

Міністерство освіти і науки України

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Філологічний факультет

Кафедра філософії та культурології

**ВПЛИВ АНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ
НА ФОРМУВАННЯ ДРЕВНЬОЇ ЦЕРКВИ
(ІКОНОСТАС, АРХІТЕКТУРА ТА ГОМІЛЕТИКА)**

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

Здобувача 605 групи спеціальності

041 Богослов'я, ОПП Богослов'я

Кав'юк Павло Юрійович

Науковий керівник: к.н. з богослов'я,

к. н. н, доцент Лагодич М.М.

Рецензент: кандидат наук із

богослов'я, доцент: Петро Бойко

До захисту допущено:

На засіданні кафедри філософії та культурології

Протоколом.№5 від «21» листопада 2024р

Зав. Кафедрою _____ доц Рупташ О.В

Заява**Студента Кав'юка Павла Юрійовича**

(номер індивідуального навчального плану студента № 237540)

Я заявляю, що наукова робота на тему «ВПЛИВ АНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ФОРМУВАННЯ ДРЕВНЬОЇ ЦЕРКВИ (ІКОНОПИС, АРХІТЕКТУРА ТА ГОМІЛЕТИКА)»

1) Була підготовлена виключно мною, і:

А. Не порушує авторські права третіх осіб у відповідність із законом про авторське право.

В. Повністю або частково була використана в якості основи для отримання диплому про вищу освіту або наукового ступеня мною чи іншою особою.

2) Крім того, я заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи збігається з друкованою.

Даною заявою я підтверджую, що був проінформований про права та обов'язки студента Університету, про правила, що стосуються перевірки оригінальності наукових робіт. Тому я заявляю, що я згоден на обробку моїх письмових робіт у відповідності з антиплагіатними процедурами Університету, а також на архівування цих робіт в базі даних інтернет системи Turnitin Similarity згідно з антиплагіатними правилами і процедурами Університету.

Я також свідомий того, що у випадку, якщо робота написана мною, за рішенням Комісії університету буде містити факти, які суперечать умовам зазначеним у цій заяві, або, якщо коефіцієнти виходять за межі гранично допустимих норм (згідно Додатку 2), робота буде повернута на доопрацювання.

Анотація

Актуальність теми асиміляції античних традицій у Древній церкві обумовлена потребою глибшого розуміння культурного та духовного синтезу, що сформував основи християнської традиції. У сучасному контексті, коли актуалізуються питання спадковості та культурного діалогу між різними епохами й культурами, дослідження цих процесів надає важливі інструменти для розуміння, як рання християнська спільнота формувала свої засади, інтегруючи унікальні риси попередньої епохи.

Метою дослідження є вивчення основних напрямків і результатів впливу античної традиції на формування Древньої церкви, насамперед у сфері храмової архітектури та іконопису, а також складання християнської гомілетики.

Для досягнення мети у роботі поставлено такі дослідницькі завдання:

- проаналізувати концептуальний зміст таких основоположних понять Старого Завіту, як ідолопоклонство, художня діяльність, псалмодія тощо, а також трактовку цих понять у Новому Завіті та в Отців Церкви;
- висвітлити феномен превалювання естетичного над етичним в культурі та мистецтві античності;
- означити типові закономірності складання іконографічного канону;
- розглянути механізми адаптації положень античної риторики й поезики в церковній словесності.

Ключові слова: Древня Церква, риторика, базиліка, проповідь, іконопис, гомілетика.

Abstract

The relevance of the topic of assimilation of ancient traditions in the Ancient Church is due to the need for a deeper understanding of the cultural and spiritual synthesis that formed the foundations of the Christian tradition. In the modern context, when questions of heredity and cultural dialogue between different eras and cultures

are actualized, the study of these processes provides important tools for understanding how the early Christian community formed its foundations, integrating the unique features of the previous era.

The purpose of the study is to study the main directions and results of the influence of the ancient tradition on the formation of the Ancient Church, primarily in the field of temple architecture and iconography, as well as the compilation of Christian homiletics.

To achieve the goal, the following research ***tasks*** are set in the work:

- to analyze the conceptual content of such fundamental concepts of the Old Testament as idolatry, artistic activity, psalmody, etc., as well as the interpretation of these concepts in the New Testament and in the Fathers of the Church;
- highlight the phenomenon of the predominance of the aesthetic over the ethical in the culture and art of antiquity;
- to define the typical regularities of the composition of the iconographic canon;
- consider the mechanisms of adaptation of the provisions of ancient rhetoric and poetics in church literature.

Key words: Ancient Church, rhetoric, basilica, sermon, icon painting, homiletics.

З М І С Т

ВСТУП.....	3
Розділ 1	
ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ	9
1.1. Огляд наукової літератури з теми.....	9
1.2. Методологічні засади дослідження.....	13
Висновки 1.....	17
Розділ 2	
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ СТАРОЗАВІТНЬОЇ ЗАПОВІДІ «НЕ СОТВОРИ СОБІ ПОДОБИ...» ТА СТАНОВЛЕННЯ ХРИСТІЯНСЬКОГО ІКОНОПІСУ.....	19
2.1. Подолання старозавітної заборони на зображення	19
2.2. Античні витоки майбутнього іконопису.....	23
2.3. Формування іконопису та проблема становлення канону.....	29
2.4. Формування ранньохристиянської архітектури.....	37
Висновки 2.....	42
Розділ 3	
АДАПТАЦІЯ ДРЕВНЬОЮ ЦЕРКВОЮ СПАДЩИНИ РИТОРИЧНОЇ ТА ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОСТІ.....	44
3.1. Статус ритора в античному суспільстві й відторгнення його в християнській спільноті.....	44
3.2. Адсорбція Древньою Церквою досвіду античної риторики	49
3.3. Ставлення Древньої Церкви до літературно-художньої спадщини античності.....	51
Висновки 3.....	56
ВИСНОВКИ.....	59
ЛІТЕРАТУРА.....	63

ВСТУП

Актуальність теми. Європейська культура, на відміну від інших великих культурних систем (як, наприклад, давньоєгипетської чи давньокитайської) від початку складалася конфліктно, оскільки утворилася з двох різновекторних чинників, які певною мірою від початку були антагоністичними. «Подібно до насування одне на одне літосферних плит в геології, в європейській культурі спостерігається грандіозне насування біблійно-християнської платформи з її граничним спіритуалізмом на платформу античну, де все – до світу богів чи ідей включно – було *φύσις* і вважалось породженням Матері-Землі. Земні цінності <...> потрапивши до горнила середньовічного мислення, цілковито зникнути, звичайно, не могли, але були ґрунтовно «рентгеновані» й переосмислені в душі християнських чеснот, набувши, зокрема, одухотвореності й психологічної глибини» (Абрамович 2011: 73). Водночас, як слушно зауважує західний дослідник Х. Бец, взаємодію між античністю та християнством не можна виразити лише через протилежності, ця взаємодія була складнішою – тут спостерігалось як протистояння, так і інтеграція (Betz 1998), що нарешті стало основою європейської свідомості.

