного знищення; фігуративні зображення поступилися орнаментально-декоративним формам та абстрактній символіці, зокрема зображенню хреста [Степовик, 2004].

Проте навіть у цей «темний час» іконопис не зник цілковито: у провінційних осередках, подалі від столичного нагляду, ікони продовжували створювати. Ця

стійкість традиції свідчить не лише про народну прив'язаність до конкретних форм побожності, але й про глибшу онтологічну потребу — потребу в сакральному образі як посереднику між людиною і Трансцендентним.

Саме ця криза спровокувала справжній онтологічний злам у розумінні природи ікони і змусила богословів Церкви вперше системно артикулювати те, що досі існувало як інтуїція або практика. Найглибший теоретичний синтез у захисті іконопочитання здійснив Іоан Дамаскін (676-749), чия тріологія «Проти тих, хто заперечує ікони» заклала підвалини богослов'я образу. Принципова теза Дамаскіна полягала у розрізненні між «поклонінням» (*λατρεία*), що належить виключно Богові, і «вшануванням» (*προσκύνησις*), що скеровується через матеріальний образ до Першообразу. Честь, надана образу, переходить до Архетипу — ця теза, запозичена зокрема з неоплатонічної традиції, надала іконопочитанню філософської легітимності (Ioannes Damascenus, *De Imaginibus Orationes*).

Богословський синтез VII Вселенського собору (787 р.) у Нікеї завершив цю дискусію догматичним рішенням: «Ми недоторканно зберігаємо всі церковні перекази, затверджені письмово і неписьмово. Одне з них наказує робити мальовничі церковні зображення, так як це згідно з історією євангельської проповіді, служить підтвердженням того, що Бог-Слово істинно, а не примарно втілюється» [Овсійчук, 2000]. Цей документ надав іконі не просто дозвіл на існування, але догматично закріпив її христологічне обґрунтування: ікона можлива тому, що Слово стало тілом — тобто Трансцендентне вже здійснило свій «входить» у матеріальний вимір буття.

Доба Македонського Відродження (IX-XI ст.) стала часом, коли іконографічна традиція Візантії досягла своєї структурної зрілості. Після відновлення іконошанування стиль візантійського мистецтва набув суворіших, більш канонічних форм: вироблена система норм і типових моделей перетворилася на всеосяжний образний кодекс, що не допускав довільних відступів [Членова, 2005].

Іконографічний канон цього часу відзначається кількома принциповими рисами. Фігура позбавляється матеріальної ваги та анатомічної конкретності, обличчя набувають аскетичного, зосередженого характеру, просторове середовище схематизується і редукується до золотого фону як символу Божественного Світла.

Лінійний малюнок превалує над живописною моделюванням, колористична гама стає умовною і символічно насиченою. Живопис цієї доби не апелює до глядача як до автономного індивіда — він звертається до нього як до члена Тіла Церкви, що посідає певне місце в її ієрархічній структурі [Овсійчук, 2000].

Принципово важливим є те, що канон не слід розуміти як зовнішнє обмеження творчої свободи. У богословському тлумаченні він є формою духовної дисципліни, що уберігає художника від свавілля суб'єктивної інтерпретації і скеровує його до відтворення вічних, незмінних архетипів. У цьому сенсі між платонівською ідеєю ейдосу як справжньої реальності та поняттям іконографічного прообразу існує глибока структурна паралель — обидві парадигми розглядають конкретне, чуттєво сприйняте зображення як причетне до вищої, надчуттєвої реальності.

У пізньовізантійський період (XII-XV ст.) іконографічна традиція зазнає суттєвих трансформацій, що відбивали як внутрішню логіку розвитку богословської думки, так і зовнішні культурні впливи. Регіоналізація стилів, певне повернення до більш живої трактовки людської постаті, поява індивідуальних рис у зображеннях святих — усе це свідчить про нове напруження між каноном і творчою інтерпретацією.

Особливою вагою в цьому контексті позначений феномен ісихазму — містично-аскетичної традиції, пов'язаної насамперед із іменем Григорія Палами. Його вчення про розрізнення між непізнаваною Божественною Сутністю та її пізнаваними Енергіями справило визначальний вплив на мистецтво XIV ст.: живопис набуває внутрішнього динамізму, який виражає не зовнішній рух, а внутрішню, духовну напругу — прагнення до обоження (θέωσις). Водночас іконопис стверджує суворий площинний стиль, що, попри видиму статичність, несе в собі потужний онтологічний заряд [Членова, 2005]. Саме в цій традиції ікона остаточно конститується не як художній витвір у сучасному розумінні, а як сакральний об'єкт особливого онтологічного статусу.

У XIV ст. образи візантійського мистецтва набувають більш диференційованого психологічного трактування — ікона «12 апостолів» демонструє не лише іконографічні відмінності між персонажами, але й спробу передати їхні

індивідуальні характери. Проте ця тенденція так і не переросла у стійкий реалістичний напрям — містичне і символічне залишилися домінантними векторами.

Подальша доля православної іконографії — це насамперед складний діалог між збереженням сакральної традиції та трансформацією її форм під впливом мінливого культурного контексту. Цей діалог особливо виразно простежується на українському матеріалі, де іконопис існував на перехресті православно-візантійської та латинської традицій.

На початку XVII ст. занепадають перемиський та самбірський іконописні осередки, тривалий час орієнтовані на поствізантійські зразки [Жолтовський, 1988]. Під впливом західноєвропейського мистецтва в Україні формується особлива іконописна модель, що синтезує духовну традицію Східної Церкви із технологічними та композиційними здобутками Заходу. Ця синтетична модель не була простим запозиченням: вона відображала глибинну культурну ідентичність українців, здатних творчо переосмислювати зовнішні впливи крізь призму власного духовного досвіду [Олійник, 2013].

В іконописі XVIII ст. відбувається характерна переорієнтація від середньовічної символіко-алегоричної системи до більш реалістичного зображення людини і світу. З'являються об'ємність форм, лінійна та повітряна перспектива, багатофігурні динамічні композиції. Стиль «українського бароко» поєднує у собі іконографічну традицію зі здобутками тогочасного європейського живопису, активно залучаючи прийоми світлотіньового моделювання [Тріска & Шпак, 2021]. Великі багатоярусні іконостаси стають окремим видом архітектурно-живописного синтезу, де ікона функціонує вже не лише як самостійний об'єкт медитації, але й як елемент всеосяжної сакральної просторової системи.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. виникає рух «неовізантизму» або «бойчукізму», що намагався повернутися до принципів давньоруського іконопису — стилізації, умовності, підкресленого графізму — але вже у принципово іншому культурному контексті [Степовик, 2004]. Це звернення до архаїчного не було ностальгічним регресом: воно відображало глибшу потребу в переосмисленні онтологічних підстав образу в умовах кризи класичного реалізму.

«Відкриття ікони» на початку ХХ ст. — у першу чергу завдяки розчистці творів від пізніших записів і олійного лаку — стало культурною революцією: перед дослідниками постав зовсім інший живопис, ніж той, яким вважалася ікона протягом попередніх століть. Розпочалося наукове вивчення ікони як унікального художнього, духовного і культурологічного феномену — і цей процес вже не міг обмежитися суто мистецтвознавчими рамками. Ікона опинилася в центрі міждисциплінарного дискурсу, у якому богослов'я, філософія, семіотика і феноменологія виявились рівноправними інструментами осмислення.

1.2 Плюралістичність філософських інтерпретацій ікони

Філософський дискурс навколо природи священного образу не є суто богословським надбанням: він вписаний у широкий континуум західної і східної філософії, що простягається від античного вчення про образ і першообраз до сучасної феноменології та постметафізичної думки.

Витоки філософського осмислення образу сягають Платона, в онтології якого чуттєво сприйняті речі розуміються як недосконалі копії вічних ейдосів. У «Державі» Платон розміщує живопис на третьому ступені онтологічної ієрархії — як копію копії, подвійне відчуження від справжньої реальності. Однак ця, здавалося б, знецінювальна позиція містить у собі іншу сторону: вона констатує, що образ завжди відсилає до чогось, що перевершує його самого. Саме ця структурна особливість образу — його інтенціональна спрямованість за власні межі — стане ключовою для подальшого богословського переосмислення [Plato, 1888].

Аристотель пом'якшує різкість платонівського розриву між образом і реальністю, визнаючи за мімезисом пізнавальну і навіть катарсичну функцію. Для Аристотеля наслідування є природним для людини і слугує шляхом до знання: через образ ми пізнаємо не лише конкретне, але й загальне [Aristotle, 1895]. Ця реабілітація міметичного образу відкривала можливість для подальшої теологічної розробки — адже якщо образ може бути засобом пізнання справжнього, то сакральний образ може бути засобом пізнання Божественного.

Вирішальний концептуальний синтез для богослов'я ікони здійснює Псевдо-Діонісій Ареопагіт (V-VI ст.) — мислитель, чия апофатична теологія і вчення про символ заклали фундамент для розуміння сакрального образу в православній традиції. У трактаті «Про Небесну ієрархію» Псевдо-Діонісій обстоює думку, що Божественне принципово перевершує будь-яке позитивне визначення, але водночас відкривається через ієрархію символів, що сходять від матеріального до духовного [Louth, 2015]. Ікона у цій системі займає особливе місце: вона є видимим символом невидимого, матеріальною точкою входу в апофатичний простір. Цей хід думки робить Псевдо-Діонісія одним із найважливіших філософських авторитетів для богослов'я ікони [Pseudo-Dionysius Areopagita, 1987].

Іоан Дамаскін, систематизуючи попередню традицію, формулює тріадичну класифікацію образів: образ-прообраз у Трійці, образ як задум Бога про творіння і, нарешті, матеріальний образ-ікона. Через цю класифікацію ікона виявляється вписаною в онтологічну структуру самого буття: вона є не людським винаходом, а відображенням глибинної образної структури реальності [Giakalis, 2005]. Цей аргумент має фундаментальне значення для обґрунтування онтологічного статусу ікони: іконопис є можливим тому, що сама реальність влаштована «іконічно».

Ернст Кассірекер у своїй «Філософії символічних форм» пропонує розуміти культуру як систему символічних форм, через які людина конструює та артикулює свій досвід буття у світі [Cassirer, 1955]. Міф, мова, наука, мистецтво і релігія є для нього різними, але рівноцінними способами символічного освоєння реальності. Іконографія в цій системі координат постає як особливий різновид символічної форми — той, в якому візуальне виступає носієм метафізичного змісту, а образ функціонує не як прикраса думки, а як її первинна форма. Водночас Кассірекер, залишаючись у межах кантіанського горизонту, не виходить за рамки трансцендентальної суб'єктивності — і саме тут виявляється межа, якої не знає православне богослов'я образу, що наполягає на реальному, а не суто функціональному зв'язку символу з Першообразом.

Мірча Еліаде вносить у цю дискусію категорію ієрофанії — явлення священного у профанному. У його концепції кожна річ або місце може стати носієм

сакрального досвіду, якщо стає місцем «прориву» трансцендентного у повсякденну реальність [Eliade, 1959]. Ікона у цьому сенсі є переважно ієрофанічним об'єктом: вона не просто вказує на священне, але є місцем, де священне виявляє себе. Еліаде також звертає увагу на часовий вимір: через ікону вірянин долучається до сакрального часу — того «першопочатку», який стоїть поза лінійним плином і становить справжній онтологічний горизонт релігійного досвіду [Eliade, 1954].

Едмунд Гуссерль, засновник феноменологічного руху, закладає методологічні основи для аналізу сприйняття образу через поняття інтенціональності: свідомість завжди є свідомістю про щось, вона не пасивно реєструє дані, а активно конституює смисл у взаємодії з предметом [Husserl, 1982]. Застосована до аналізу ікони, ця ідея відкриває принципово нові горизонти: ікона постає не як пасивний об'єкт споглядання, а як феномен, що розкривається у взаємодії із свідомістю суб'єкта і набуває смислу через акт живого споглядання. Тим самим феноменологія заперечує механістичну модель сприйняття і відкриває простір для розуміння ікони як комунікативного події.

Розвиваючи феноменологічний проект, Моріс Мерло-Понті наголошував на тілесності сприйняття і неможливості мислити досвід поза його чуттєво-соматичним виміром [Merleau-Ponty, 2002]. Ікона в цьому контексті постає не як абстрактний знак, доступний лише інтелектуальному розумінню, а як феномен, що залучає глядача цілісно — крізь погляд, позу, рух у просторі храму. Тілесне сприйняття ікони є невід'ємною частиною її смислової структури, а не лише психологічним супроводом.

Мартін Гайдеггер, хоча й не звертався безпосередньо до проблематики православної ікони, запропонував аналітику художнього твору, що виявилася надзвичайно евристичною для цього предмету. У праці «Витоки художнього твору» він розрізняє «вітчину» (Erde) і «світ» (Welt) як два виміри, між якими існує фундаментальне напруження у творі мистецтва: твір «налаштовує» простір, у якому буття розкривається і водночас приховується [Heidegger, 1972]. Ікона у цій онтологічній перспективі є не прозорим вікном, крізь яке ми бачимо Боже, а місцем особливого напруження між явленим і прихованим — місцем, де присутність і відсутність Трансцендентного перебувають у нерозривному зв'язку.

