

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7 033.2-043.86:27-526.62-74 «0»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.6/27.204626>

Віталій КОЗІНЧУК,

orcid.org/0000-0002-8518-5686

доктор філософії,

член Національної спілки художників України,

доцент кафедри богослов'я

ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,

провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *br_vitalik@bigmir.net*

ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ РАННЬОЇ ХРИСТІЯНСЬКОЇ КАНОНІЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ В КУЛЬТОВОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

Автор статті розглядає проблематику трансформації іконографічного канону на прикладі сакральних творів, які складають передісторію для українського сакрального мистецтва. Особливу увагу автор звертає на напрям еволюції однієї з основних богословських категорій – канонічний образ, за допомогою якого творилися об'єкти середньовічного культового мистецтва. Описані художні твори формують основну мистецьку базу для самобутнього іконного малярства в Україні в ренесансну та барокову епохи. У науковій розвідці проаналізовано початковий етап становлення християнського мистецтва, який традиційно пов'язаний з виникненням християнського образу (ікони), представленого в катакомбах Риму. Автор статті намагався передати духовний, мистецький і теологічний зміст давніх зображень. Значна частину праці – характеристика сакрального мистецтва епохи IV–VI століть. У цій частині роботи відзначено появу монументальних розписів, що прикрашали тогочасні величні храми Візантійської імперії. На думку автора, передвісниками традиційних ікон були так звані «фаямські портрети». Авторота статті також зацікавили синайські ікони, що сягають передіконоборчого періоду. У статті наведені приклади цікавих з історичного, мистецького та богословського поглядів композицій. Особливу увагу автор звертає на проблематику іконоборчої реакції, яка в остаточному варіанті була розбита догматичними напрацюваннями Отців Церкви та відомих апологетів свого часу. У статті описуються відомі, канонізовані Церквою, іконографічні репертуари візантійського середньовічного іконопису окресленого періоду. Високі зразки іконографічного малярства на територію Київської Русі приносять саме з Візантії, яка стала коліскою для української культури та мистецтва. У науковій розвідці згадано про іконографічні зразки, які, імовірно, використовувалися українськими майстрами для написання ікон. Автор статті згадує, що до цього часу вже був сформований іконописний канон, але аж ніяк не розвиток ортодоксальної ікони, яка на теренах Київської Русі набуває своїх яскравих національних і локальних форм.

Ключові слова: ікона, Візантія, іконографічний канон, церковні розписи, образ, іконоборство, сакральне мистецтво.

Vitalii KOZINCHUK,

orcid.org/0000-0002-8518-5686

Doctor of Philosophy (Ph. D.),

Member of the National Union of Artists of Ukraine,

Associate Professor of the Theology Department

Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,

Leading Researcher of Precarpathian Art Museum,

Doctoral Student

of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *br_vitalik@bigmir.net*

FORMATION AND EVOLUTION OF EARLY CHRISTIAN CANONIC ICONOGRAPHY IN CULTURAL ARTS OF THE FIRST MILLENNIUM

The author of the article considers the problems of transformation of the iconographic canon on the example of sacral works that make up the prehistory for Ukrainian sacred art. The author pays special attention to the direction of evolution of one of the main theological categories – the canonical image by which objects of medieval cult art were created. The described works of art form the main artistic base for the original iconic painting in Ukraine during the Renaissance and Baroque epochs. Scientific intelligence analyzes the initial stage of Christian art, traditionally associated with the emergence of the Christian image (icon) represented in the Catacombs of Rome. The author tried to convey the spiritual, artistic and theological content of ancient images. Much of the work is attributed to the sacral art of the era of IV–VI centuries. This work is well-known to the appearance of monumental paintings that adorned the then magnificent temples of the Byzantine Empire. According to the author, the so-called “fayum portraits” were the forerunners of traditional icons. The Sinai icons dating back to the pre-Iconoclasm period also fall into the field of interest of the author of the article. The article also contains great examples of interesting compositions from historical, artistic and theological perspectives. The author pays special attention to the problem of iconoclastic reaction, which was finally broken by dogmatic works of the Church Fathers and famous apologists of their time. The article describes well-known, canonized, iconographic repertoires of Byzantine medieval iconography of the outlined period. High examples of iconographic paintings are brought to the territory of Kyivan Rus from Byzantium, which became a cradle for Ukrainian culture and art. The scientific exploration mentions iconographic designs that were probably used by Ukrainian craftsmen to write icons. The author mentions that by this time an iconic canon had already been formed, but not at all a development of an orthodox icon, which in the territory of Kyivan Rus receives its vivid national and local form.