Християнство стало основою європейської культурної самоідентифікації й від самого початку воно рішуче вийшло за межі юдейської релігійно-культурної традиції та звернулося до всіх народів світу з Благою Звісткою про спасіння. Рецепція біблійно-християнського світогляду язичницькою свідомістю народів Римської імперії була непростим процесом, вона вимагала значних духовних зусиль, що наче ілюструє слова Ісуса Христа: «Від днів же Івана Христителя й досі Царство Небесне здобувається силою, і ті, хто вживає зусилля, хапають його» (Мт. 11:12). Грекам, римлянам та іншим елінізованим язичникам пори формування Древньої Церкви (I-IV ст. н. е.) було так само непросто визнати існування й владу Єдиного й Безплотного Бога замість сонму звичних для них цілком плотських, хижих і хтивих божеств, як і християнізованим юдеям визнати якийсь зміст і значущість язичницької поезії чи ораторства, еротично насичених статуй і фресок, якими розважали себе закохані в плотське життя язичники.

Пригадаймо також і настанови св. апостола Павла, який вважав язичництво «дикою маслиною», прищепленою на культурну садову маслину – народ Ізраїля (Рим. 11:17). Утім, ця непроста ситуація асиміляції язичницького античного досвіду Древньою Церквою зазвичай залишається на узбіччі уваги науковців. У незалежній Україні відновлюються традиції іконошанування та церковної проповіді, але їй дається взнаки довгий період тоталітарного насильства комуністів над нашими культурними традиціями: були призабуті сакральне значення ікони та специфіка її функціонування, а проповідь деградувала й звелася до елементарних моральних рекомендацій. Усе це визначає актуальність нашої роботи.

Предмет дослідження: формування церковної культури й мистецтва як нової, синтетичної ідейно-естетичної єдності культурних здобутків античності та християнства.

Метою дослідження є вивчення основних напрямків і результатів впливу античної традиції на формування Древньої церкви, насамперед у сфері храмової архітектури та іконопису, а також складання християнської гомілетики.

Для досягнення мети у роботі поставлено такі дослідницькі завдання:

- проаналізувати концептуальний зміст таких основоположних понять Старого Завіту, як ідолопоклонство, художня діяльність, псалмодія тощо, а також трактовку цих понять у Новому Завіті та в Отців Церкви;
- висвітлити феномен превалювання естетичного над етичним в культурі та мистецтві античності;
- означити типові закономірності складання іконографічного канону;
- розглянути механізми адаптації положень античної риторики й поетики в церковній словесності.

Методи дослідження. *Методологічною основою* нашого дослідження є вчення Православної Церкви про вшанування святих ікон, гомілетичний й, почасти, поетичний досвід Отців Церкви, побудований, за словом Василя Великого, на збиранні меду лише з квіток їстівних рослин та критичне переосмислення язичницьких міфологічних і філософських концепцій мистецтва

як можливого шляху Богоосягнення. Водночас у роботі, з погляду на багатство культурно-історичного матеріалу, що тут вивчається, ужито й принципів різних наукових підходів та методик: біографічний, герменевтичний, іконографічний, компаративістичний, аксіологічний, ритуально-міфологічний, формально-стилістичний тощо.

Новизна дослідження. Нами вперше зроблено спробу узагальненого системного дослідження всіх аспектів проблеми: адаптацію античного досвіду в сфері іконопису, архітектури, поетики та риторики, що дає підставу для широких узагальнень.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається з трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ**1.1. Огляд наукової літератури з теми**

Почнемо з міркування, висловленого вітчизняним дослідником І. Мозговим, котрий відзначає: «Пильна увага, яка приділяється сьогодні ролі релігії, зокрема християнства, в процесі національного відродження, цілком закономірно актуалізує проблему її взаємодії з іншими формами духовного освоєння світу. В процесі аналізу цього питання представниками та дослідниками християнської культурології ще недостатньо висвітленими залишаються такі аспекти, як значення культури для функціонування релігійного комплексу, мотиви розвитку релігійної естетики тощо» (Мозговий 1998: 45). Окремі аспекти цієї тематики висвітлені вже доволі детально, але інші аспекти залишаються все ще не до кінця дослідженими – у цьому підрозділі ми охарактеризуємо стан вивчення кожного з цих аспектів.

Окреслена нами тема в масштабі світової й вітчизняної наукової думки розкрита достатнього глибоко й багаторакурсно, але при цьому розглядалася вона доволі фрагментарно, на тому чи іншому конкретному історико-культурному матеріалі: малярства, літературної творчості, музики тощо. Системного ж узагальнення проблеми й досі не зроблено. Тим більшу увагу варто приділити науковому опису тих спеціалізованих досліджень, які містять потрібний нам матеріал, щоб бачити досягнення й прогалини у даній сфері в ракурсі системного аналізу.