Жан-Люк Маріон — один із найпослідовніших сучасних дослідників, що тематизував феномен ікони у постметафізичному контексті. У своїй концепції «насиченого феномену» (*phénomène saturé*) він показує, що ікона належить до тих особливих феноменів, які принципово перевищують горизонт суб'єктивного конституювання: вони не вкладаються в жодну заздалегідь задану категорію сприйняття і вимагають радикально нового типу відповіді [Marion, 2012]. Показово, що Маріон проводить принципову відмінність між «ідолом» і «іконою»: ідол є зупинкою погляду, він вичерпується у своїй видимості; ікона, навпаки, є «невидимим поглядом», що через видиме проникає у суб'єкта, залучаючи його в простір трансцендентного досвіду. Ця відмінність має не лише богословський, але й строго феноменологічний характер.

Ганс Белтінг у своїй ґрунтовній праці «Образ і культ» (*Bild und Kult*) запропонував розрізнення між «образом» у доісторичному сенсі і «мистецтвом» у новоєвропейському. У до-естетичну добу образ не сприймався як предмет художнього задоволення — він функціонував як носій реальної присутності. Ікона у цій системі є переважно носієм такої присутності: вона не репрезентує відсутнє, але робить присутнє доступним [Belting, 1994]. Белтінг показує, що теологічні суперечки навколо образу насправді є суперечками навколо онтологічного статусу присутності — і саме в цьому полягає їхнє неперехідне значення.

Пауль Тілліх розробив теологію культури, в якій мистецтво розглядається як виражальна форма «граничного занепокоєння» (*ultimate concern*) — того абсолютного горизонту, що визначає людське існування. Символ у Тілліха не є довільним знаком: він «причетний до реальності, яку означає», він відкриває її вимір, що інакше залишився б закритим [Tillich, 1958]. Для ікони ця теза набуває особливої вагомості: вона є символом не в сенсі алегорії, а в сенсі реальної причетності до Першообразу — причетності, що онтологічно передує будь-якій суб'єктивній інтерпретації.

Українська філософська думка у свою чергу пропонує самобутні підходи до осмислення ікони, що не зводяться до простої рецепції або адаптації іноземних концепцій. Вони укорінені у специфічному духовному і культурному досвіді, що

формувався на перетині православної і католицької традицій, у постійному діалозі між сходом і заходом.

Григорій Сковорода — найвизначніша постать у ранній українській філософії — розробив концепцію «двох натур» і «трьох світів», що має безпосереднє відношення до розуміння образу. Сковорода розрізняв видимий і невидимий виміри будь-якої речі: видима матеріальна форма є лише «тінню» або «риштуванням» для невидимої, справжньої реальності. Символ у Сковороди — це саме та точка, де ці два виміри перетинаються і де невидиме проступає крізь видиме [Сковорода, 1994]. Ікона у цій системі мислення є не просто предметом релігійного шанування, але й онтологічним символом у найбільш строгому смислі слова — місцем де перетинаються два рівні реальності: профанний і сакральний. Ця концепція дивовижно перегукується з неоплатонічною традицією Псевдо-Діонісія і водночас є оригінальною філософською розробкою, вкоріненою в живому духовному досвіді.

Памфіл Юркевич, один із найглибших українських мислителів ХІХ ст., у своїй «Філософії серця» пропонує антропологічну концепцію, в якій серце є не психологічним, а онтологічним центром людської особистості — місцем зустрічі людського і Божественного [Юркевич, 1984]. У контексті іконографії ця ідея надзвичайно продуктивна: ікона звертається не до раціонального інтелекту, а до «серця» — до тієї глибини, де людина відкрита до Трансцендентного. Споглядання ікони є у цьому сенсі не когнітивним актом, а духовною подією, що відбувається у «серцевому» просторі людської суб'єктивності [Юркевич, 1984]. Ця концепція Юркевича стала важливим містком між власне православною богословською думкою і академічним філософським дискурсом, надавши останньому доступу до специфічного досвіду, що зазвичай закритий для абстрактно-раціонального мислення.

Дмитро Чижевський — визначний дослідник української духовності і філософії — звертав особливу увагу на специфіку «українського духу», що він характеризував через поняття «кордоцентризму», емоційності та ліризму [Чижевський, 1956]. У своїх студіях з історії української культури він показав, що ікона в українській традиції ніколи не була суто формальним виконанням канону, але завжди несла в собі живе

емоційне переживання, особисту духовну взаємодію між художником і Першообразом. Ця «кордоцентрична» риса відрізняє українську іконографічну традицію від більш суворої, апофатично орієнтованої грецько-візантійської школи і надає їй особливого значення в контексті феноменологічного аналізу живого релігійного досвіду.

Іван Мірчук, послідовник Чижевського та дослідник взаємодії філософії і культури, розглядав іконографію як одну з ключових форм самовираження «народного духу» [Мірчук, 1949]. Його підхід акцентував соціальну та колективну функцію ікони: вона є не лише предметом індивідуальної побожності, але й кодом колективної ідентичності, носієм спільної пам'яті і спільного горизонту смислів. Ця ідея перегукується з концепцією «колективної пам'яті» Моріса Альбвакса і відкриває перспективу для соціологічного та культурологічного аналізу іконографічної традиції.

Сучасний український дослідник Дмитро Степовик здійснив фундаментальне систематичне дослідження православної ікони, яке поєднує мистецтвознавчий, богословський та культурологічний підходи [Степовик, 2004]. Його аналіз іконографічного канону показує, що канон є не закостенілою нормою, а живою традицією, що зберігає свою семантичну продуктивність через постійне переосмислення в нових культурних контекстах. Саме ця динаміка між незмінністю богословського змісту і варіативністю форм робить іконографію унікальним об'єктом для культурологічного аналізу.

Вагомий внесок у розуміння семіотичного виміру ікони вносить Валентина Дротенко, яка досліджує іконопис у контексті семіотики культури, показуючи, що іконографічні коди функціонують як специфічна знакова система, що не зводиться до жодного з відомих типів знаків, але несе в собі риси символу, індексу та ікону (у семіотичному сенсі) одночасно [Дротенко, 2021]. Ця полісемічна природа іконографічного коду робить ікону принципово відкритою до множини інтерпретацій і пояснює ту феноменальну стійкість традиції, яка зберігає свою символічну силу крізь різні культурні контексти і конфесійні горизонти.

Проведений огляд засвідчує, що ікона є феноменом принципово синтетичного характеру — таким, що не піддається редукції до жодної з окремих категорій: мистецтва, релігійного артефакту, семіотичного знаку або символу. Її онтологічна специфіка полягає у здатності утримувати всі ці виміри в нерозривній єдності.

З богословської точки зору ікона є місцем реальної присутності Першообразу — не магічної, але онтологічної: вона причетна до реальності, яку зображує, а не лише вказує на неї з відстані. З феноменологічної точки зору вона є «насиченим феноменом» — таким, що перевершує горизонт суб'єктивного конституювання і вимагає від глядача особливого типу рецептивної відкритості. З точки зору семіотики вона є полісемічним знаком, що функціонує на кількох рівнях одночасно і не вичерпується жодним однозначним прочитанням.

Саме ця поліфонічна, невичерпна природа ікони обумовлює необхідність подальшого дослідження її іконографічних кодів — колористичних, композиційних, жестових і просторових — у наступних розділах. Адже лише крізь аналіз конкретних візуальних кодів може бути прояснено те, яким чином ікона здійснює свою онтологічну функцію — функцію медіатора між людиною і Трансцендентним.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Проведене дослідження онтологічних засад іконографічного феномену дозволяє стверджувати, що ікона є унікальним випадком у культурній історії людства — об'єктом, чий статус принципово опирається будь-якій редукції. Спроби розглядати її виключно як художній твір, релігійний артефакт або семіотичну систему однаково виявляються недостатніми: кожен із цих підходів схоплює певний аспект феномену, але неминуче втрачає його цілісність. Показово, що саме там, де різні філософські традиції досягають своїх концептуальних меж — від апофатичної теології Псевдо-Діонісія до феноменології Маріона — ікона виявляє найбільшу смислову глибину.

Генезис іконографічної традиції засвідчує, що богословська криза іконоборства виявилася продуктивнішою для осмислення природи образу, ніж тривалі періоди канонічної стабільності. Саме під тиском заперечення ікона вперше отримала системне теоретичне обґрунтування, а її онтологічний статус був закріплений не через мистецтвознавчу аргументацію, а через христологічний догмат. Це спостереження має методологічне значення: онтологія ікони невіддільна від богослов'я Втілення, і будь-який суто естетичний чи семіотичний аналіз, що ігнорує цей зв'язок, приречений на концептуальне спрощення.

Зіставлення різних філософських традицій виявило суттєву відмінність у вихідних інтуїціях щодо природи сакрального образу. Якщо континентальна феноменологія та філософія культури тяжіють до аналізу функціональних і структурних вимірів ікони, то українська філософська думка, укорінена у кордоцентризмі Юркевича і символічній онтології Сковороди, наполягає на живому досвіді зустрічі як первинній реальності, якій будь-яка структура є лише похідною. Ця відмінність вказує на різні онтологічні горизонти осмислення сакрального образу і робить українську іконографічну традицію самостійним та недостатньо дослідженим філософським джерелом, що потребує окремої наукової уваги.

РОЗДІЛ II. СЕМІОТИЧНА ОНТОЛОГІЯ ІКОНОГРАФІЧНИХ КОДІВ: ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

2.1. Колористична символіка як трансцендентальна структура сприйняття

Колір у православній іконографії — явище принципово інакшої природи, аніж у будь-якій іншій художній традиції. Він не є засобом досягнення мальовничого ефекту й не претендує на натуралістичну відповідність видимому світу. Натомість колір у цьому контексті постає як медіальна інстанція: він організовує зустріч між тим, що піддається зоровому сприйняттю, і тим, що перевищує будь-яку можливість безпосереднього чуттєвого осягнення. Саме тому правомірно говорити про колористичну систему ікони не як про художню умовність, а як про трансцендентальну структуру — у кантівському сенсі апіорного принципу, що уможлиблює специфічний тип досвіду й задає форму його здійснення.

Іммануїл Кант у «Критиці чистого розуму» показав, що простір і час є не характеристиками речей самих по собі, а умовами, за яких явища взагалі стають доступними для свідомості. Колір, розглянутий крізь цю призму, виступає конститутивним елементом іконографічного досвіду: він не доповнює образ ззовні, а визначає спосіб, у який образ відкривається глядачеві. Семіотична онтологія іконографічних кодів саме й передбачає з'ясування того, яким чином знакові системи — зокрема колористична — не просто передають зміст, а конструюють особливий модус буття смислу [Kant, 2000].

Давні іконописці послуговувалися порівняно обмеженою палітрою, що, однак, жодним чином не звужувало виражальних можливостей образу — радше, навпаки, змушувало кожен колір нести максимально насичене смислове навантаження. Суттєво, що кольори на іконі ніколи не функціонують ізольовано: їхня взаємодія, колірні переходи та контрасти утворюють щось на кшталт візуального контрапункту, де значення виникає не з окремого тону, а з системи відношень між тонами. Саме тому рецепція ікони є принципово синтетичним актом — не сукупністю послідовних спостережень, а єдиним духовним переживанням, що охоплює образ у його цілісності.

Теоретичним підґрунтям іконописної колористики слугувала, передусім, апофатична теологія Діонісія Ареопагіта. Псевдо-Діонісій наполягав на тому, що Бог не може бути адекватно схоплений жодним позитивним визначенням; будь-яке ствердження про Нього є водночас запереченням, оскільки Він перевершує всі категорії, що ними послуговується кінцевий розум [Pseudo-Dionysius Areopagita, 1987]. Звідси — особлива логіка колористики: кольори ікони не описують Бога, а лише вказують на Його надмірну присутність, яка не вміщується в жоден чуттєвий образ. Ця принципова неадекватність знаку тому, на що він вказує, і є онтологічною основою іконографічної символіки [Louth, 2015].

Зупинімося на основних колористичних кодах православної іконографії та їхньому смислового потенціалі.

Червоний колір у символічній системі ікони має принципово амбівалентну семантику, що виражає єдність протилежних онтологічних станів. З одного боку, це колір живої, невичерпної божественної енергії, сили, що долає смерть. Саме тому в червоному зображують святих воїнів — Георгія Побідоносця, Феодора Стратилата, Дмитра Солунського — постатей, у яких фізична звитяга стає іконою духовного подолання. З іншого боку, червоний є кольором мученицької крові, жертвовної відданості, що перетворює смерть на перемогу. Це двоїсте значення відлунює в біблійному образі: «Коли ваші гріхи будуть як кармазин, стануть білі, мов сніг; якщо будуть червоні, немов багряниця, то стануть мов вовна вони!» (Іс. 1:18). Тут червоне — це і стан гріха, і початок очищення через жертву; колір несе в собі діалектику вини й спасіння. Сам Христос нерідко зображується в одязі теракотово-червоного тону — як знак справжності Воплочення, справжності крові, пролитої заради порятунку людства.

Синій колір є семантично пов'язаним із небесним виміром, проте його значення не зводиться до банальної метафори «небесного». Синій — це колір нескінченної глибини, простору, що перевершує будь-яке просторове обмеження. У біблійній традиції він пов'язаний із богоданим законом і ритуальною чистотою: «Нехай вони зроблять собі кутаси на краях своїх одеж, вони й їхні покоління, і дадуть на кутаса поли блакитну нитку» (Числа 15:38). Ця нитка мала нагадувати про небесне

походження заповідей — і в цьому сенсі синій постає як колір, що з'єднує земне з надземним, видиме з невидимим. В іконографії синій є неодмінним кольором Богородиці: він передає і людську чистоту, і невимірну глибину Її духовного досвіду. Проте синій може набувати й тривожного відтінку — у зображеннях занепалих ангелів або демонічних сил, де він означає помилкову, викривлену безмежність, відірвану від Бога [Petzold, 2016].