Key words: icon, Byzantium, iconographic canon, church murals, image, iconoclasm, sacred art.

Постановка проблеми. Ми ставимо перед собою наукове завдання дати читачеві ґрунтовне уявлення про те, як формувалися іконографічні правила. Для цього використовуємо метод схематичності й окреслюємо основні етапи розвитку культового мистецтва від формування образу в ранньохристиянському періоді до епохи подолання іконоборчої кризи. Інакше кажучи, варто подати основні принципи проникнення візантійського мистецтва в низку європейських країн, серед яких Україна посідає вагомe місце з культурного погляду.

Аналіз досліджень. Формування іконографічного канону в мистецтвознавчій літературі висвітлено поверхово і неоднозначно. Деякі штрихи до окреслення даної проблематики варто шукати в науковця-теоретика й іконописця-практика Л. Успенського, який розкриває ідею походження й історичну еволюцію християнської ікони (Успенский, 1989). Для нашого дослідження актуальними також будуть думки відомого німецького культуролога та мистецтвознавця Х. Бельтінга, який розглядає іконографічний канон і загалом християнську віру в надзвичайно широкому культурному контексті відповідно до епохи і сприятливого середовища, де культове мистецтво себе яскраво виразило (Бельтинг, 2002). Особливу увагу формуванню канонічного образу в церковному мистецтві з погляду античності приділили мистецтвознавці О. Демус і Е. Кітцінгер. Завдяки їм було доведено тісний зв'язок елліно-римської культури з візантійською через передання композиційних схем, аскетично-статичних мистецьких основ і пластичних характеристик (Демус, 2001;

Kitzinger, 1977). Процес становлення християнської іконографії у своїх наукових доробках вдало висвітлив А. Грабар (Grabar, 1968). З історичного погляду цей автор зумів окреслити зв'язок культового мистецтва з політикою та культурою. Значну частину своїх роздумів А. Грабар присвячує темі іконоборства. Загалом, мистецтвознавці та культурологи, що цікавилися даною проблематикою, звертали увагу на складні мистецько-богословські процеси формування канонічного іконопису.

Мета статті – розглянути основні етапи формування іконографічного канону в культовому мистецтві Візантійській імперії, яка стала духовною колискою і моделлю-зразком для Київської Русі та подальшої історії української держави.

Виклад основного матеріалу. Побудова мистецько-богословського розуміння образу як однієї з основних формотворчих основ культової системи знання про «світ земний» і «світ небесний» зафіксована в багатьох теологічних трактатах минулого. Вихідним пунктом для розвитку іконографії є окреслення значення грецького терміна *εἰκόν*. Це слово може перекладатися українською мовою як «рисунок», «відображення», «віддзеркалення», «ікона» тощо. Першу ієрархію образу вибудував Климент Олександрійський (150–215 pp.). У нього *εἰκόν* узято за структурний принцип, на якому вибудовується цілісна система. Вихідною позицією в ієрархії образів для Климента є Бог як первообраз, від якого походять наступні зображення. Пізніше Климент Олександрійський виділяє *λόγος* – це перший канонічний образ Отця, він максимально ізоморфний. Іконою Логоса є розум (душа) людини.