Так, дуже ґрунтовно й детально вивчено проблему адаптації античного досвіду в ранньохристиянському образотворчому мистецтві (сюди ми зараховуємо також і архітектуру). Висвітлено, що вже в пору Древньої Церкви було запозичено як прообраз церковної споруди тип античної базиліки, яка функціонувала в якості місця публічних зібрань; в ній вершився суд, велася торгівля, розглядалися громадські питання тощо. Утім, будівля ця в язичницьку

пору не мала сакрального характеру; язичницькі храми будувалися за зовсім іншими принципами (Тимофієнко 2002; Doig 2020). Однак ранні християни не обрали за зразок для копіювання й архітектуру Єрусалимського Храму, скільки останній після 70 р. н. е., у повній відповідності до пророцтва Ісуса Христа, був зруйнований, і, за настановами апостола Павла, перестав бути канонічним взірцем для християнського святилища. Це знайшло своє обґрунтування ще до руйнації Храму, в постановах Єрусалимського собору щодо Законів Мойсея взагалі (49 р.). Тим не менш, і від юдейської синагоги – паліативного повсякденного заміщення Храму, простого молитовного зібрання, – вже ранні церкви різнилися, залишаючи незміною, по суті, структуру Мойсейової Скинії / Єрусалимського Храму, в яких були окремі приміщення для чужинців, молільників і Святая Святих (Абрамович 2011).

Докладно описано й історію формування християнського іконопису, який не відповідав канонами юдейської культурної традиції, що забороняла зображення істот видимого світу. Одним з перших в сучасній Україні проаналізував семантику ікони та її функцію в світі, який ще багато в чому залишався язичницьким, Є. Яковлєв (Яковлєв 1989). В. Овсійчук і Д. Кривавич на широкому історико-богословському матеріалі розкрили формування традицій іконопису та іконостасу (Овсійчук & Кривавич 2000). Описав іконопис як ідейно-естетичну систему В. Могилевський (Могилевський 1994). Ю. Чорноморець проаналізував символізм візантійської ікони, розглядаючи його як вираз ідей патріотичної естетики (Чорноморець 2017). Сучасна українська наукова думка розгорнуто охарактеризувала джерела іконопису на зразок фауномського портрету (Колосова 2012). Водночас історія римського портрету чомусь до джерел християнського іконопису фактично не включається, як в Україні, так і за її межами (Engmann 2013, Pollini 2007), хоча вплив його на іконографію видається незаперечним, що вірно відмічено українським дослідником (Абрамович 2011). Ідейно-естетична ж сторона ікони, її функції, структура й типологія описані в цілому доволі повно. Досліджено роль ікони як «свідка вищої реальності» (Креховецький 2008, Quenot **1997**) та іконографію Св. Трійці (Cavarnos **1993**).

Розглянуто історію іконного лику Ісуса Христа (Grabar 2023, Barasch **1992**), а також її українську інтерпретацію (Богомолець 2017). Відображення принципів іконічності в іконографічному образі розглянуто у дослідженні О. Осадчої (Осадча 2021), а К. Клявза проаналізував ікону з т. з. герменевтики (Клявза 2009). З'ясовано літургічну природу ікони та її принципову відмінність від світського мистецтва в дослідженні А. Дем'янчук (Дем'янчук 2020). Семіотично-стилістичну іпостась ікони описано В. Дротенком (Дротенко 2021). Дослідження І. Іванчо показує нерозривну єдність богослуження й ікони в Православ'ї (Іванчо 2009). Походження й розвиток ікони і значення розташування того чи іншого сюжету в іконостасі описано Д. Крвавичем, В. Овсійчуком та С. Черепановою (Крвавич, Овсійчук & Черепанова **2004**). Специфіку феномену української ікони дослідив Д. Степовик (Степовик 2003). Але про вплив античної традиції на формування ікони можна почасти дізнатися хіба що з дослідження Ю. Чорноморця «Візантійська дискусія про ікони в її смисловому аспекті», хоча основну увагу автора приділено тій обставині, що іконоборці акцентували повну непізнаваності Божественного в Христі під час Його земного служіння (Чорноморець **2010**). У статті М. Нікульчева та Л. Макарова також досліджується характер візантійського іконоборства, причому серед головних чинників феномену акцентують роль ісламу, юдаїзму, почасти – античної грецької філософії (Нікульчев & Макаров **2017**). Отож, поле для дослідження тут ще існує.

Картину адаптації античних літературних традицій християнською гомілетикою в науковій літературі також висвітлено ґрунтовно. Показано, що, на тлі масового презирства новоутвореної християнської громади до професії ритора, вже Отці Церкви побачили тут можливість повної перебудови духовних засад античної риторики, пристосування багатого риторичного досвіду античності до потреб церковної проповіді (Kennedy 1980).

Дуже глибоку й змістовну картину становлення ікони як нового типу образотворчого мистецтва подає в своїй монографії М. Барах, який аналізує

контроверзи навколо проблеми ікони від ранньохристиянських часів до Івана Дамаскіна, тонко диференціюючи всі «за» й «проти» в дискусіях іконошанувальників та іконоборців (**Barasch 1992**). Детальне пояснення особливостей візантійської іконографії, опис традиційного зразка оздоблення східно-православних церков іконами, настінним розписом і мозаїкою, а також основних богослужебних, літургійних і святкових ікон подано в книзі К. Каварноса (**Cavarnos 1996**). Картину архітектурного пошуку раннього християнства, найперше європейського, подано у дослідженні А. Дойга¹ (Doig 2020).

У цілому же слід визнати, що генералізуючого, панорамного дослідження, в якому одночасно було б враховано контамінацію античних та біблійних традицій і в архітектурі й образотворчому мистецтві, і в сфері літературного слова (проповідь і, почасти, красне письменство), ще не було. Практично відсутні й дослідження про адаптацію християнами засад античної поетики, красеного письменства.

1.2. Методологічні засади дослідження

На першому плані тут постають суто богословські проблеми, пов'язані зі вшануванням ікони. Отож, найперше треба звернутися до свідoctва Біблії, які не завжди викладені прямо, набуваючи часом езотеричного характеру.

Так, одним з найважливіших питань нашої теми є питання про саму можливість «побачити Бога» земними очима. Адже в юдейській релігійній культурі, за підсумковими словами апостола Івана Богослова, «Бога ніхто ніколи не бачив» (Ів.1:18). У Старому Завіті сказано, що навіть у Едемі людина могла лише відчувати присутність Бога: «Але почули вони луну від Господа Бога, що ходив собі садом під час денної прохолоди, і сховався чоловік із своєю жінкою від Господа Бога серед дерев саду» (Бт. 3:8). Мойсеєві Бог каже: «Обличчя ж Мого не можна тобі бачити, бо людина не може бачити Мене і жити»; очам

¹ Власне, тут йдеться про 12 будівель: три в Римі, шість в інших країнах Європи, дві в Стамбулі та одна в Єрусалимі.