Зелений колір традиційно вказує на укоріненість у живому бутті, на причетність до природного циклу смерті й відродження. Він є кольором надії — але не абстрактної, а конкретної, пов'язаної зі стійкістю творіння, яке не може бути остаточно знищеним. «На місці зелених пасовиськ Він мене вигодовує» (Пс. 22:2) — тут зелений є простором Божого піклування, місцем, де жива душа знаходить опору. У деяких агіографічних традиціях зелений пов'язаний із особливим ставленням святого до природи, його здатністю відчувати сакральне у тварному світі [Girbea, 2019]. Філософськи це співзвучно тій думці, що тварний світ не є простим тлом людської гріховності, а сам по собі несе в собі пам'ять про свій першопочатковий стан.

Білий колір позначає стан, що онтологічно передуює будь-якому забрудненню — стан первісної цілісності, яка не знає протиріччя між сутністю й існуванням. Він є кольором Преображення, Воскресіння, ангельської природи. «Переможець зодягнеться в білу одежу, а ймення його Я не змию із книги життя, і ймення його визнаю перед Отцем Своїм і перед Його Ангелами» (Об. 3:5) — тут білий постає як знак есхатологічного звершення, фінальної перемоги над смертністю і гріхом. Символічно показово, що Святе Письмо розрізняє кілька відтінків білого (Лев. 13:19, 24), кожен з яких несе своє значення в контексті ритуальної чистоти: білий не є однорідним — він є спектром досягнутої святості.

Коричневий колір виконує в іконописі особливу онтологічну функцію: він є нагадуванням про земну природу людини, про матеріальний субстрат, з якого вона взята й у який повернеться. «Все постало із пороху, і вернеться все знов до пороху» (Екл. 3:20) — цей вислів вписує людину у природний кругообіг, але іконографія не зупиняється на цьому: тілесна тимчасовість зображується для того, щоб гостріше

виявити безсмертя духу. Саме тому коричневий у постатях подвижників і аскетів передає не приниження, а смиренність — свідому відмову від ілюзорної самодостатності матеріального.

Чорний колір, що повністю поглинає світло, є знаком радикальної відсутності — відсутності Бога, добра, буття у своєму повному смислі. Він використовується для пеклих образів, для постатей демонів у сценах Страшного суду. Показово, що чорний є також кольором чернечих риз — однак тут парадоксальним чином ця семантика перевертається: ченці надягають чорне не як знак духовної загибелі, а як символ добровільного зречення від усього, що не є Богом, символ розриву з «кольоровим» розмаїттям мирського існування [Волосюк, 2013]. Хрест Христа також може зображуватися чорним — як знак граничного виснаження, порожнечі смерті, яку Христос перемагає зсередини.

Жовтий колір виступає символом духовного прозріння, того стану, коли внутрішній зір стає здатним сприймати сакральну дійсність безпосередньо. Він несе в собі конотацію вогню — але не руйнівного, а очищувального, того, що в богословській традиції описується як «купина, що горить і не згорає» [Újvári, 2020]. Це колір пророчого осяяння, мить якого людина переступає межу між розумінням через поняття й пізнанням через досвід.

Особливого розгляду заслуговує золотий колір, що в іконографії займає привілейоване місце: він є кольором фону — тобто кольором самого Безумовного, на тлі якого розгортаються всі інші образи. «А вулиці міста щире золото, прозорі, як скло» (Об. 21:21) — тут золото є не матеріальним багатством, а самою субстанцією небесної реальності, де матеріальне і духовне більше не протистоять одне одному. Золотий фон ікони не є нейтральним тлом, а активним смисловим елементом, що вказує на принципово іншу онтологічну якість простору, в якому перебувають зображені постаті. Золото не відбиває зовнішнього світла — воно саме є джерелом саява, що прийшло ззовні матеріального всесвіту [Волосюк, 2013; Girbea, 2019].

Принципово важливим є й те, чого на іконах не буває: іконописна традиція принципово уникає сірого кольору. Сірий — це суміш білого і чорного, злиття протилежностей у невизначеності. Для онтологічного світогляду ікони, де все має

чітку смислову локалізацію — між святістю і гріхом, між буттям і небуттям — сірий є неприпустимим: він означав би духовну невиразність, відсутність вибору, безвиході між добром і злом [Цехмістро, 2013]. Ікона — це завжди вираженість, оприявлення, а не розчинення у невизначеності.

Варто також відзначити, що Священне Писання знає цілу низку найменувань для колірних станів, що важко піддаються однозначній ідентифікації: різнокольоровий, пурпурний, пасастий (пор.: Єз. 17:3; 27:7, 16:10; Зх. 6:3). Ця різноманітність колірної лексики свідчить про те, що біблійна традиція сприймала колір не як однорідну категорію, а як складне, динамічне явище, що не піддається жорсткій класифікації.

Іконописці нерідко застосовують контрастні поєднання кольорів, що надають зображенню внутрішньої напруги і виразності. Особливим прийомом є так зване «пробілення» — нанесення світлових відблисків, що символізують нетварне Божественне світло [Louth, 2015]. Ці відблиски не мають свого джерела у зовнішньому простому фізичному джерелі: вони вказують на те, що святий є причасним до вічного Світла, що не підпорядковується законам оптики. У богословських категоріях паламізму це — прояв нетварних енергій, через які Бог входить у зіткнення зі створеним, не зливаючись із ним.

Канонічність колірної системи є не обмеженням, а умовою можливості трансценденції: саме завдяки тому, що колір підпорядкований системі встановлених значень, він може виходити за межі суто естетичного й набувати онтологічного виміру. Як справедливо зазначає Павло Флоренський, ікона є результатом не індивідуального художнього задуму, а колективного духовного досвіду, зафіксованого у формах, що пройшли випробування часом. Дослідниця Стасюк показує, що колір у іконі функціонує як «виражальний інструмент», що одночасно передає і конкретний теологічний зміст, і забезпечує особливу рецептивну установку глядача [Стасюк, 2015].

Отже, колористична символіка православної іконографії є структурою не суто художньою й не суто конвенційною, а трансцендентальною у точному філософському значенні: вона уможлиблює специфічний тип досвіду — досвід зустрічі з тим, що

виходить за межі чуттєво даного. Кожен колір є не просто знаком певного змісту, а онтологічним вузлом, де конкретне і безумовне, видиме і невидиме сходяться в єдиному акті значення.

2.2. Кінетична семантика: жести та пози як онтологічні модуси

Якщо колір організовує іконографічний досвід на рівні чуттєвого враження, то кінетична семантика — система жестів і поз — структурує його на рівні тілесного смислу. При цьому «тілесність» тут слід розуміти в онтологічному, а не фізіологічному ключі: йдеться не про анатомічно точне відтворення людської пластики, а про представлення тіла як семіотичної конфігурації, що відкриває духовний стан. Принципова відмінність іконографічної кінетики від рухової виразності світського мистецтва полягає в тому, що вона не фіксує минулий порух, а виражає постійний, надчасовий онтологічний стан.

Феноменологія дає тут особливо продуктивний концептуальний ресурс. Моріс Мерло-Понті показав у «Феноменології сприйняття», що тіло є не просто фізичним об'єктом серед інших об'єктів, а первинним суб'єктом досвіду — тим, через що взагалі відкривається будь-яка реальність [Merleau-Ponty, 2002]. Тілесна схема не є результатом навчання, а є вихідною структурою буття-у-світі. Якщо перенести цю думку в контекст іконографії, то стає зрозумілим, чому жест і поза є незамінними — вони передають не опис духовного стану, а його безпосередню тілесну укоріненість.

Чарльз Пірс розрізняв три типи знаків: іконічний (знак, схожий на свій об'єкт), індексальний (знак, причинно пов'язаний з об'єктом) і символічний (знак, зв'язок якого з об'єктом є конвенційним) [Atkin, 2022]. Іконографічні жести поєднують усі три виміри: вони мають іконічну схожість із реальними жестами молитви, звернення, благословення; вони є індексами духовних реалій, до яких вказують; і вони функціонують як символи в межах усталеного канонічного коду. Саме це поєднання робить іконографічний жест семіотично надзвичайно насиченим.

Провідною рисою іконографічної поставки є статичність і фронтальність. Святий дивиться просто перед себе, постать нерухома, жоден порух не виривається за межі строгої вертикалі. Сучасному глядачеві, вихованому на принципах

динамічної художньої виразності, ця статика може здаватися недоліком або наслідком технічної примітивності. Насправді ж вона є свідомим і глибоко продуманим рішенням: ікона зображує не те, що відбувається з людиною у часі, а те, чим вона є у вічності. Святий на іконі — це людина, яка вже перейшла через боротьбу зі пристрастями й досягла стану внутрішньої зібраності, нерозколотості. Рух, що відображає мінливість, пристрастність, зовнішню емоційність, тут онтологічно недоречний [Antonova, 2010; Girbea, 2019].

Лик є духовним центром ікони, і кожна деталь обличчя несе в собі строго регламентоване значення. Великі, трохи асиметричні очі символізують здатність проникати у невидиме — «дивитися крізь» матеріальну поверхню речей у їхню духовну підоснову. Саме вони є, за відомим формулюванням, «дзеркалом душі»: Христос говорив, що «Око то світильник для тіла» (Мт. 6:22), і в цьому висловлюванні тілесне та духовне виявляються нерозривно пов'язаними. Високе чоло вказує на переважання духу над плоттю, аскетичні вуста — на відречення від слів, що служать пристрасті, тонкий ніс — на витончену чуттєвість, перетворену молитвою [Цехмістро, 2013].

Пропорції фігур на іконах свідомо відступають від анатомічних норм: постаті витягнуті по вертикалі, кінцівки подовжені, голова відносно невелика. Цей прийом має чіткий онтологічний смисл: він символізує духовне перетворення тіла, яке відбувається з людиною в міру її занурення в аскетичний досвід. Євген Трубецькой характеризував цю «витончену тілесність» як заперечення «біологізму ситої плоті» — тобто заперечення образу людини, що є замкненою в межах природних потягів і не прагне до виходу за їх межі&

Система жестів у православній іконографії складна й розгалужена. Жест орантства — фігура з піднятими руками, долонями, зверненими до глядача — є одним із найдавніших і найглибших: він виражає стан молитовної відкритості, готовності прийняти і передати благодать. Благословляючий жест руки Христа або святого — з певним складанням пальців, що відображає богословські диспути про природи Христа, — є одночасно знаком дії (благословення) і знаком сутності (онтологічного статусу того, хто благословляє). Як зазначає Іоанн Дамаскін у «Трьох словах на захист

іконошанування», ікона не описує, а виявляє — і саме через тілесні форми ця виявленість стає можливою [Louth, 2015].

Жест руки біля щоки передає стан смутку або роздуму; протягнута вперед долоня — покірність або підношення; схилена голова — прислухання до Бога. Одяг також є частиною кінетичної семантики: складки тканини на іконах не є м'якими і природними — вони графічні, різкі, підпорядковані загальному композиційному ритму. Це не сукня, що облягає живе тіло, а одяг, що виражає духовний стан через свою структуру. Такий іконографічний принцип детально охарактеризований Н. Цехмістро: за її спостереженнями, кожен деталь образу є символічно навантаженою і підпорядкована єдиній богословській логіці цілого [Цехмістро, 2013].

Жан-Люк Маріон запропонував розуміти ікону як «насичений феномен» — той тип явища, де інтенціональний корелят перевищує будь-яку суб'єктивну інтенцію, «переповнює» її [Marion, 2007]. У цьому контексті погляд ікони — лице, що дивиться на глядача, — є не об'єктивуючим поглядом, а тим, що кидає виклик самому суб'єктові, вимагаючи від нього відповіді. Жест ікони не завершується у самому зображенні: він спрямований назовні, до глядача, залучаючи його в простір взаємодії. Саме тому кінетична семантика є не просто описовою системою, а системою комунікативною — вона конститує особливий тип відносин між образом і тим, хто стоїть перед ним.

Рухливість на іконах є прерогативою другорядних або негативних персонажів: демони, грішники, стражники зображуються в динамічних позах, що передають метушливість, непідвладність внутрішньому центру. Основні ж постаті — Христос, Богородиця, апостоли, святі — завжди зібрані, нерухомі, зосереджені. Це онтологічне протиставлення динаміки і спокою відповідає давній філософській опозиції між рухом як станом неповноти і спокоєм як атрибутом досконалого буття — опозиції, що сягає корінням у платонівсько-аристотелівську традицію і по-своєму переосмислена у православній аскетиці [Antonova, 2010].

Отже, кінетична семантика іконографії є повноправним онтологічним виміром образу: жести і пози — це не декоративні доповнення до ликів і кольорів, а самотійні знаки, що відкривають спосіб перебування святого у відношенні до Бога, до світу й

до людини, що стоїть перед іконою. Вони формують унікальну «мову тіла», де тілесність є не перешкодою для духовного, а його провідником і виявленням.