Надалі християнське визначення канонічного образу Церкви робить у своєму “Агеорагітісмі” Псевдо-Діонісій Ареопагіт, який жив на зламі V–VI ст. (Діонісій Ареопагіт, 2018). У богословському трактаті про Містичне богослов’я Ареопагіт розмірковує, що стосовно Бога зовсім неможливі ні позитивні, ні негативні судження. Коли людина що-небудь заперечує чи стверджує про Нього за аналогією з тим, що ним створене, вона нічого не відкидає і не підтверджує, оскільки досконалість єдиної Причини всього, що існує, переходить границі всього утвердження чи заперечення.

Отже, мистецьке культове зображення варто включити в систему гносеології, що деякю мірою стає доступним засобом розумного досягнення трансцендентального. Як свідчить еволюція латинського терміну *icona*, у середньовіччі склалось уявлення про нього (про образ) як про складне явище, яке ортодоксальне християнство поклало в основу свого сакрального світогляду. У подальший час поняття «ікона» еволюціонує і піддається впливу деяких трансформаційних процесів.

З теологічного погляду ми окреслили зародження мистецтва. А от з мистецького погляду як? Варто притримуватися думки, що виникнення християнського образу традиційно пов’язують із примітивними малюнками, знайденими в Римських катакомбах. Ці палеохристиянські цінності виникли одразу після земного життя Ісуса Христа. Образ, який став основоположним для формування іконописної традиції, відомий під назвою «Спас Нерукотворний». Ця ікона є підставою для іконографічного канону, сформованого в пізніші часи Вселенською Церквою.

У ранньохристиянському мистецтві Риму, а пізніше Візантії, особливе місце посідало мистецтво мозаїки. Тут варто виділити римську прадавню християнську святиню *chiesa di santa Pudenziana*. В апсиді храму зображено Христа з його послідовниками-апостолами. Ця композиція важлива тим, що являє собою один із найдавніших варіантів іконографічних схем, які пізніше стануть основою іконографічного канону.

Для сакрального мистецтва IV–VI ст. характерна поява монументальних церковних розписів. Зразки такої культової окраси знаходимо найперше в Цареграді (Константинополь) – віковій столиці Східної римської імперії (330 р.). Варто зазначити, що в цей середньовічний період офіційною Церквою було сотворено низку основних дванадесятих свят. На честь цих свят продумувалися спеціальні композиції та писалися ікони. Приклад цьому знаходимо в мозаїчному зображенні раявського храму *basilica di Sant'Apollinare Nuovo*. Тут

образ Христа невідомий художник передав у світлих одягах із золотистим клавієм. Із мистецького погляду ізограф в експресивній манері передав «дух Ранньої Церкви».

У монастирі св. Катерини на Синаї збереглася ікона Христа, виконана в техніці енкаустики. Із мистецького погляду ця ікона “*Пантократор*” варто оціни як художній образ Христа, що зберігся в доіконоборчу епоху. У композиції художник передає строгу фронтальність, площинність, виразність обличчя та надмірну аскетичність.

Ведучи мову про іконографічне мистецтво VII ст., варто звернути особливу увагу на формування ключових композицій для зображення святих. Мозаїки салонікійської святині на честь *Δημήτριος της Θεσσαλονίκης*. Тут св. Димитрій як покровитель Салонік зображається як юнак, близький до своїх ровесників. Незважаючи на фронтальну позицію і статичну позу, художня ідея ширості і безпосередності виходить на перший план.

Саме в цей час церковні достойники скликали п’ято-шостий Собор у місті Константинополі (691–692 рр.), який відіграв ключову роль і подав необхідні роз’яснення про те, що таке «святий образ», як його пошанувати. Соборові рішення щодо еклезіальних зображень точно збігалися з напрацьованими догматичними правилами, без яких неможливо було в подальшому створити іконографічний канон.