одного з найбільших старозавітних пророків дано лише побачити «тінь Божу»: «Ось місце коло мене, стань на цій скелі; і як проходитиме моя слава, я поставлю тебе в щілині скелі й моєю долонею прикрию тебе, поки не перейду. Потім я заберу мою руку, й ти побачиш мої плечі; обличчя ж мого бачити не можна» (Вих. 33: 20-23). За уявленнями юдеїв, Бог немислимий у людському тілі. Через що через весь Старий Завіт червоною ниткою проходить відраза до язичницької ідолотворчості: «Не робитимеш собі ніякого тесаного кумира, ані подоби́ни того, що вгорі, на небі, ні того, що внизу, на землі, ні того, що попід землею, у водах. Не падатимеш перед ними ниць і не служитимеш їм, бо я – Господь Бог твій, Бог ревнивий» (Вих. 20: 3-5). Особливо блюзнірським з погляду юдейської традиції виглядало вшанування Христа як самого Бога у плоті й зображення Його в іконі, хоча юдейським книжникам варто було б взяти до уваги, що Ісайя пророкує про Месію як про тілесну людину, яку буде вбито й навіть тимчасово поховано в лоні землі. І вже зовсім неймовірним як для юдея, так і для язичника, було вшанування Розп'яття, ганебної шибениці, на якій страчували найбільших злочинців. Тому лише через богословське зрозуміння двоїстої природи Христа як Боголюдини під іконописне зображення Спасителя було остаточно підведено теологічне обґрунтування. Те ж само можна сказати про встановлення іконописного канону Богородиці і святих. За переданням, першою іконою став написаною євангелістом Лукою образ Богородиці. Догмат іконошанування, якого дотримується Церква від часів подолання іконоборства, підкреслює, що вшанування ікон і поклоніння їм відноситься не до матеріальних дерева і фарб, а до того, хто зображений на іконі: так, Іоан Дамаскін називав їх «видимими образами невидимого світу» (Цит за: Головей 2022: 53).

Звичайно, поняття ікони й сам цей термін (давні.-грецьк. εἰκόνα, від εἰκών – *образ, зображення*) виникає спершу на ґрунті філософії Платона, який у своїй теорії мімезису розглядав матеріальний світ як тінь божественної ідеї, а мистецтво – як «тінь тіні», через що ставився до нього вкрай зневажливо. Однак треба брати до уваги, що християнська ікона як феномен виникає зовсім не на самій лише язичницько-філософській основі, утримуючи звідти, по суті, самий

лише термін εἰκόνα. На цю основу накладається біблійна заборона на сакральні зображення, й тут, як доводиться у статті Баліцкої, спостерігається також вплив змісту єврейського поняття תְּמוּנָה (муна), яке означає «повноту існування, усе, що триває» (Баліцка 2019: 30). Водночас йдеться фактично лише про натяк на цю повноту: іконне зображення не претендує на всеохоплюючий характер і розуміється лише як недосконала земна подoba того Небесного Царства, яке відкривається духовному зорові людини. Вже саме слово εἰκόνα натякає на неповноту, на підкреслену умовність, позаяк зображення в принципі не може зрівнятися зі своїм божественним прообразом. Це лише символічне скорочення повноти існування Царство Небесного, натяк на нього, доступний людському оку.

Коли ж ми звертаємося до сфери риторичного мистецтва, то в якості методологічної основи тут виступають знову Святе Письмо й творіння Отців Церкви, причому останні – значно більшою мірою. У Біблії зустрічається кілька важливих настанов для оратора. На перший план висувається не риторична вправність і знання ораторської техніки, а глибина Богоосягнення. Як відомо, Бог створив матеріальний світ Словом, яким був перед віками народжений Христос; Божественне Слово було «на початку», як зауважив Іван Богослов (Ів. 1:1). Мойсей, вихований як єгипетський царевич, позабув, як говорять при дворі фараона, й на заклик Бога йти до фараона й вимагати відпустити євреїв, лякається й каже, що він «тяжкоустий», тож Господь дозволяє звертатися до властителя братові Мойсея Ааронові, який стає його «устами» (Вих. 4:10-17); це означає, що головне в промові – не форма, а зміст. Ісус Христос проповідує, вдаючись до художніх притч, щоб його розумів народ (Мк. 4:2). Язичницькі оратори так високо не підіймалися, вони були майстрами облукання та словесної маніпуляції, тому християни навіть не приймали їх до своїх громад, допоки вони не зрікалися своєї професії. Але такі Отці Церкви, як Августин Блаженний, Василь Великий та Іван Золотоустий, які самі мали блискучий риторичний вишкіл, поставили цей вже на той час дуже багатий досвід на службу новій релігії, перетворивши стару риторику на розвинену християнську гомілетуку – мистецтво проповіді.

При цьому деякі Отці Церкви, як Григорій Назіанзін, навіть писали художні вірші; йому наслідували такі автори церковних гімнів, як Роман Солодкоспівець; вищий клір – на кшталт патріарха Фотія – знаходив розраду у стилістичних вправах.

З другого боку, величезна історична практика церковної архітектури, іконопису, гомілетики на Сході й Заході вимагає використання поруч з теологічною методологією певних загальнонаукових методів, зокрема загальногуманітарної наукової методології та спеціалізованих філологічного й мистецтвознавчого підходів. Із арсеналу загальногуманітарної наукової методології ми запозичуємо принцип *ідеалізації*, тобто специфічного абстрагування, укрупнення типових особливостей; це буде застосовано до обґрунтування естетики ікони як осягнення архетипу Божественного прообразу людини. Використовується *опис* для характеристики того чи іншого артефакту, який ми аналізуватиме (ікона, храм тощо). Для вивчення процесу становлення гомілетики ми використаємо *аналіз* та *синтез* конкретних спостережень. Також застосовано методи *індукції* та *дедукції*: перший – в ситуаціях аналізу великого й відносно маловивченого матеріалу, другий – коли належить робити місткі теологічні, філологічні чи мистецтвознавчі узагальнення. Усе це розуміється як шлях до формування *системного підходу*, який дає можливість окреслення в достатній повноті усієї панорами літературно-мистецького пошуку християнського світу в осягненні обоження людини.