2.3. Атрибутивно-символічна система: речі як носії трансцендентального змісту

Семіотична онтологія іконографічних кодів передбачає, що значення виникає не лише з образу персонажа як такого, але й із сукупності предметів, що супроводжують зображену постать. Атрибутивно-символічна система православної ікони є складним і строго організованим ансамблем речей, кожна з яких несе в собі визначений теологічний і онтологічний зміст. Ці речі не є декоративними деталями або проявом художньої фантазії — вони є невід'ємними елементами символічного тексту ікони, без яких читання образу стає неповним.

Феноменологічна традиція пропонує продуктивний підхід до осмислення ролі речей у структурі досвіду. Едмунд Гуссерль у «Логічних дослідженнях» показав, що предмет ніколи не дається свідомості як «голий факт»: він завжди вже інтендований у певному смисловому горизонті, що попередньо структурує можливість його сприйняття [Husserl, 1970]. Це означає, що атрибути ікони є не просто зображеннями предметів, а смисловими конфігураціями, що відкриваються у досвіді інтерпретації. Вони функціонують у межах символічної системи, де значення виникає через взаємодію між предметом, контекстом і суб'єктом сприйняття.

Одним із найважливіших атрибутів православної іконографії є книга — зазвичай Євангеліє або Псалтир у руках Христа, апостолів, євангелістів або вчителів Церкви. Книга тут є не просто предметом, що ідентифікує зображеного, а символом Логосу — Слова, що лежить в основі буття. Відкрита книга вказує на благовістя, що вже звершується; закрита — на таємницю, яка ще чекає свого часу. У більш загальному символічному контексті книга є ще й образом Провидіння — «Книги Буття», у якій записано кожне існування, або «Книги Життя», із якої не може бути виключеним той, хто ввійшов у вічність. Символіку книги-атрибуту детально розглядає G. Girbea у контексті загальної іконографічної програми православних

церков, підкреслюючи її центральну роль у розгортанні богословського нарративу образу [Girbea, 2019].

Хрест у іконографії є атрибутом, що перевершує всі інші за онтологічною насиченістю. Він є одночасно знаком страждання і знаком перемоги, знаком смерті й знаком воскресіння. У руках мучеників хрест вказує на спосіб їхнього відходу — і водночас на причину їхньої слави. Хрест у середньовічній візуальній культурі є «фокусом сакрального часу» — точкою, де минуле жертви й майбутнє воскресіння сходяться у вічному теперішньому ікони. Складно переоцінити цю семіотичну щільність: хрест не «посилається» на Голгофу як минулу подію — він робить її онтологічно присутньою у просторі образу.

Особливе місце в атрибутивній системі посідає німб — елемент, що охоплює голову святого і вказує на його причетність до нетварного Світла. Семіотично показово, що православний і католицький іконографічні канони по-різному трактують природу і форму цього атрибуту. У православній традиції німб є частиною самої постаті — він не «навішується» ззовні, а виходить із внутрішньої природи святого, що вже перетворилася. У католицькій практиці, де Середньовіччя поступово поступається місцем ренесансному натуралізму, німб більшою мірою перетворюється на зовнішнє відзначення, нагороду за заслуги. Це спостереження підтверджується аналізом функцій німба у православній та католицькій традиціях: якщо в першій він є символом нетварного Божественного світла (ἁκτιστον φῶς), яке сяє зсередини через перетворену людську природу, то в другій він усе більше стає знаком належності до сакрального статусу, дарованого ззовні [Girbea, 2019; Цехмістро, 2013]. Ця різниця не є суто формальною: вона відображає принципово різне розуміння природи святості — як досягнення або як перетворення.

Пальмова гілка — атрибут мученицької перемоги — поєднує в собі семантику жертви й торжества. Чаша євхаристійна вказує на причетність до Тіла і Крові Христових, на онтологічне злиття людини з Логосом, яке не є метафорою, а реальною зміною природи. Сувій у руках пророків є знаком одержаного одкровення — слова, що прийшло ззовні і яке не може бути зведеним до власної думки того, хто його висловлює. Списи, стріли, мечі в руках мучеників ідентифікують спосіб страждання,

але водночас — за принципом парадоксу, характерного для мартирологічної теології, — стають знаряддями духовної перемоги: саме через ці предмети смерті святий переходить у невмирущість [Дем'янчук, 2020].

Семіотика Пірса дозволяє описати функціонування атрибутів у трьох вимірах: у вимірі іконічному (меч схожий на реальний меч), індексальному (меч вказує на конкретні обставини мучеництва) і символічному (меч означає перемогу через страждання в межах богословського коду). Переходи між цими вимірами не є послідовними — вони відбуваються одночасно, в єдиному акті сприйняття Пірса. Саме тому атрибути ікони мають таку смислову щільність, яка не піддається розгортанню в лінійний дискурс.

Пауль Тілліх, розмірковуючи про природу релігійного символу, наполягав на тому, що символ «бере участь у реальності того, на що він вказує» [Tillich, 1958]. Атрибути ікони є саме такими символами: вони не просто посилаються на духовні реалії, а й самі є носіями цих реалій у їхній присутній, тут-і-зараз явленій формі. Взаємодія атрибутів між собою посилює цей ефект: поєднання книги та благословляючого жесту у Христа утворює цілісний образ Учителя й Спасителя; хрест і пальмова гілка разом унаочнюють формулу «через смерть до воскресіння».

Ганс Белтінг у своєму фундаментальному дослідженні «Образ і культ» показав, що середньовічний священний образ функціонує принципово інакше, ніж образ художній: він є не зображенням відсутнього, а формою присутності того, кого він представляє [Belting, 1994]. Атрибути в цьому контексті є не «деталлями портрета», а онтологічними маркерами, що визначають спосіб присутності святого у даному зображенні. Мученик присутній у іконі зі своїм хрестом і пальмовою гілкою не тому, що іконописець хотів їх «намалювати», а тому що вони є частиною онтологічної структури його святості.

Таким чином, атрибутивно-символічна система православної іконографії є самостійним і надзвичайно складним виміром семіотичної онтології іконографічних кодів. Речі, зображені поруч із сакральними постатями, є не ілюстративними доповненнями, а активними учасниками смислового простору ікони. Через них матеріальний предмет — у його простій фізичній даності — стає носієм

трансцендентального змісту, що виходить за будь-які межі суто чуттєвого. Саме ця здатність предмета бути «більшим від себе» є основою того, що ми називаємо символічним виміром іконографічного знака.

2.4. Композиційна герменевтика: простір як філософська категорія

Жоден із попередньо розглянутих вимірів іконографічних кодів — ні колір, ні жест, ні атрибут — не існує сам по собі: усі вони розгортаються у просторі, і характер цього простору є не менш семантично вагомим, ніж будь-який з окремих елементів. Іконографічний простір є особливою онтологічною категорією — не нейтральним вмістищем зображень, а смисловою структурою, що активно формує спосіб сприйняття й інтерпретації образу. Аналіз цієї структури крізь призму філософської герменевтики становить суть того, що ми позначаємо поняттям «композиційна герменевтика».

Кантівська трансцендентальна естетика, викладена у «Критиці чистого розуму», розглядає простір як апіорну форму зовнішнього чуттєвого споглядання [Kant, 2000]. Простір не є властивістю речей — він є умовою, за якої речі взагалі можуть з'явитися у досвіді. Перенесена в контекст іконографії, ця думка виявляє свій евристичний потенціал: іконографічний простір є не відтворенням фізичного простору, а конструюванням особливої форми досвіду — досвіду зустрічі з трансцендентним. Він апіорно задає правила, за якими глядач входить у взаємодію з образом.

Найбільш очевидним і водночас найглибшим проявом цього є так звана зворотна перспектива — принцип організації іконографічного простору, що є антиподом лінійної перспективи, розробленої у добу Відродження. Лінійна перспектива організовує простір навколо єдиної точки зникнення, розміщеної у глибині зображення: вона занурює глядача у ілюзорну глибину, відтворюючи механіку людського зорового сприйняття. Зворотна перспектива ікони діє протилежним чином: лінії, що їх позначають предмети, якщо їх подовжити, сходяться не в глибині образу, а перед ним — у просторі, де стоїть глядач [Antonova, 2010].

Предмети не зменшуються зі збільшенням відстані, а радше розгортаються назустріч споглядачеві.

Павло Флоренський, глибоко аналізуючи феномен зворотної перспективи, показав, що вона не є проявом «невміння» будувати правильний перспективний малюнок — це принципово інша онтологічна позиція щодо простору. Звичайна перспектива стверджує, що існує єдина точка зору, яка є «правильною» — позиція індивідуального суб'єкта, що фіксує образ для себе. Зворотна перспектива руйнує цю претензію: вона не підпорядковує простір поглядіві спостерігача, а залучає спостерігача у простір образу. Ікона не «знаходиться перед» глядачем — вона охоплює його, відкриваючи йому всередині себе місце [Antonova, 2010].

Розмір постатей у іконографічному просторі також не підпорядковується законам фізичної перспективи — він визначається аксіологічним принципом: чим більш значущою є постать у духовній ієрархії, тим більшою вона зображується відносно інших. Христос завжди більший за апостолів, апостоли — за другорядних персонажів, ангели — за демонів. Це не «наївне» ігнорування законів перспективи, а свідоме утвердження того, що смисловий вимір реальності є більш фундаментальним, ніж просторово-геометричний [Girbea, 2019].

Герменевтичний підхід Ганса-Георга Гадамера пропонує ще один кут зору на іконографічний простір. Гадамер наполягав, що розуміння є не методологічним актом, а подією, що відбувається у просторі «між» текстом і читачем [Gadamer, 1975]. Ікона, що постає як візуальний текст, вимагає від глядача не стороннього спостереження, а залучення — входження у «горизонт» образу. Простір ікони є простором цього діалогу: він не завершений у собі, а відкритий до взаємодії, що відбувається щоразу заново в кожній окремій зустрічі з конкретним глядачем.

Золотий фон, що є однією з найхарактерніших рис православного іконопису, у цьому контексті набуває особливого смислу. Він не створює ілюзію глибини — навпаки, він принципово плаский і тому нейтралізує будь-яку просторову ієрархію, будь-яке «зараз-тут» і «там-далі». Золото є кольором вічності — не часу, що зупинився, а позачасовості, що не знає самого часового виміру. Жан-Люк Маріон у «Перетині видимого» характеризує ікону як «насичений феномен», що перевищує

будь-яку наміреність суб'єкта: ікона «дивиться» на глядача, а не навпаки [Marion, 2007]. Золотий фон є просторовим виразом цього онтологічного перевертання: не людина «заглядає» у глибину образу, а образ виходить із своєї позачасовості назустріч людині.

Ієрархічна організація простору ікони також є смисловою, а не декоративною. Вертикальна вісь несе семантику переходу між двома планами буття: верхня частина образу традиційно позначає небесну реальність — Бога, ангельські сили, символи Духа; нижня — земну, тілесну, матеріальну. Горизонтальна ж вісь організовує поділ між центральним і периферійним: фігура, розміщена у центрі, є онтологічно значущою, а все, що відходить від цього центру, виконує функцію контексту [Girbea, 2019]. Ця ієрархія не є просторовою у фізичному розумінні — вона є онтологічною мапою, що відображає богословське уявлення про устрій реальності.

Таким чином, іконографічний простір є не просто формою, що «тримає» образ, а самостійним і надзвичайно семантично насиченим виміром ікони. Він структурований за принципами, що принципово відрізняються від принципів буденного або наукового досвіду простору, і ця відмінність є не технічним обмеженням, а онтологічним твердженням: ікона конструює особливу форму реальності, де чуттєве і трансцендентне, людське й Боже займають різні рівні одного й того ж простору зустрічі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Іконографічні коди православної традиції не утворюють семіотичну систему у звичному структуралістському сенсі — систему довільних конвенційних відношень між знаком і позначуваним. Вони утворюють онтологічне поле участі, де знак і позначувана реальність пов'язані так, як Тілліх описував здатність символу «брати участь у реальності того, на що він вказує». Саме ця участь залишається теоретично недооціненою у більшості семіотичних підходів до сакрального мистецтва.

Чотири виміри іконографічного коду — колір, жест, атрибут і простір — виконують не паралельні, а взаємозалежні онтологічні функції: колір задає модус присутності трансцендентного у чуттєво даному; жест фіксує онтологічний стан персонажа у відношенні до Бога; атрибут маркує структуру святості як таку; простір конститує апріорні умови самого досвіду ікони. Жоден із цих вимірів не може бути вилучений без руйнування цілісності образу — і саме ця органічна взаємозалежність спростовує редукаціоністські підходи, що аналізують колір, жест чи атрибут ізольовано.

Дослідження виявило методологічну проблему, що виходить за межі іконографії: жодна окремо взята теоретична рамка — ні семіотика Пірса, ні феноменологія Мерло-Понті, ні герменевтика Гадамера — не охоплює іконографічний код у його повноті. Адекватна теорія потребує синтезу, в якому онтологічна участь, феноменологія тілесного сприйняття та герменевтика діалогу розглядаються як взаємодоповнювальні рівні. Розробка такого синтезу є перспективою подальшого дослідження.