Іконоборча криза як один із найбільших релігійно-політичних рухів у Візантії у VIII–IX ст., спричинила страшну внутрішню мистецько-культурну розруху для «Священної римської імперії». Тут на допомогу мистецтву прийшов Другий Нікейський Собор, який був скликаний папою Андріаном I на прохання імператриці Ірини з метою та через необхідність подолання іконоборчої ересі, окреслення правил ортоіконічності та догматичного затвердження віри Церкви в те, що «честь, яка віддається образу, возходить (*διαβαίνει*) до первообраза, і той, хто поклоняється (*ο προσκυνων*) іконі, поклоняється (*προσκυνηει*) іпостасі зображеного на ній». Цей Собор відбувся в 787 р. в Нікеї, а згодом його було визнано Сьомим Вселенським. Отці Собору ухвалили декрет (у даному випадку – догмат – *В. К.*), який пояснював сенс створення і використання в житті Церкви образів і пластичних зображень Бога та святих, приписував використовувати святі ікони, а також окреслив, які зображення можуть бути предметом почитання.

Отже, до кінця VIII ст. остаточно утвердились основні канонічні і догматичні принципи почитання ікон, що дало можливість іконі посісти гідне місце в мистецькому житті християнського

культу. Можемо також зазначити, що боротьба з іконоборчою ересю стала стимулом для християнства у виробленні христологічної основи образу, богословського обґрунтування ікони, ідеологічною основою для художнього канону.

Вироблення Церквою христологічної основи образу та богословського обґрунтування ікони привело до очищення й уточнення художньої мови іконопису, що стало відповіддю на потребу захистити ікону від викривлень та зловживань, які мали місце в минулому. На думку мистецтвознавця Л. Успенського, у період, що безпосередньо слідував після іконоборства, оформляється канон церковного мистецтва» (Успенский, 1989: 172).

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що не існує окремого зводу чи кодексу іконописного канону, ухваленого Церквою. Згідно з догматом іконопочитання, ухваленим на Другому Нікейському Соборі, найкращі зразки іконопису є вірними хранителями спадкоємності священних традицій – так званого «Церковного Передання». Ми можемо визначити такі основні вимоги до іконопису: по-перше, канонічна ікона повинна зберігати вірність композиціям, успадкованим від християнської давнини, якщо вони не містять нічого противного церковній догмі та канонічним постановам Вселенських і Помісних Соборів; по-друге, дотримання церковно-історичних і мистецько-археологічних вказівок стосовно зображення споруд, костюмів і утварі; по-третє, канонічний іконопис повинен передбачати збереження етнографічних (у жанрових типажах ликів святих) і географічних (наприклад, у пейзажі після XVI ст.) особливостей даної місцевості відповідно до мистецької епохи; по-четверте, мистецький ізографічний канон передбачає точне і неухильне мистецьке зображення загальновідомих символічних ознак, наявності яких деякою мірою засвідчується ортодоксальність (правильність чи православність) ікони в еклезіальному плані; по-п'яте, варто звернути увагу на те, що до норм канонічності іконопису також належать уже згадані правила Константинопольського Собору (691–692 рр.), які вказують на неприпустимість наявності в іконі тілесної привабливості, яка би зачаровувала зір, розтлівала ум та призводила до нечистих задоволень (канон № 100).

На нашу думку, варто зауважити, що, попри відсутність інших офіційних приписів щодо правил іконопису, у Церкві були розроблені так звані *Ἐπιτηδεῖα* – правильники для пояснення іконографічних сюжетів, *guide de peinture* – іконописні оригінали, мета яких полягала у збереженні та закріпленні древніх зразків техніки іконопису. Уважаємо,

що сенс «іконописного оригіналу», а також «ермінії» – раз і назавжди канонізувати іконописні форми. Для іконописців це свого роду обрядовий «статутник», своєрідний «требник» чи «правильник», якого вони повинні дотримуватися у своїй роботі. Час появи таких «оригіналів» досить пізній. Для Візантії це приблизно епоха Македонської династії, а для Русі-України – XVI ст. До цього часу необхідності в такого роду «кодексі» ще не було. Потреба закріпити і консервувати здобуте зусиллями багатьох поколінь іконописців з'явилася тоді, коли іконописні підвалини стали поступово розхитуватися, коли з'явилася загроза іконописної «ересі» (не-церковного мистецтва у храмі) у вигляді своєрідного «модерну», що є результатом впливів світського живопису на культурове мистецтво.