У дослідженні використано також конкретно-наукові методи, а саме: *аксіологічний*, *герменевтичний* та *ритуально-міфологічний підхід* Н. Фрая в розгляді побутування сакральних текстів та їх рецепції. *біографічний* – коли йдеться про ту чи іншу творчу особистість; *культурно-історичний* – в описі середовища та тієї чи іншої епохи; *компаративістичний* – при вивченні споріднених явищ та ситуацій культурного впливу. Використовується також *іконографічний метод* Е. Маля, який полягає у вивченні історії образу та функціонування іконного сюжету². Приносить свої плоди й *метод формально-*

² Цей метод полягає у вивченні значення предметів мистецтва, в той час, коли вивчення стилю

стилістичного аналізу Г. Вйольфліна, який дозволяє побачити естетично-художню досконалість того чи іншого мистецького твору.

Висновки 1

У масштабі наукової думки тема розкрита достатнього глибоко, якщо говорити про окремі її аспекти, а не питання у цілому. Вона розглядалася на конкретному історико-культурному матеріалі: малярства, літературної творчості, музики тощо, але системного узагальнення проблеми й досі не зроблено. Так, ґрунтовно вивчено адаптацію античного досвіду в ранньохристиянському образотворчому мистецтві: запозичення типу античної базиліки, фаюмський портрет як джерело іконопису, почасти – римський портрет, ідейно-естетична відмінність ікони як «свідка вищої реальності», феномен української ікони тощо. Утім, про вплив античної традиції на формування ікони сучасна вітчизняна наука говорить явно недостатньо. Адаптацію античних літературних (переважно риторичних) традицій християнською гомілетикою в науковій літературі також висвітлено ґрунтовно. Та в цілому слід визнати, що генералізуючого дослідження, в якому одночасно було б враховано контамінацію античних та біблійних традицій і в архітектурі й образотворчому мистецтві, і в сфері літературного слова (проповідь і, почасти, красне письменство), ще не було.

Коли йдеться про методологію дослідження, то тут на першому плані постають суто богословські проблеми, пов'язані зі вшануванням ікони. Отож, найперше треба звернутися до свідoctва Біблії про саму можливість «побачити Бога» земними очима: адже в юдейській релігійній культурі встановлено було, що людина може лише відчувати присутність Бога. Особливо блюзнірським, з погляду юдаїзму, виглядало вшанування Христа як самого Бога у плоті й зображення Його в іконі. Іконошанування, якого дотримується Церква від часів подолання іконоборства, підкреслює, що вшанування ікон і поклоніння їм відноситься не до матеріальних дерева і фарб, а до того, хто зображений на іконі, яка є лише подобою Царства Небесного, яке відкривається духовному зорові людини.

Коли ж ми звертаємося до сфери адаптації Церквою античного риторичного мистецтва, то методологічною основою тут виступають Святе

Письмо й творіння Отців Церкви. Августин Блаженний, Василь Великий та Іван Золотоустий, які самі мали гарний риторичний вишкіл, перетворили риторику на християнську гомілетуку – мистецтво проповіді. При цьому деякі Отці Церкви, як Григорій Назіанзін, навіть писали художні вірші, і згодом цей досвід перейде в сферу візантійської й західної християнської гімнографії.

Значущість та складність матеріалу, що аналізується, вимагає використання поруч з теологічною методологією певних загальнонаукових методів, зокрема загальногуманітарної наукової методології та спеціалізованих філологічного й мистецтвознавчого підходів. Із арсеналу загальногуманітарної наукової методології запозичується принцип *ідеалізації*, укрупнення типових особливостей; це буде застосовано до обґрунтування естетики ікони як осягнення архетипу Божественного прообразу людини. Використовується *опис* для ілюстрації особливостей того чи іншого артефакту. До вивчення процесу становлення гомілетуки буде застосовано *аналіз* та *синтез* конкретних спостережень, а також методи *індукції* та *дедукції*: перший – в ситуаціях аналізу великого й відносно маловивченого матеріалу, другий – для формування узагальнень. Завдяки поєднанню цих методів формується *системний підхід*, який дає можливість окреслення усієї панорами літературно-мистецького пошуку християнського світу в осягненні обоження людини.

Нами також було використано конкретно-наукові методи: *аксіологічний*, *герменевтичний* та *ритуально-міфологічний підхід* – для розгляду побутування сакральних текстів, їх ціннісної основи та рецепції. *Біографічний* метод застосовувався в ситуаціях, коли йшлося про творчу особистість; *культурно-історичний* – в описі середовища та епохи; *компаративістичний* – при вивченні споріднених явищ та культурного впливу. Завдяки використанню *іконографічного методу* Е. Маля проаналізовано історії образу та функціонування іконного сюжету, а *метод формально-стилістичного аналізу* Г. Вйольфліна дозволив оцінити естетично-художню досконалість того чи іншого мистецького твору.

Розділ 2

**ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ СТАРОЗАВІТНЬОЇ ЗАПОВІДІ
«НЕ СОТВОРИ СОБІ ПОДОБИ...» ТА СТАНОВЛЕННЯ
ХРИСТИЯНСЬКОГО ІКОНОПИСУ**

2.1. Подолання старозавітної заборони на зображення

Як справедливо зазначив Є. Яковлєв, ми звично захоплюємося античним мистецтвом, милуємося пропорціями статуй і гармонією храмів, але перші християни дивилися на все це іншими очима: не з точки зору естетичної, а з позиції духовної, “очима віри”. Для них поганський храм не був музеєм, він був місцем, де приносилися жертви, часто криваві і навіть людські. І для християнина прийняття цих культів було зрадою Богу Живому. Поганський світ обожнював понад усе красу. Тому для творів ранніх апологетів характерні антиестетичні тенденції. Поганський світ обожнював також і особистість імператора. Перші християни відхиляли будь-яке, навіть формальне виконання державницького культу, що було найчастіше не більш, ніж перевіркою на лояльність. Вони воліли бути краще роздертими левами, ніж виявитися причетними до ідолопоклонства (див.: Яковлєв 1989: 18–19).