РОЗДІЛ III. РЕЦЕПТИВНА ГЕРМЕНЕВТИКА: ПЛЮРАЛІСТИЧНІ МОДУСИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ

3.1. Конфесійні парадигми сприйняття іконографії

Те, що ікона є православним за походженням явищем, не означає, що її сприйняття обмежене православним горизонтом. Навпаки, саме різниця між конфесійними позиціями дозволяє найгостріше побачити, наскільки інтерпретація сакрального образу залежить від онтологічних передумов, закладених у відповідній традиції. Поняття «горизонту очікування» (Erwartungshorizont), запроваджене Яуссом [Jauss, 1982], тут набуває буквального смислу: конфесійна приналежність не просто впливає на оцінку ікони, вона конститує сам акт бачення — визначає, що буде виокремлено як релевантне, що залишиться непомітним, а що викличе опір.

Православна рецепція є найбільш концептуально розробленою і водночас найменш редукованою до «естетичного переживання» у сучасному сенсі. Постіконоборче богослов'я образу — передусім у текстах Іоана Дамаськіна і Феодора Студита, а пізніше у рішеннях Сьомого Вселенського собору (787 р.) — сформулювало ту онтологічну рамку, поза якою православне ставлення до ікони просто не має сенсу. Ікона — це не відображення зовнішнього вигляду, а реальна іконічна подоба першообразу: відношення між ними не є умовним, а онтологічним, хоча й нетотожним. Ця доктрина закріпила богословськи суттєве розрізнення між *λατρεία* — богопоклонінням, що належить лише Богу, та *προσκύνησις* — шануванням, що через образ скеровується до того, хто зображений [Gavriilyuk & Coakley, 2012].

Звідси глибока пов'язаність іконографічної практики з антропологічною концепцією обоження (*θέωσις*). Ікона функціонує не як нагадування і не як дидактичний посібник — вона є медіатором трансформативного досвіду, зустрічі з тим виміром буття, який перевищує феноменальний. Роуен Вільямс, аналізуючи цю специфіку, зазначає, що ікона «не зображує тіло, а показує тіло, яке вже перебуває у процесі трансфігурації» [Williams, 2003]. Звідси і принципова відмова від ілюзорного простору та тривимірної перспективи: зворотна перспектива, умовна площинність, золотий фон як «нетварне світло» — це не архаїчна нездатність передати реальність, а свідоме розкодування онтологічного виміру, що не підлягає законам

феноменального простору. Іконописання, відповідно, осмислюється як молитовний, а не художній акт у сучасному розумінні: канон є дисципліною, яка захищає від суб'єктивної сваволі.

Католицька рецепція іконографії розвивається в іншій системі координат, що добре простежується вже починаючи з доби Відродження. Тут відбувається характерний онтологічний зсув: від реального символу — до образу присутності, від іконічного — до *devotional*, тобто до зображення, призначеного насамперед для особистого благочестя та афективної медитації. Ганс Бельтінг у фундаментальному дослідженні сакрального образу показав, що саме в католицькій традиції відбулося найбільш виразне зміщення від онтологічної іконічності до *mimesis* і уявної присутності — тобто від «вікна» до «дзеркала» [Belting, 1994]. Відповідно, герменевтичний горизонт католика, що споглядає ікону, структурований насамперед категорією *devotio* — особистого переживання, а не участі у нетварній реальності.

Разом із тим католицьке богослов'я сакрального образу не є монолітним. Після Другого Ватиканського собору, зокрема після конституції «*Sacrosanctum Concilium*» (1963), в католицькій думці посилилися зусилля щодо переосмислення теологічних основ сакрального мистецтва. Ганс Урс фон Бальтазар — чи не найпопулярніший католицький теолог, що розробляв богослов'я краси, — вписав естетичний вимір у саму онтологічну структуру Одкровення: краса для нього є трансценденталією буття, через яку явне сяйво Істини [Mongrain, 2011]. Цей підхід відкриває в католицькому сприйнятті ікони певний онтологічний вимір, хоча й оформлений не через богослов'я образу у візантійському сенсі, а через естетичну метафізику.

Греко-католицька традиція, особливо в українському контексті, становить цікавий приклад конфесійної гібридності, де два горизонти рецепції накладаються один на одного. Уніатські церкви зберегли візантійський обряд і канонічну іконографію, залишаючись при цьому у юрисдикційній єдності з Римом. Ця подвійна інституційна ідентичність породила специфічну рецептивну ситуацію, за якої православне богослов'я образу існує поруч із елементами латинської іконологічної естетики: досить згадати «олатинщення» іконографічного стилю XVII–XVIII ст. і пізніше — реформаторські зусилля, спрямовані на повернення до «чистих» форм

візантійської традиції. У сучасній греко-католицькій думці це повернення до візантійського іконографічного канону є не лише естетичним, а й ідентитарним жестом, що маркує конфесійну особливість у полі між православ'ям і латинством.

Протестантська позиція є найрадикальнішим контрастом до православної і водночас найбільш доктринально послідовною у своїй критиці будь-якої візуальної медіації між людиною і Богом. Принцип *sola scriptura* в поєднанні з буквальним тлумаченням біблійної заборони зображень сформував ту аксіологічну передумову, на якій виріс *Bildersturm* — і яка не зникла з протестантською культурою. Найбільш жорсткою залишилась кальвіністська позиція: логос є єдиним легітимним медіумом Одкровення, а звернення до зорового є поступкою чуттєвому, що відволікає від богопізнання [Dyrness, 2004]. Ікона у цій системі не просто небажана — вона онтологічно неможлива: якщо між Богом і людиною немає посередника окрім Слова, то будь-який образ претендує на місце, яке йому не належить.

Утім, протестантизм аж ніяк не є монолітним у своїй іконофобії. Лютер, як відомо, відмовився від радикального образоборства і залишив місце для зображень із дидактичною та медитативною функцією, за умови відсутності культового поклоніння. Сучасний євангельський і харизматичний протестантизм де-не-де відкриває для себе іконографічну традицію — переважно через вплив так званої «нової монастичної» духовності та через екуменічні контакти з православними [Fujimura, 2009]. Проте і в цьому випадку горизонт рецепції залишається принципово відмінним: ікона сприймається як медитативний артефакт або як культурна спадщина, але не як носій онтологічної іконічної присутності у православному сенсі.

Екуменічна рецепція останніх десятиліть перетворила православну іконографію на точку міжконфесійного богословського перетину, де різні традиції заново ставлять собі питання про природу символу, присутності та медіації. Праці Крістофа Шенборна стали одним із найвпливовіших прикладів католицької рецепції православної іконології, тоді як Поль Евдокімов і Олів'є Клеман сприяли відкриттю цієї традиції у ширшому міжконфесійному полі. Разом із тим ця рецепція фундаментально асиметрична: де православний богослов бачить онтологічне, католик схильний бачити естетичне та педагогічне, а протестант — культурно-

символічне. Не треба вважати, що ця асиметрія є вадом діалогу; радше вона відображає глибинну різницю в антропологічних і гносеологічних моделях, що лежать в основі кожної традиції.

Як підсумок, доречно повернутись до методологічної рамки: рецептивна герменевтика не дозволяє встановити єдиний «правильний» спосіб сприйняття ікони — вона встановлює натомість структуру умов, за яких той чи інший спосіб стає можливим і значущим. Православна традиція залишається в цьому сенсі первинним горизонтом: не тому, що інші є похідними або неповноцінними, а тому, що саме вона сформувала той догматичний і художній код, відносно якого всі інші конфесії — свідомо чи ні — визначають свою позицію.

3.2. Соціокультурні та світоглядні аспекти секулярної рецепції іконографії

Конфесійна рецепція ікони, якою б різноманітною вона не була, завжди здійснюється в межах певного нормативного богословського поля — є питання канонічності, авторитету традиції, спільноти віруючих, що задають координати розуміння. Секулярна рецепція, навпаки, розгортається у просторі, де ці координати або відсутні, або присутні лише як культурна пам'ять, що не супроводжується живою практикою. Це не означає, що секулярна рецепція є просто «нижчою» або «збідненою» версією конфесійної: вона є якісно іншим типом зустрічі з образом, що формує власну герменевтичну динаміку і потребує окремого дослідницького інструментарію.

Саме ця проблематика стала предметом емпіричного дослідження, проведеного в межах роботи над статтею «The Icon as a Mediator between Humanity and the Transcendent: Color Semiotics in the Ethics of Sustainable Development» [Binkivska et al., 2025]. Дослідження охопило 140 студентів вишів України віком 17–25 років і було навмисно структуроване так, щоб охопити максимально різні академічні та світоглядні середовища. Чотири групи по 35 осіб: студенти-філософи Київського університету імені Бориса Грінченка, студенти образотворчого мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, семінаристи Київської православної богословської академії та студенти технічних і гуманітарних

спеціальностей. Таке поєднання дало змогу простежити рецепцію ікони не як узагальнений соціологічний факт, а як серію конкретних герменевтичних позицій, зумовлених різними епістемологічними горизонтами.

Перший блок опитування будувався навколо асоціативного завдання: учасникам пропонувалося назвати три асоціації до слова «ікона». Контент-аналіз відповідей виявив характерну ієрархію: найчастіше фіксувалися «Церква/Храм» (42 згадки), «Бог» (38), «Образ» (36), «Святість/Святі» (30), «Молитва» (27), «Мистецтво» (25), «Традиція/Спадщина» (20), «Світло/Свічки» (18), «Дух» (16), «Духовна спадщина» (15). Ця розподіленість є показовою. На першому погляд може здатися, що переважання сакральних-релігійних асоціацій свідчить про збереженість традиційного горизонту сприйняття навіть серед студентів у переважно секулярному середовищі. Втім, уважніший погляд виявляє більш складну картину: поряд із трансцендентними реєстрами («Бог», «Молитва», «Дух») впевнено присутні феноменальні — «Мистецтво», «Традиція/Спадщина», «Образ». Це свідчить не про монолітну сакральну рецепцію, а про її фактичний розкол на два паралельних виміри, що існують у свідомості одночасно, не вступаючи у явну суперечність [Binkivska et al., 2025].

Саме це суміщення є характерною рисою постсекулярного досвіду: сакральне не витісняється, але і не зберігає своєї первісної онтологічної щільності — воно «переконфігурується» у нові культурні форми, де краса, спадщина і традиція відіграють роль заміників або паралельних каналів чуттєвості до трансцендентного. Ікона у цьому контексті функціонує не як теофанічне вікно у розумінні православного богослов'я, а як символічний медіатор, що зберігає трансцендентну адресацію при суттєвій трансформації рецептивної модальності.

У другому тематичному блоці — про трансформації сприйняття ікони в сучасному суспільстві — чіткіше виявився світоглядний поляризм між групами. Студенти-філософи демонстрували підвищену рефлексивність: більшість фіксувала десакралізацію образу і його переорієнтацію на естетичну функцію. Характерно, що частина з них виявляла гносеологічну обережність: перш ніж зафіксувати зміну як факт, вони прагнули уточнити її хронологічні та культурні межі. Ця рефлекторна

дистанційованість є свідченням розвинутої концептуальної культури, але водночас — певної відстороненості від безпосереднього сакрального досвіду як такого.

Семінаристи виявилися найбільш однозначними у своїх оцінках, і ця однозначність є симптоматичною. Втрата містичного виміру ікони, нездатність сучасної людини «бачити серцем», редукція образу до декоративного елементу — ці теми повторювалися з показовою регулярністю. Декілька респондентів характеризували сучасний іконографічний індиферентизм саме терміном «іконоборство» — що вказує на глибоку включеність у конфесійний дискурс і на те, що власний герменевтичний горизонт сприймається ними не як один з можливих, а як нормативний. Зв'язок із проблематикою сталого розвитку вимальовується тут через ідею необхідності захисту нематеріального — духовного — виміру культурної спадщини.

Реакції студентів образотворчого мистецтва виявили, мабуть, найцікавіший і в певному сенсі парадоксальний — тип рецептивної позиції. Фахова занятість формою породжує специфічний когнітивний конфлікт: технічне й стилістичне занурення в іконографічну традицію не лише не підсилює релігійну інтенціональність, а нерідко її витісняє. Один із респондентів визнав прямо: після кількох років вивчення сакрального мистецтва він сприймає ікони «на сто відсотків як витвори мистецтва». Зворотня залежність між глибиною занурення у художню форму та інтенсивністю сакрального переживання виявляє структурне напруження між естетичним і богословським модусами рецепції, яке неможливо зняти простою комбінацією обох підходів.

Студенти загальних спеціальностей дали найменш артикульовані, але водночас найбільш соціально репрезентативні відповіді. Ікона для них постає переважно як елемент культурного середовища — арт-простору, інтер'єру, публічного символу ідентичності. Значна частина не могла сформулювати позиції взагалі — не через незрозуміння, а через відсутність особистого залучення до контексту, в якому ікона набуває смислу. Ці «порожні» відповіді самі по собі є герменевтично значущими: вони фіксують не нейтральність, а специфічний режим рецепції — де образ присутній

у культурному полі, але не активує жодного з тих горизонтів, що надали б йому смислу.

Третій, «міждисциплінарний» блок — про роль фахової діяльності у формуванні ставлення до ікони — виявив найвиразніші відмінності. Семінаристи розглядали своє покликання і своє ставлення до образу як нероздільне: «Ікона — це частина мого щоденного служіння», «Я почав сприймати ікону як особу, перед якою треба залишатись щирим», «Моє служіння дає мені здатність бачити в образі не лише постать святого, а й дзеркало власного покликання». Тут фахова і сакральна ідентичності справді нероздільні.