Тут варто додати, що так звані «іконописний оригінал» не обмежується тільки іконографічним боком питання, він охоплює поведінку майстрів іконопису, суворо регламентує все їхнє життя. На основі цього можемо зробити висновок, що ще однією важливою «нормою канонічності» ікони є її написання ізографом, який веде християнський спосіб життя згідно з моральними принципами Церкви та приписами цих образотворчих оригіналів і правильників-ермінії.

Варта зауважити, що існують також інші принципи іконічної та доктринальної ортоіконічності, які детальніше нормують постанови помісних синодів, пов'язуючи ікону з місцевою культурою, де іконописне правило є віссю, на якій тримається все християнське ікономалярство. Отже, іконописний канон не є чинником, що стримує творчість ікономаларя, а є лише чинником, який спрямовує її у визначеному та правильному напрямі. Окрім того, візантійський мистецький канон не є зовнішнім чинником, а лише внутрішньонормативним, який, як «Свята Традиція Церкви», діє через свою переконливість та в міру цієї переконливості.

Розглянувши богословські та мистецькі передумови становлення культурного іконописного канону, варто зазначити, що середньовічна візантійська іконографія не лише належить до царини мистецтва, але й має безпосередній зв'язок з історією та традицією «Святого Передання Церкви», що виявляється в її відповідності ікономаларським правилам. Зважаючи на це, кожен намальований образ, щоби бути відображенням первообразу, повинен бути визнаний, іменовані і офіційно прийнятий (канонізований) Вселенською Церквою. Отже, наявність іменування образу необхідна для його логічного завершення як іконного зображення, що належить почитати та вшанувати згідно із приписом догмата іконопочитання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Издательство Западноевропейского Экзархата, 1989. 465 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
3. Діонісій Ареопіт. Про містичне богословіє. Львів : Свічадо, 2018. 12 с.
4. Grabar A. Christian Iconography. A study of its Origins. Princeton : Princeton University Press, 1968. 432 p.
5. Демус О. Мозаики византийских храмов : Принципы монументального искусства Византии. Москва : Индрик, 2001. 160 с.
6. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century. Cambridge : Faber & Faber London, 1977. 172 p.

REFERENCES

1. Uspenskiy L. Bogoslovie ikonyi Pravoslavnoy Tserkvi [Theology icons of Orthodox Church]. Moskva : Izdatelstvo Zapadnoevropeyskogo Ekzarhata, 1989. 465 p. [in Russian].
2. Belting H. Obraz i kult. Istoriya obraza do epohi iskusstva [Icon and Cult. Iconic history before the era of art]. Moskva : Progress-Traditsiya, 2002. 748 p. [in Russian].
3. Dionisii Areopahit. Pro mistychne bohosloviie [About mystical theology]. Lviv : Svichado, 2018. 12 p. [in Ukrainian].
4. Hrabar A. Xrystyianska Ikonohrafiia. Doslidzhennia yii vytyokiv [Christian Iconography. A study of its Origins]. Prinston: Prinostonska Universytetska Presa, 1968. 432 p. [in English].
5. Demus O. Mozaiki vizantiyskih hramov: Printsipyi monumentalnogo iskusstva Vizantii [The mosaic of Byzantine temple: Principles of instant art of Byzantium]. Moskva : Indrik, 2001. 160 p. [in Russian].
6. Kittsinher E. Bizantiiske mystetstvo u tvorenni. Osnovni napriamky stylistychnoho rozvytku v seredzemnomorskomu mystetstvi 3–7 st. [Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century] Kembrydzh : Faber & Faber London, 1977. 172 p. [in English].