Вчорашні язичники, що становили основне населення Римської імперії, звикли поклонятися зображенням богів. Останні були просто втіленням сил природи – вітру, води, землі, плідності тощо. Вклонялися звірові, деревам, камінню тощо; потім почали робити ідолів, в яких людські риси сполучалися зі звірячими. Адже для найдавніших людей, мисливців і збирачів, звір був реальним божеством, втіленням не-людських можливостей. Лише у стародавніх греків ідоли антропоморфізувалися, стали подібними до людей.

Але для стародавніх євреїв усе це було неприпустимим ідолошануванням, прославленням творіння, а не Творця. Пророк Ісайя з осудом говорить: «і наповнилася земля його ідолами: вони поклоняються ділу рук своїх, тому, що зробили персти їх» (Іс. 2:8). Єврейська традиція полягало в зовсім іншому – в

потужному духовному спрямуванні до Творця; усе тілесне тут розглядалося як другорядне.

У греків та римлян така категоричність викликала здивування й глузування. Так, про Єрусалимський Храм, в якому святая святих являла собою пусте приміщення, куди лише раз на рік міг зайти первосвященик, аби урочисто виголосити Ім'я Боже, недоброзичливці злосливо казали, що там, мабуть, вклоняються голові віслюка. Переносилося це ставлення і на перших християн, яких часто ототожнювали з євреями.

Божество для античного язичника повинно було мати плоть, їсти й пити (нехай майже дематеріалізовані амброзію й нектар³), розмножуватися статевим шляхом; воно раділо й гнівалося, як людина, заздрило, крало й блудило, як людина, і такі боги було зрозумілі й близькі світові, який навіть не мав поняття совісті, оскільки не відчував на собі погляду Всевидячого Ока. Сутність мистецтва тут вбачали в наслідування природи (μίμησις), й Аристотель ставив тут на перше місце «радість впізнавання»⁴. Уся антична культура, в тому числі й культура релігійна, побудована на зображенні, на зоровому сприйнятті земних реалій. Статуї богів втілювали уявлення про ідеальних істот: чоловік у розквіті сил – Зевс, цар богів; стрункий тендітний юнак – Аполлон, покровитель мистецтв; сувора юнка у воїнському шоломі – Афіна, покровителька мудрості; лукавий підліток з луком – Ерот, який грає людськими серцями, пробуджуючи в них взаємне чи нерозділене кохання... Навіть сліпий поет Гомер милується блиском сонця на мідній зброї своїх героїв, прославляє красу Єлени, через яку спалахнула Троянська війна, детально описує, як в Андробахи, що впала на труп свого вбитого чоловіка Патрокла, віялом розсипалося по землі волосся, а на ньому красиво лягли дані їй батьком на посаг дорогоцінні пацюрки.

³ Цікаво, що в мові архаїчної Греції «амброзія» означала просто кашу з медом, а слово «нектар» (від νέκρος – мертвий), який нібито давав богам вічну молодість, виник з праіндоевропейських коренів *nek-, «смерть», і *-tar, «подолання».

⁴ Втім, його вчитель Платон заперечував значущість мімезису як наслідування нетривких матеріальних речей, та й сам світ реалій розглядав як «тінь <божественної> ідеї»; мистецтво, яке «копіює копії», для нього було пустою справою. Фактично погляд Платона збігався з концепцією Біблії, але античний світогляд радше розвивався в площині настанов Аристотеля.

Вчорашньому язичнику, який звик молитися перед ідолом, було важко уявити Живого Бога як безплотну й трансцендентну силу, тобто таким, як уявляли собі Бога євреї. І запровадження ікони в християнський культ наражалося на певний психологічний бар'єр, викликало в багатьох когнітивний дисонанс. З одного боку, Святе Письмо забороняє зображення як об'єкт поклоніння; з другого боку, «молитися в пустоту» й незвично, й виглядає як божевілья⁵. Отже, християнське мистецтво повинно було шукати тут свій шлях. Як слушно відзначають В. Ларіонова та Л. Борисевич, «на відміну від античного мистецтва, матеріально-тілесного у своїй основі, сакральне мистецтво християнства зорієнтоване на ідеал «безтілесної», духовної краси, і, відповідно, на зовсім інші способи художньої вражальності» (Ларіонова & Борисевич 2008: 37).

Своєю чергою, й новонавернені з юдеїв мали проблему з «матеріалізацією» Божественного Світла в живописно-скульптурних образах, тим більш, що і в новозавітних текстах було недвозначно проголошено: «Бога ніхто ніколи не бачив...» (Ів. 1:18). Відступ від Мойсеєвого Закону здавався таким само неможливим, як і відмова від обрізання чи кошеру. Саме це визначило певні розбіжності між послідовниками Петра й Павла: перші воліли дотримуватися юдейських звичаїв, а другі їх рішуче відкидали. Врешті-решт, було усвідомлено, по-перше, що старозавітні євреї зовсім не нехтували мистецтвом. Так, Мойсей у годину Виходу боровся лише з невиправданою сакралізацією зображень оточуючого світу, а не з даром людини відтворювати форми природи. Коли за його відсутності ізраїльтяни створили собі золотого тільця для поклоніння, то це було продиктоване саме жагою молитися, просто народ без Мойсея не знав, куди спрямувати свою молитву, й механічно відтворив культ бика Апіса, символу Сонця, який існував у полишеному ними Єгипті. Мойсей знищив ідола й суворо покарав тих, хто відновив ідолопоклонство. Але саме в цей момент гостро

⁵ Тому часом у християнстві виникали достатньо сильні хвилі супротиву щодо іконошанування. Перша хвиля – іконоборство у Візантії, коли імператор оголосив справжню війну іконописанню й наказав трошити святі зображення. Друга хвиля – західна Реформація епохи Відродження: тоді частина католиків вирішила повернутися до джерел християнства, коли Христос, апостоли й мужі апостольські проповідували по синагогах і, власне, християнський культ як такий ще не склався; відтоді у протестантизмі іконошанування відмінено.