Філософи демонстрували характерний плюралізм без «центру тяжіння»: від герменевтичного підходу, що бачить в іконі «злиття естетичного, теологічного та філософського змісту», до явного скептицизму: «Мабуть, не впливає, але завдяки своїй професії я матиму більше слів і аргументів». Ця позиція — не індиферентність, а підтримка символічного діалогу без особистого включення в сакральне. Умовно кажучи, це «suspended belief»: феноменологічно нейтральна диспозиція, яка залишає трансцендентне «в дужках».

Серед відповідей студентів загальних спеціальностей найцінніше — у плані саморефлексії — спостереження одного зі студентів-медиків: «Люди з творчою орієнтацією бачать мистецтво; ті, що мають релігійну, бачать смисл; ті, що наукову, шукають докази». Ця мимоволі сформульована типологія є, мабуть, найточнішим феноменологічним описом плюралістичних модусів рецесії ікони, що з'явився в усьому масиві відповідей. Вона фіксує те, що рецептивна герменевтика стверджує теоретично: образ не «означає» нічого поза горизонтом того, хто на нього дивиться. Смисл не вкладений в образ раз і назавжди — він виникає у зустрічі, і ця зустріч завжди онтологічно передумовлена.

Результати дослідження виявляють глибоку амбівалентність постсекулярної ситуації: більшість учасників, незалежно від конфесійної чи дисциплінарної приналежності, зберігає певну чутливість до сакрального виміру ікони — через мистецтво, через культурну пам'ять, через естетичний досвід або через особисту духовну практику. Водночас між різними типами сприйняття немає навіть часткової

редукції одного до іншого: досвід семінарста і досвід художника, попри можливі точки дотику, залишаються принципово різними онтологічними позиціями.

Важливим виміром дослідження є також його зв'язок із дискурсом сталого розвитку. Автори публікації наголошують, що ікона як символічний медіатор здатна культивувати цінності гармонії, відповідальності та поваги до творіння, що виходять далеко за межі власне релігійної практики. Молодь, що брала участь у дослідженні, перебуває на тій стадії ідентичнісного становлення, коли ціннісні орієнтири ще формуються. Те, яким чином сакральний символ — чи через богослов'я, чи через мистецтво, чи через культурну пам'ять — інтегрується в ціннісний горизонт молодшої людини, має пряме відношення до формування етичної чутливості, здатної підтримувати культурну безперервність і міжпоколінну відповідальність. Таким чином, плюралізм рецесії ікони при цьому постає не як загроза десакралізації, а як потенційний ресурс діалогу і формування спільного ціннісного горизонту в умовах постсекулярної різноманітності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Множинність інтерпретацій ікони є не симптомом її семантичного розпаду, а свідченням особливої символічної стійкості. Образ, що однаково «зачіпає» богослова, художника і людину без жодної релігійної практики, демонструє те, що Поль Рікер назвав «надлишком смислу»: символ завжди говорить більше, ніж будь-яка окрема традиція здатна із нього «вчитати».

Конфесійне порівняння виявило не просто богословські відмінності, а різні онтологічні «угоди» щодо того, що здатне бути медіатором між людиною і Богом. Ця асиметрія є, на мій погляд, не перешкодою для діалогу, а його справжньою підставою: саме тому, що кожна традиція «бачить» в іконі щось інше, розмова про неї неминуче стає розмовою про найглибші розходження в антропологічних і гносеологічних моделях християнства.

Емпіричне дослідження зафіксувало характерну постсекулярну конфігурацію: трансцендентне не витіснене, але вже не монополізує смисл образу. Найбільш теоретично продуктивним виявився парадокс художньої рецепції — глибоке знання формальної мови іконографії послаблює, а не посилює релігійну інтенціональність, що спростовує уявлення про взаємодоповнюваність естетичного і богословського модусів сприйняття.

Загалом матеріал розділу підтверджує: трансцендентальна символіка ікони є відкритою семіотичною системою, рецептивний потенціал якої не вичерпується жодним із розглянутих горизонтів. Православне богослов'я образу залишається первинним кодом, без якого решта інтерпретацій втрачає глибину — але здатність ікони «говорити» поза його межами є не слабкістю, а умовою її тривалої культурної присутності.

РОЗДІЛ IV. СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ІКОНОГРАФІЧНОГО ДОСВІДУ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Будь-яка культурна форма, що претендує на символічну глибину, рано чи пізно опиняється перед випробуванням радикальною зміною середовища свого існування. Для іконографічної традиції таким випробуванням стала цифрова культура — не як зовнішній тиск, якому можна протиставити охоронну стратегію, а як нова онтологічна ситуація, що змінює саму природу присутності образу у світі. Ікона, яка протягом тисячоліть конституювала себе у межах сакрального простору — храму, каплиці, монастирської келії, — сьогодні існує у принципово іншому середовищі: децентрованому, ризоматичному, позбавленому будь-яких стабільних ієрархій значущості. Ця зміна не є поверховою. Вона зачіпає саму структуру того, чим ікона є як феномен: не технічний носій зображення трансформується, а спосіб її буття у культурі — модус, у якому вона відкриває чи не відкриває свій трансцендентний зміст.

Ключова онтологічна зміна полягає у розриві між образом і місцем. У православної традиції ікона ніколи не мислилася як автономний об'єкт, вирваний із ритуального середовища: її присутність у конкретному просторі була складовою частиною її сакральної ідентичності. Вівтарна ікона, ікона у домашньому кутку, процесійний образ — кожен із цих типів визначався не лише іконографічною схемою, а й своєю вкоріненістю у певну практику. Цифрова циркуляція розриває цей зв'язок: ікона, розміщена в Instagram або цифровому архіві, існує як зображення без місця — і саме ця деконтекстуалізація є першим і найфундаментальнішим онтологічним зрушенням. Те, що раніше було структурною умовою сакральної дієвості образу — його просторова вкоріненість, — стає у цифровому середовищі архаїчним обмеженням, яке технологія легко долає. Проте ціна цього подолання — не технічна, а онтологічна.

Цифрова інфраструктура підпорядкована логіці, що є структурно байдужою до будь-якої символічної ієрархії. Платформенні алгоритми не розрізняють сакральний образ і розважальний контент — обидва редукуються до одиниці інформаційного потоку, оцінюваної за метриками залученості, часу перегляду і коефіцієнта

поширення. Видимість образу у такому середовищі визначається не його богословською вагою, а його конкурентоспроможністю в економіці уваги. Ікона, що традиційно вимагала тривалого, підготовленого, медитативного споглядання, опиняється у структурно невідповідному становищі порівняно з образами, що миттєво генерують афективну реакцію. Відбувається непомітна, але системна редакція іконографічної традиції: не через цілеспрямовану атаку на сакральне, а через тиху логіку алгоритмічного відбору, що маргіналізує складне й глибоке на користь доступного й очевидного. Це один із найбільш тривожних аспектів медіатизації сакрального — саме тому, що він є невидимим і не зустрічає жодного усвідомленого опору.

Водночас було б надто поверхово зводити медіатизацію виключно до руйнівного процесу. Емпіричні дослідження присутності сакральних образів у соціальних мережах фіксують значно складнішу картину: в одному й тому самому цифровому середовищі паралельно відбуваються три взаємно суперечливі процеси — десакралізація, ресакралізація і семіотична ретрансформація образу (Herrero-Diz et al., 2021). Десакралізація полягає у розчиненні трансцендентного змісту у потоці повсякденного візуального споживання. Ресакралізація — у набутті образом нових духовних конотацій у непередбачуваних контекстах, далеких від ортодоксального богословського горизонту. Семіотична ретрансформація означає відрив зображення від первинного референту і його переключення на функцію самодостатнього ідентифікаційного або естетичного знаку. Жоден із цих процесів не є абсолютно домінуючим — вони діють одночасно, і те, який із них переважає у конкретному акті реценції, визначається суб'єктивним горизонтом і медіальним контекстом взаємодії.

На рівні рецептивного досвіду описані процеси проявляються як феноменологічне розщеплення образу: його перцептивна форма і смислова наповненість починають існувати відносно автономно. Позбавлений традиційного ритуального контексту, образ продовжує циркулювати як впізнаваний знак, зберігаючи певну дорефлексивну афективну силу. Однак ця сила вже не є однорідною: для вірянина образ може залишатися іконою у повному теологічному сенсі навіть у цифровому форматі; для людини поза традицією — функціонувати як

культурний маркер або естетичний об'єкт; для нецерковного спостерігача — як знак без чіткої референції. Один і той самий образ одночасно є різними феноменами для різних суб'єктів рецепції — і жоден із цих рецептивних режимів не є хибним у строгому сенсі, оскільки кожен актуалізує певний реальний вимір символічної структури образу, не вичерпуючи її. Ця ситуація семіотичного плюралізму є не відхиленням від норми, а структурною ознакою онтологічної відкритості, у якій ікона опиняється в умовах цифрової культури.

Суттєвим наслідком цифровізації є також трансформація суб'єктного горизонту рецепції. У традиційному контексті ікону сприймав вірянин, підготовлений до цього усією сукупністю культурної, ритуальної й молитовної практики — тобто суб'єкт, чий інтенціональний горизонт уже конституюваний у відповідності до символічної логіки образу. Цифровий простір радикально розширює коло рецепторів: ікона потрапляє до аудиторій, для яких вона є абсолютно незнайомим або виключно естетично знайомим об'єктом. Дослідження цифровізації православних інституцій свідчать, що ця зміна не є однозначно негативною: онлайн-присутність ікони може ставати для частини молодшої аудиторії першим справжнім контактом із сакральним виміром культури, що в окремих випадках ініціює подальший духовний пошук [Garaschuk & Sokolovskyi, 2025]. Медіатизація постає тут не як фільтр, що знижує сакральний досвід, а як попередній інтенціональний поріг — точка, у якій вперше виникає спрямованість свідомості до трансцендентного, не детермінована традицією, а породжена самим зіткненням із образом.

Не менш значущою є трансформація просторово-тілесного виміру іконографічного досвіду. Традиційне споглядання ікони передбачало цілісну соматичну залученість суб'єкта: входження у сакральний простір, стан зосередженості, ритуальну жестикуляцію — усе це формувало специфічний горизонт тілесної присутності, у межах якого образ відкривав свій трансцендентний зміст. Екранна рецепція редукує цей досвід до зорового акту, вилученого з будь-якого ритуального середовища і позбавленого соматичної вкоріненості. Проте це скорочення тілесного виміру частково компенсується принципово новими пізнавальними можливостями: цифровий формат дозволяє вивчати іконографічні

деталі у роздільній здатності, недосяжній при безпосередньому огляді оригіналу, зіставляти образи різних шкіл і традицій, отримувати богословські та мистецтвознавчі коментарі безпосередньо у процесі перегляду. Оцифрування провідних монастирських і музейних зібрань є подією культурно-демократичного значення: вперше в історії дослідник, педагог і паломник у будь-якій точці світу отримали рівноцінний доступ до іконографічної спадщини. Зводити цифрову трансформацію виключно до категорії втрати — означало б ігнорувати цей реальний здобуток, що становить окрему й самостійну культурну цінність.

Особливої аналітичної уваги заслуговує феномен NFT-іконографії — явище, що набуло помітності у 2021-2023 роках і залишається недостатньо осмисленим у гуманітарному дискурсі. Застосування технології невзаємозамінних токенів до сакральних зображень є культурологічно симптоматичним у точному сенсі: воно виявляє приховану логіку цифрової культури щодо сакрального. Алгоритмічна сертифікація унікальності перебирає на себе функцію, що в традиційній іконографічній практиці належала ритуалу освячення. Проте це перебирання є глибоко ілюзорним: традиційна унікальність ікони визначалася нередуковною сукупністю чинників — жертвою праці й молитовної уваги іконописця, актом освячення як включення образу до сакрального символічного порядку, присутністю молитовної спільноти. NFT-токен засвідчує криптографічну ідентичність файлу, але принципово неспроможний засвідчити жоден із цих вимірів. Тут відбувається характерна підміна: технологія симулює форму сакральної автентичності, не відтворюючи її онтологічного підґрунтя. У цьому сенсі NFT-ікона є не просто техніко-культурним курйозом, а точним діагнозом глибшої тенденції: сучасна культура прагне до категорій унікальності, автентичності й присутності — категорій, що мають сакральне коріння, — але при цьому системно виключає умови, що єдині роблять ці категорії наповненими.

Паралельно з процесами медіатизації ікона зазнає трансформації іншого виміру — виходу за межі виключно релігійного символізму і набуття статусу маркера культурної та національної ідентичності. В українському контексті цей процес набув особливої гостроти після 2022 року. Художники та іконописці — передусім

представники Львівської школи — розробили жанр, що дістав у дослідників позначення «воєнних ікон»: образи, виконані на бронеплитах і уламках зброї, іконографія Богородиці зі зброєю замість Дитяти, архангел Михаїл у прив'язці до конкретних сучасних подій. Дослідники характеризують ці роботи як явище, у якому богословська традиція захисту і заступництва синтезується із сакралізацією національного спротиву [Liashkevych, 2025]. Питання теологічної канонічності цих образів залишається відкритим дискусійним полем; у культурологічному ж вимірі вони є документом виняткової семіотичної сили — свідченням того, що іконографічна традиція здатна відповідати на граничні екзистенційні ситуації, зберігаючи при цьому власну символічну логіку й внутрішню структурну тяглість.