визначилася потреба в започаткуванні нового культу, побудові храму нового типу й встановленні сакральної символіки. І ось Мойсей обирає серед людей тих, хто має дар художника й наказує створити «похідну церкву» — скінію — і прикрасити священними емблемами вміщений у ній ковчег Завіту, у якому перебували скрижалі з 10-ма заповідями (Декалогом). Сам Господь звелів Мойсееві доповнити ковчег Завіту зображеннями херувимів (Вих. 25:10-11). І ось — зображення небесних херувимів, що витають навколо престолу Божого, стають немовби охоронцями святині. Зображення херувимів у майбутньому повторюються в Соломоновому Храмі, але вже у новому, гігантському масштабі, хоча об'єктом поклоніння ні в першому, ні в другому випадку вони не стають. Навпаки, коли подібне зображення починає раптом вшановуватися, доля його вирішена. Так, у момент нападу на ізраїльтян у пустелі сили отруйних плазунів Мойсей наказав створити зображення Мідного Змія як оберег проти напасті. Ця скульптура стоятиме потім у Єрусалимському Храмі, поступово перетворюючись на предмет ідолопоклонства, отож пророк Єремія змушений буде його знищити. Таким чином, було встановлено, що старозавітні табу на зображення не були абсолютним запереченням образотворчого мистецтва, вони лише мали покласти край ідолошануванню. Але «теоретично» юдейський культ традиційно виключав усяке зображення. Тим не менш, синагоги перших століть нової ери, вочевидь під впливом еліністичної культури, прикрашалися різними картинами, найчастіше мозаїчними. Так, наприклад, у синагозі V ст. в містечку Хукок (північ сучасного Ізраїлю) підлогу було прикрашено мозаїкою на біблійні сюжети: ковчег Ноя з тваринами, моменти Виходу з Єгипту.

Тим не менш, поступово відбувалося розходження шляхів юдаїзму й християнства. До IV ст. християни відвідували на юдейські свята синагоги й святкували разом з юдеями, як це робили Христос та апостоли. Лише волею візантійського імператора Юстиніана (VI ст.), який був заклопотаний питомою вагою єврейства в економіці імперії, права юдеїв в суспільстві було обмежено. З точки зору християнської теології підтримав ініціативи імператора св. Іван Золотоустий, який виголосив 8 полемічних проповідей проти євреїв. Відтоді

християнсько-єврейський симбіоз припинив своє існування, а молода Церква почала шукати власного шляху й власної культурної самоідентифікації.

2.2. Античні витоки майбутнього іконопису

У столиці імперії Римі, де утворилася християнська громада (I-IV ст.), церковне служіння відбувалося спочатку, через страх перед репресіями, у катакомбах, підземних цвинтарях, куди гонителі християн заходити не наважувались. Саме тут, як справедливо стверджує М. Романіні (Romanini 2012: 225), і народжується християнське мистецтво, закладаються його підвалини (Додаток 1). Рим сповнений катакомб і систем складних тунелів. Катакомби розділені, часто в декількох секторах, навіть на декількох рівнях утворюючи складний лабіринт. Знаками, які свідчили б вірним, що саме тут є місце християнського зібрання, були одні з перших християнських символів – символи *риби*, *якоря* й *корабля*, пов'язані з уявленнями про морську мандрівку («море життійське»), захист і порятунок. Грецьке слово ἰχθύς (риба) розумілося як аббревіатура початкових букв у реченні «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑἱὸς Σωτὴρ» (Ісус Христос Божий Син Спаситель). Корабель з давніх-давен є символом Церкви, прообразом тут виступає Ноїв Ковчег; ранні християнські письменники порівнювали Церкву з кораблем посеред бурхливого житейського моря. Тут язичницька й християнська емблематика спочатку перепліталися. Христа, наприклад, символізував *навич*, оскільки, за стародавньою язичницькою легендою, його тіло не зотліває після смерті. З тих само джерел прийшов і образ *пелікана*, який рятує своїх пташенят від голодної смерті, годуючи їх власною кров'ю і плоттю, а також образ *фенікса* з єгипетських міфів, який начебто раз на п'ятсот років вмирав, спалюючи себе на жертковому вогні, і кожен раз знову відроджувався з попелу. Менш відомим, але також одним з ранніх символів Христа став *півень*. Півень, який співає на світанку, коли сходить Сонце, вважається символом світла Христа (Romanini 2012: 111).

Християнізовані язичники метрополії зображували Спасителя алегорично в образі античного поета *Орфея*, який зачаровував слухачів грою на лірі, або Вчителя-філософа. А під виглядом античного пастушка з вівцею на плечах приховувався євангельський образ *Доброго Пастиря*, який несе на плечах заблукалу вівцю – адже сам Христос називає Себе пастухом, який віддає життя своє за овець (Ін. 10:11-15). Поступово біблійна символіка почала витісняти язичницьку емблематику. Так, Христос постає вже у вигляді ягняти: адже Іван Хреститель проголосив, вказавши на Ісуса: «Ось Агнець Божий, що бере на Себе гріх світу» (Ін. 1: 29). Пізніше (у VII ст.) Трулльський собор вже прямо закликає замінити символічне зображення Христа в образі Агнця як об'єкт поклоніння людським обличчям.

В усіх цих антропоморфних зображеннях, як бачимо, також чітко прослідковується зв'язок з античною традицією. Вони спочатку були запозичені з античного образотворчого мистецтва: пастух береться з пастирських сцен, з алегорій весни і з уявлень про Гермеса-пастуха, Христос-філософ походить від сидячої фігури філософа Епиктету (Kitzinger 2005: 56).