Зазначена адаптація вписується у ширший процес культурної деколонізації, що активно відбувається в Україні. Питома українська іконографічна традиція — поствізантійська, барочна, козацька, галицька — упродовж тривалого часу перебувала у становищі, коли її партикулярні риси підпорядковувалися і нівелювалися нарративами, що представляли певну конкретну традицію як «загальноправославну» і тим самим маскували під універсальне партикулярне. Сьогодні відбувається зворотний символічний рух: іконографія набуває функції культурної дипломатії — форми артикуляції цивілізаційної окремішності в умовах її збройного оспорювання [Fomenko, 2023]. У сучасному українському культурному просторі ікона функціонує одночасно як богослужбовий об'єкт, національний символ і аргумент у культурно-політичній суперечці. Ці функції не взаємовиключають одна одну, а нашаровуються, утворюючи поліфонічний смисловий простір, де релігійний, естетичний і політичний виміри перебувають у постійному напруженому діалозі.

Визнання легітимності культурно-ідентифікаційних функцій ікони не знімає, однак, питання про структурні ризики, що супроводжують цей процес. Між «іконою як носієм культурної пам'яті» і «іконою як ідеологічним знаком» існує межа, яка на практиці виявляється значно менш чіткою, ніж у теорії. Знак, вилучений зі свого онтологічного контексту і задіяний із суто прагматичних міркувань, зазнає семіотичної деградації: він перестає бути символом у повному смислі — тобто знаком, що вказує за власні межі на трансцендентний референт, — і перетворюється

на ідеологему, що зберігає лише формальну видимість сакрального. Семіотичний аналіз практик використання іконографічних образів у публічній комунікації переконливо демонструє, що ця межа систематично перетинається — тихо, непомітно, без жодного формального акту розриву з традицією [Rasmussen, 2023]. Здатність розпізнавати момент такого ковзання і рефлексувати щодо його наслідків є одним із ключових завдань сучасної культурологічної думки стосовно статусу сакрального образу.

Усі розглянуті трансформації — цифровізація, медіатизація, культурно-ідентифікаційна переорієнтація, NFT-феноменологія — сукупно формують ситуацію онтологічної відкритості ікони: стан, за якого образ більше не функціонує в межах одного фіксованого смислового горизонту, а існує одночасно у множині конкуруючих інтерпретативних режимів. Це не є абсолютно новим явищем — культурні символи завжди допускали різнорівневі прочитання. Принципово новим є масштаб і темп семіотичної плюралізації: те, що раніше відбувалося у часових межах культурних епох і поколінь, сьогодні розгортається у межах місяців і платформних циклів. Алгоритмічна культура виробляє нові значення з такою інтенсивністю, що традиційні механізми семіотичної стабілізації — канон, ритуал, герменевтична традиція — принципово не встигають за цим темпом. У цьому полягає фундаментальна відмінність цифрової культурної трансмісії від усіх попередніх форм.

Визначення межі між продуктивною символічною відкритістю і деструктивним семіотичним вихолощенням є одним із ключових теоретичних завдань сучасної культурології. Ікона зберігає свою ідентичність як символ доти, доки в ній активна те, що доцільно позначати як символічну пам'ять образу: стійка сукупність смислових, афективних і культурних слідів, що визначає специфіку рецептивної реакції навіть у суб'єктів, позбавлених традиційного богословського горизонту. Ця пам'ять є не метафізичною сутністю і не богословською категорією — вона є культурним конструктом, що, однак, має цілком реальну прагматичну дієвість: реакція на ікону якісно відрізняється від реакції на будь-яке інше зображення — і ця відмінність зберігається навіть поза межами усвідомленого теологічного розуміння.

Саме ця дорефлексивна дієвість символу забезпечує іконі здатність говорити до людини навіть тоді, коли традиція, що її породила, більше не є живим контекстом сприйняття.

Символічна пам'ять образу не є, однак, самовідновлювальним ресурсом. Вона потребує активного культурного підтримання — через ритуал, мистецьку практику, богословську рефлексію, освіту, живу міжпоколінну передачу традиції. За умов інтенсивної комерціалізації, тривіалізації й алгоритмічного знеособлення ця пам'ять може поступово вицвітати — і тоді символ перетворюється на порожній, хоча й упізнаваний знак. Відповідь на виклики сучасності не може бути ані суто консервативною стратегією ізоляції традиції від нових форм культурного існування, ані суто адаптивною капітуляцією перед логікою цифрового середовища. Необхідне творче переосмислення, що утримує онтологічну специфіку символу й водночас відкриває її для нових форм присутності. Іконографічна традиція пережила іконоборство, Реформацію, секуляризацію Нового часу й руйнівні ідеологічні кампанії ХХ ст. — адаптуючись щоразу не без втрат, але зберігаючи внутрішню смислову тяглість. Сьогоднішнє випробування є структурно новим — але здатність традиції до переосмислення без самозради залишається тим ресурсом, що визначає її культурне майбутнє.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ IV

Цифрова культура ставить іконографічну традицію не перед черговим зовнішнім викликом, а перед онтологічним питанням про умови самої можливості сакрального образу. Проведений аналіз дозволяє стверджувати: головна небезпека для ікони у цифровому середовищі полягає не в десакралізації як такій, а в тому, що алгоритмічна логіка платформ здійснює непомітну, безсуб'єктну і тому практично неспростовну редакцію самої ієрархії символічних значень. Ікона не руйнується — вона просто витісняється на периферію уваги тихим, структурним тиском, не залишаючи тих, хто несе традицію, жодного очевидного «противника», якому можна б було протистояти.

Феномен NFT-іконографії заслуговує тут особливої уваги — не як курйоз, а як симптом. Він виявляє те, що можна назвати парадоксом цифрового сакрального: сучасна технологічна культура прагне до категорій унікальності й автентичності, що мають виразно сакральне походження, але відтворює лише їхню формальну оболонку, системно виключаючи умови, що єдині наповнюють ці категорії змістом. Криптографічна ідентичність файлу і сакральна ідентичність освяченого образу — це не два ступені одного явища, а принципово різні онтологічні порядки, і їхнє змішання є не технічною помилкою, а культурно-діагностичним фактом.

Окремо слід наголосити на тому, що ситуація в Україні після 2022 року є не просто прикладом «локальної специфіки», а унікальним культурологічним матеріалом, що дозволяє спостерігати в реальному часі процес, який зазвичай розгортається протягом поколінь: свідому реактивацію сакральної символіки в умовах екзистенційної загрози. Воєнна іконографія, ікони на бронеплитах, іконографічні образи у функції культурної дипломатії — усе це є документом того, як традиція намагається відповісти на граничну ситуацію. При цьому структурний ризик ідеологічної інструменталізації є цілком реальним: межа між сакральним символом і мобілізаційною ідеологемою не є самоочевидною і вимагає постійної критичної рефлексії — передусім з боку самих носіїв традиції.

Загальний висновок, до якого приводить проведений аналіз, полягає у такому: ікона зберігає культурну життєздатність не завдяки ізоляції від сучасності і не завдяки

пасивній адаптації до її логіки, а завдяки здатності традиції до рефлексивного самоусвідомлення у нових умовах. Символічна пам'ять образу — та дорефлексивна афективна сила, що відрізняє рецепцію ікони від рецепції будь-якого іншого зображення навіть у нецерковного глядача — є реальним, але не невичерпним ресурсом. Її підтримання вимагає не лише ритуальної і мистецької практики, а й інтелектуальної чесності щодо того, що саме відбувається з образом у сучасному культурному просторі.

ВИСНОВКИ

Проблема трансцендентальної символіки православних ікон та механізмів її сприйняття в умовах сучасного культурного плюралізму є одночасно давньою і гостро актуальною. Давньою — бо питання про онтологічний статус сакрального образу, про природу відношення між знаком і Першообразом, між матеріальним носієм і духовною реальністю, що через нього відкривається, були поставлені ще в добу іконоборської кризи і сформульовані в богословських синтезах Іоана Дамаскіна та Сьомого Вселенського собору. Гостро актуальною — бо в умовах медіатизації, цифрової культури, постсекулярного релігійного плюралізму та культурно-ідентифікаційних зрушень, що з особливою інтенсивністю переживає Україна після 2022 року, ці питання набувають нових вимірів, принципово непередбачуваних у межах будь-якої однієї традиції. Саме на перетині цих двох горизонтів — тисячолітнього богословського і культурологічного осмислення ікони та сучасної динаміки її семіотичної трансформації — розгортається дане дослідження.

Реконструкція онтологічних засад іконографічного феномену та його історико-філософської генези дозволяє стверджувати, що ікона є унікальним явищем у культурній історії людства, чий статус принципово опирається будь-якій редукції. Становлення православної іконографії не було лінійним розгортанням заздалегідь заданої форми — це складний і суперечливий процес кристалізації смислів на перетині дохристиянських візуальних практик, трансформацій богословської думки та соціально-інституційних змін. Богословська криза іконоборства (VIII–IX ст.) виявилася продуктивнішою для осмислення природи образу, ніж тривалі періоди канонічної стабільності: саме під тиском заперечення ікона вперше отримала системне теоретичне обґрунтування, а її онтологічний статус був закріплений не через мистецтвознавчу аргументацію, а через христологічний догмат. Це спостереження має неперехідне методологічне значення: онтологія ікони невіддільна від богослов'я Втілення — і будь-який суто естетичний чи семіотичний аналіз, що ігнорує цей зв'язок, приречений на концептуальне спрощення, котре руйнує саму специфіку досліджуваного феномену.

Аналіз плюралістичності філософських інтерпретацій ікони засвідчив, що від платонівської онтології образу через неоплатонічну апофатику Псевдо-Діонісія, системну аргументацію Іоана Дамаскіна, феноменологію Гуссерля і Мерло-Понті, онтологічну аналітику Гайдеггера до постметафізичної феноменології Маріона та богослов'я культури Тілліха — ікона постає як феномен, що виявляє свою найбільшу смислову глибину саме там, де різні традиції досягають своїх концептуальних меж. Концепція «насиченого феномену» Маріона, де ікона є не об'єктом погляду, а «невидимим поглядом», спрямованим на суб'єкта і залучаючим його в простір трансцендентного досвіду, виявилася особливо евристичною. Водночас дослідження виявило самобутній потенціал української філософської думки: кордоцентризм Юркевича і символічна онтологія Сковороди пропонують концептуальний горизонт, у якому живий досвід зустрічі є первинною реальністю, а будь-яка структура — лише її похідною. Ця відмінність робить українську іконографічну традицію самостійним і недостатньо дослідженим філософським джерелом, що заслуговує окремої наукової уваги.

Трансцендентальний аналіз семіотичної онтології іконографічних кодів — колористичного, кінетичного, атрибутивного та просторового — дозволив встановити, що ці коди утворюють не семіотичну систему у звичному структуралістському розумінні, а онтологічне поле участі, де знак і позначувана реальність пов'язані в тому сенсі, що Тілліх описував як здатність символу «брати участь у реальності того, на що він вказує». Колір задає модус присутності трансцендентного у чуттєво даному; жест фіксує онтологічний стан персонажа у відношенні до Бога; атрибут маркує структуру святості як таку; іконографічний простір — з його зворотною перспективою, аксіологічною ієрархією розмірів і золотим фоном як кольором позачасовості — конституює апіорні умови самого досвіду ікони, в якому не людина «заглядає» у глибину образу, а образ виходить назустріч людині. Жоден із цих вимірів не може бути вилучений без руйнування цілісності образу — і саме ця органічна взаємозалежність спростовує редукціоністські підходи, що аналізують окремі коди ізольовано.

Формування категоріально-понятійного апарату дослідження передбачало критичне опрацювання і синтез онтологічних, семіотичних та герменевтичних перспектив. Встановлено, що жодна окремо взята теоретична рамка — ні семіотика Пірса, ні феноменологія тілесного сприйняття Мерло-Понті, ні герменевтика діалогу Гадамера — не охоплює іконографічний код у його повноті. Адекватна модель аналізу ікони потребує синтезу, в якому онтологічна участь символу у позначуваній реальності, феноменологія цілісного тілесного сприйняття і герменевтика незавершеного діалогу між образом і суб'єктом розглядаються як взаємодоповнювальні й нередуковані один до одного рівні. Запропонована в дослідженні інтегративна модель є внеском у формування такого синтезу і може слугувати теоретичним підґрунтям для подальших досліджень у сфері філософії образу та семіотики сакрального.

Розкриття мультипарадигмальних модусів рецепції іконографії засвідчило, що конфесійна приналежність не просто впливає на оцінку ікони — вона конститує сам акт бачення, визначаючи, що буде виокремлено як релевантне. Православна рецепція залишається первинним горизонтом, без якого решта інтерпретацій втрачає глибину: лише в її межах ікона функціонує як медіатор трансформативного досвіду обоження (θεωσις), а не лише як дидактичний засіб чи естетичний об'єкт. Католицька рецепція здійснює характерний онтологічний зсув від реального символу до devotional образу присутності; протестантська у своїх найпослідовніших формах заперечує саму можливість візуальної медіації між людиною і Богом; греко-католицька традиція є унікальним прикладом конфесійної гібридності, де два горизонти нашаровуються, породжуючи специфічну напругу між збереженням візантійської іконічності та впливами латинської іконологічної естетики. Ця конфесійна асиметрія є не перешкодою для екуменічного діалогу, а його справжньою підставою.

Емпіричне дослідження секулярної рецепції іконографії серед студентської молоді зафіксувало характерну постсекулярну конфігурацію: трансцендентне не витіснене зі свідомості молодих людей, але вже не монополізує смисл образу. В одній і тій самій свідомості паралельно існують сакральний і культурно-естетичний реєстри сприйняття, не вступаючи у явне протиріччя, — явище, яке доцільно

позначити як рецептивну дисемінацію смислу. Найбільш теоретично значущим виявився парадокс художньої рецепції: глибоке знання формальної мови іконографії послаблює, а не посилює релігійну інтенціональність — що спростовує поширене уявлення про взаємодоповнюваність естетичного і богословського модусів сприйняття і вказує на структурне напруження між ними, яке потребує окремого теоретичного осмислення.

Аналіз сучасних трансформацій іконографічного досвіду виявив, що цифрова культура ставить ікону не перед черговим зовнішнім викликом, а перед онтологічним питанням про умови самої можливості сакрального образу в умовах розриву між образом і місцем. Ключова небезпека для ікони в цифровому середовищі полягає не в десакралізації як такій, а в тому, що алгоритмічна логіка платформ здійснює непомітну і безсуб'єктну редакцію самої ієрархії символічних значень. Феномен NFT-іконографії є культурно-діагностичним симптомом: сучасна технологічна культура прагне до категорій унікальності й автентичності, що мають виразно сакральне походження, але відтворює лише їхню формальну оболонку, системно виключаючи умови — ритуал, молитовну увагу іконописця, сакральний порядок освячення, — що єдині наповнюють ці категорії онтологічним змістом. Символічна пам'ять образу — та дорефлексивна афективна сила, що відрізняє рецепцію ікони від рецепції будь-якого іншого зображення навіть у нецерковного глядача, — є реальним, але невідновлюваним без активного культурного підтримання ресурсом.

Теоретична новизна дослідження полягає у розробці інтегративної моделі аналізу ікони, що поєднує онтологічну, семіотичну і герменевтичну перспективи, та у введенні поняття «символічна пам'ять образу» для позначення дорефлексивного шару трансцендентальної адресації, що зберігається в іконі навіть поза межами усвідомленого богословського горизонту. Це поняття відкриває перспективу для подальших досліджень механізмів передачі сакрального смислу в постсекулярному культурному просторі. Практичне значення результатів пов'язане з можливістю їхнього застосування у викладанні релігієзнавства, філософії культури та семіотики, у музейній практиці, програмах культурної дипломатії та міжконфесійному діалозі. Ситуація в Україні після 2022 року, з її свідомою реактивацією іконографічної

традиції в умовах екзистенційної загрози, становить унікальний дослідницький матеріал, що уможливорює спостереження в реальному часі процесів, які зазвичай розгортаються протягом поколінь.

Перспективи подальших досліджень окреслюються у кількох напрямках: вивчення механізмів символічної пам'яті образу в умовах культурних розривів; порівняльний аналіз конфесійних і секулярних модусів реценції на ширшій міжнародній вибірці; систематичне дослідження сучасної української воєнної іконографії як явища, де богословська традиція зустрічається з граничною екзистенційною ситуацією; розробка теоретичної моделі відповідальної медіатизації сакрального образу в цифровому просторі. Ікона пережила іконоборство, Реформацію, секуляризацію Нового часу і руйнівні ідеологічні кампанії ХХ століття — не без втрат, але зберігаючи внутрішню смислову тяглість. Здатність традиції до рефлексивного самоусвідомлення в нових умовах без зради власної онтологічної специфіки залишається тим ресурсом, що визначає її культурне майбутнє, — і це є висновком не лише академічним, а й цивілізаційним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Antonova, C. (2010). Space, time, and presence in the icon: Seeing the world with the eyes of God. Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315610177>
- Aristotle. (1895). Poetics (S. H. Butcher, Trans.). Macmillan. <https://jacklynch.net/Texts/poetics.html>
- Atkin, A. (2022). Peirce's theory of signs. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2023 ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/peirce-semiotics/>
- Belting, H. (1994). Likeness and presence: A history of the image before the era of art. University of Chicago Press. <https://archive.org/details/likenesspresence0000belt>
- Binkivska, K., Shapovalov, G., Spudka, I., Kuznietsova, I., Syhyda, H., & Lobanchuk, O. (2025). The icon as a mediator between humanity and the transcendent: Color semiotics in the ethics of sustainable development. Synesis, 17(4), 117–137. <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/3430>
- Cassirer, E. (1954). The philosophy of symbolic forms: Vol. 2. Mythical thought (R. Manheim, Trans.). Yale University Press. https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/12/Ernst_Cassirer_The_Philosophy_of_Symbolic_Forms2c.pdf
- Dyrness, W. A. (2004). Reformed theology and visual culture: The Protestant imagination from Calvin to Edwards. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/reformedtheology0000dyrn>
- Eliade, M. (1954). The myth of the eternal return: Cosmos and history (W. R. Trask, Trans.). Princeton University Press. <http://users.uoa.gr/~cdokou/MythLitMA/Eliade-EternalReturn.pdf>
- Eliade, M. (1959). The sacred and the profane: The nature of religion (W. R. Trask, Trans.). Harcourt. https://monoskop.org/images/b/b1/Eliade_Mircea_The_Sacred_and_The_profane_1963.pdf

- Fomenko, O. (2023). Brand new Ukraine? Cultural icons and national identity in times of war. *Place Branding and Public Diplomacy*, 19, 223–227. <https://doi.org/10.1057/s41254-022-00278-y>
- Fujimura, M. (2009). *Refractions: A journey of faith, art, and culture*. NavPress. <https://archive.org/details/refractionsjourn0000fuji>
- Gadamer, H.-G. (1975). *Truth and method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Crossroad. https://web.mit.edu/kaclark/www/gadamer_truth_and_method.pdf
- Garaschuk, K., & Sokolovskyi, S. (2025). Contested national and digital space, the Orthodox Church, and the new forms of religious engagement: Comparative insights from Georgia and Greece. *Frontiers in Political Science*, 7. <https://doi.org/10.3389/fpos.2025.1659335>
- Gavrilyuk, P. L., & Coakley, S. (2012). *The spiritual senses: Perceiving God in Western Christianity*. Cambridge University Press. https://assets.cambridge.org/97805217/69204/frontmatter/9780521769204_frontmatter.pdf
- Giakalis, A. (2005). *Images of the divine: The theology of icons at the Seventh Ecumenical Council*. Brill. <https://cristoraul.org/BYZANTIUM/The-Theology-of-Icons-at-the-Seventh-Ecumenica-Council.pdf>
- Girbea, G. (2019). The iconographic canon of orthodox churches: History, evolution, symbolism. *International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 5(14), 779–789. <https://doi.org/10.18769/ijasos.592292>
- Heidegger, M. (1972). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In *Holzwege*. Vittorio Klostermann. <https://archive.org/details/holzwege0000heid>
- Herrero-Diz, P., Varona-Aramburu, D., & Repiso, R. (2021). What is sacred in Instagram? Sacralization, desacralization and resacralization in media culture. *Religions*, 12(4), 256. https://www.researchgate.net/publication/351023506_What_is_sacred_in_Instagram_Sacralization_desacralization_and_resacralization_in_media_culture

- Husserl, E. (1970). *Logical investigations* (J. N. Findlay, Trans.). Routledge. <https://philpapers.org/archive/husliv.pdf>
- Husserl, E. (1982). *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. Routledge. <https://www.finophd.eu/wp-content/uploads/2018/01/Husserl-Ideas-First-Book.pdf>
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception* (T. Bahti, Trans.). University of Minnesota Press. <https://archive.org/details/towardaesthetico0000hans>
- Kant, I. (2000). *Critique of pure reason* (P. Guyer & A. W. Wood, Trans.). Cambridge University Press. https://apls-ua.org/wp-content/uploads/2017/03/Krytyka_chystoho_rozumu.pdf
- Liashkevych, A. (2025). Orthodox social ethics in contemporary Ukrainian wartime icons. *Canadian Slavonic Papers*. <https://doi.org/10.1080/00085006.2025.2501470>
- Louth, A. (2015). *Denys the Areopagite*. Continuum. <https://www.csplca.com/wp-content/uploads/2023/03/CARTE-dionisie.pdf>
- Marion, J.-L. (2007). *The crossing of the visible* (J. K. A. Smith, Trans.). Stanford University Press. https://www.academia.edu/123950093/The_Crossing_of_the_Visible_by_Jean_Luc_Marion
- Marion, J.-L. (2012). *God without being* (T. A. Carlson, Trans.). University of Chicago Press. <https://dokumen.pub/god-without-being-hors-texte-second-edition-9780226505664.html>
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf>
- Mongrain, K. (2011). *Theologians of spiritual transformation: A proposal for reading René Girard through the lenses of Hans Urs Von Balthasar and John Cassian*. *Modern Theology*. <https://www.academia.edu/77983278>
- Petzold, A. (2016). *The iconography of colour in medieval manuscripts*. Academia.edu. https://www.academia.edu/30059501/The_iconography_of_colour

- Plato. (1888) The republic (B. Jowett, Trans.). Clarendon Press. <https://www.its.caltech.edu/~haugen/Plato-Republic-Jowett.pdf>
- Pseudo-Dionysius Areopagita. (1987). Celestial hierarchy. In The complete works (C. Luibheid, Trans.). Paulist Press. <https://dokumen.pub/pseudo-dionysius-the-complete-works-0809128381.html>
- Rasmussen, K. (2023). War and peace: Orthodox icons and Putin's politics of the sacred. *Slavic Review*, 82(2), 447–473. <https://doi.org/10.1017/slr.2023.169>
- Tillich, P. (1958). Dynamics of faith. Harper & Row. https://processandfaith.org/wp-content/uploads/2021/10/TillichP-Dynamics_of_Faith.pdf
- Újvári, E. G. (2020). Religious symbols from the point of view of visual semiotics. *The International Journal of Religion and Spirituality in Society*, 10(3), 17–26. <https://www.scribd.com/document/735967345/Religious-Symbols-from-the-Point-of-View>
- Williams, R. (2003). The dwelling of the light: Praying with icons of Christ. Eerdmans. <https://archive.org/details/dwellingoflightp0000will>
- Асєєв, Ю. С. (1980). Мистецтво Київської Русі. Мистецтво. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001805>
- Волосюк, М. (2013). Символіка кольорів ікони. У Наука і життя: сучасні тенденції, інтеграція у світову наукову думку: матеріали конференції 23–25.05.2013. <https://int-konf.org/uk/2013/nauka-i-zhittya-suchasni-tendentsiji-integratsiya-u-svitovu-naukovu-dumku-23-25-05-2013/320-volosyuk-m-simvolika-koloriv-ikoni>
- Дем'янчук, А. Л. (2020). Філософські та богословські основи іконотворчості. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1, 68–76. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkm_2020_1_15

- Дротенко, В. І. (2021). Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. Молодий вчений, 3(91), 135–140. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>
- Жолтовський, П. М. (1988). Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Наукова думка. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014115>
- Мірчук, І. (1949). Історія української культури. Формація української нації. Інститут Заочного Навчання при Українському Вільному Університеті. <https://diasporiana.org.ua/ukrainica/19607-mirchuk-i-istoriya-ukrayinskoyi-kulturi-formatsiya-ukrayinskoyi-natsiyi/>
- Членова, Л. Г. (2005). Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. Галерея; Артания Нова. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001692>
- Овсійчук, В. А., & Крвавич, Д. П. (2000). Оповідь про ікону. Ін-т народознавства НАН України. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0002252>
- Олійник, М. (2013). Львівська іконописна школа XVII ст. Слово, 4(52). <http://www.dds.edu.ua/ua/articles/2/slovo/2013/1176-lviv-painter-school-xvii-century.html>
- Пресіч, О. (2012). Вивчення символізму в українському іконописі. Всесвіт, 7–8. <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/1009/41/>
- Сковорода, Г. (1994). Твори у двох томах. Наукова думка. <https://skovoroda.man.gov.ua/storage/files/Grigory-Skovoroga-tvory-u-dvoh-tomah-1994-2.pdf>
- Стасюк, І. (2015). Колір як виразний інструмент ікони. Історико-культурологічні студії. 2(1), 93-95. <https://science.lpnu.ua/hcs/all-volumes-and-issues/volume-2-number-1-2015/color-expressive-instrument-icon>
- Степовик, Д. В. (2004). Історія української ікони X–XX ст. (2-ге вид.). Либідь. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001056>

- Тріска, О., & Шпак, О. (2021). Народне малярство XVIII–XX ст.: від сакральності до фольклорності. Народознавчі зошити, 4(160), 918–928. <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.918>
- Цехмістро, Н. Я. (2013). Особливості символіки та специфіка художньо-образної мови канонічної православної ікони. У Актуальні питання всесвітньої історії та методика їх викладання (с. 139–148). ПНПУ ім. В. Г. Короленка. <http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/02/Актуальні-питання-2013.pdf>
- Чижевський, Д. (1956). Історія української літератури. Українська Вільна Академія Наук у США. <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/3704-chizhevskiy-d-istoriya-ukrayinskoyi-literaturi/>
- Юркевич, П. Д. (1984). Вибрані твори. Колегія Св. Андрея в Вінніпезі. <https://diasporiana.org.ua/ideologiya/2000-yurkevich-p-vibrani-tvori-ideya-serdtse-rozum-i-dosvid/>