Значним джерелом майбутнього іконопису слід визнати також римський портрет (Додаток 2). Він формувався в лоні язичницького погребального культу, що включав несення у похоронній процесії гіпсових зліпків облич усіх померлих членів сім'ї, які тим само начебто брали участь у жалобі. В звичайний же час ці маски мирно висіли на стінах обійстя, створюючи щось на кшталт сімейної портретної галереї⁶. З часом більш заможні та знатні громадяни почали замовляти майстрам різця створювати на основі цих гіпсових масок мармурові портрети-бюсти, особливо якщо йшлося про якогось уславленого небіжчика. Це відповідало також античному звичаю героїзувати видатних громадян, що знайшло свою літературну паралель у знаменитих «Життєописах» Плутарха, який прагнув обезсмертити воїнів та можновладців Греції та Риму. А оскільки

⁶ «Одним із найважливіших і самобутніх аспектів римської аристократичної культури було право мати воскову маску, або імаго, себе, щоб подарувати її родині та передати їй потомство. Відоме як *ius imaginis*, це право було великим соціальним привілеєм, який включав громадські похорони за державний кошт. Право на воскове імаго зберігалося за тими, хто досягнув принаймні однієї з найвищих державних посад — так званих «курульних магістратур», а саме посади консула, претора, цензора або курульного еділа» (Pollini 2007: 237).

гіпсовий зліпок з обличчя померлого зберігав повну схожість з померлим, то й вирізьблені з каменю портрети характеризуються глибоким реалізмом й психологічною насиченістю. Юдейська традиція такого не знала, пам'ять про видатних особистостей Священної історії була закарбована виключно у слові Святого Письма. Але можна припустити, що прагнення тих, хто розписував стіни римських катакомб, зберегти для нащадків портретні риси апостолів Петра, Павла, Андрія й Івана (Додаток 3), визначалося вже місцевою сакральною традицією, яка, в принципі, не суперечила християнському світовідчуттю.

Третім суттєвим витокм майбутньої ікони став т. зв. «фаюмський портрет» (Додаток 4), який функціонував у м. Фаюм в елінізованому Єгипті. Тут також прагнули навіки зберегти пам'ять про земне обличчя небіжчика, але засобами не скульптури, а живопису. До нас дійшла велика кількість таких портретів людей – старих і молодих, гарних і не дуже: портретів, виконаних, як правило, з великою малярською вправністю, на дошках восковими фарбами (т. зв. техніка енкаустики, яка гарантує збереження картини протягом тисячоліть). Ці дошки клали на голову небіжчика й декорували погребальними пеленами, що справляло враження живого обличчя. Характерна зовнішність тих стародавніх єгиптян, смаглявих, чорнявих, з великими, підведеними сурмою очима (захист очей за життя від гарячого вітру з піском), а також вправне використання прийому світлотіні, що створював враження легкого саява навколо відтвореного обличчя, робили такий образ підкреслено «духовним», небуденним.

Звичайно ж, язичницький погребальний культ породжувався смутком і печаллю, й тому ікона від нього принципово відрізняється: «Але тут є велика різниця. Похоронний портрет написаний із метою утримати в пам'яті живих портретні риси близької людини, що відійшла в інший світ. Фаюмський портрет або римський гіпсовий посмертний портрет (і навіть бюсти класичного періоду) безвихідно трагічні. Ікона ж, навпаки, є свідченням про життя, його перемогу над смертю; суть її – пасхальна радість, а не розлука» (Абрамович 2011: 70).

Тому символіко-алегоричні натяки на Христа й святих, властиві першому періоду християнізації (риба, виноград, павич, фенікс, якір тощо) з часом

перестають задовольняти християнську свідомість. Адже у новому культі дуже високо піднесено людину. Христос, Іпостась Божественної Трійці, прийшов на землю в тілі людському; Пресвяту Богородицю в церковному гімні стали величати «Чесніша від херувимів і незрівнянно славніша від серафимів»; усе це відділено прірвою від архаїчного язичницького шанування божеств через надання їм звірячих рис. Формується потреба бачити в церкві і вдома людські обличчя Христа, Богоматері, апостолів тощо.

Отож з III ст. у катакомбах почали з'являтися вже й цілком натуралістичні зображення: Христа, що хреститься в Йордані, Діви Марії, апостолів Петра й Павла та ін. тощо. Зображення нерідко виконують у реалістичній манері (Додаток 5), яка доповнюється символами, і поступово так складається іконографічний канон.

Щоправда, тут не обходиться без певних «нестиковок». Так, якщо, скажімо, апостоли Петро й Павло в римських катакомбних розписах мають ті само характерні портретні риси, які зберігаються і в сучасних іконах⁷, то Христа тут спочатку мислили безбородим юнаком, якого важко було б вирізнити серед римського натовпу. Тим не менш, у т. зв. катакомбах Коммоділли (IV ст.) ми знаходимо цілком канонічне зображення Христа з довгим волоссям і бородою та з характерним хрещатим німбом. Це свідчить, що тоді було вже знайдено підстави для формування саме такого образу Спасителя. Скоріше за все, основою для встановлення цього канонічного образу послужила славетна Туринська Плащаниця⁸, тобто традиція іконопису починається з чудесного й надприродного нерукотворного зображення Спасителя.

З плином часу та укріпленням основ церковного життя стає зрозумілим, що потрібно створити новий тип мистецтва, яке будувалося б не на милуванні красою навколишнього матеріального світу, як це було в язичників, а на

⁷ Петро – сивий, з круглою бородою; Павло – лисуватий, з довгою чорною бородою тощо.

⁸ Плащаниця була явлена світові після 300-річного перебування у м. Едеса, цар якої, сучасник земного життя Спасителя, першим офіційно прийняв християнство. Згодом її перемістили до Константинополя, але звідти її вивезли до Західної Європи хрестоносці, що розгромили Візантію (IV Хрестовий похід). Сьогодні вона зберігається в соборі м. Турин. Серед низки приголомшуючих свідочств її правдивості виділяється деталь, яку втратили вже ранні іконописці: цвяхи в руки Розп'ятого вбивалися не в долоні, а в зап'ястя (про цей спосіб страти див.: Zias).

прагненні вдосконалити людину, піднести її над тимчасовим земним буттям, показати шлях до спасіння у Вічності. Таке мистецтво повинно було мати установку на обоження⁹ людини, тобто відновлення в ній втраченого образу Божого. Хоча древні християни ще не знали ікон як таких, ранньохристиянські зображення з їхнім символіко-алегоричним спрямуванням прокладали шлях створенню ускладнених образів, що прочитуються лише за умови розуміння їхнього прихованого змісту.

Як пише М. Барах, який зосереджується на аргументах «за» і «проти» зображення ікон у ранньому християнському світі від пізньої античності до Івана Дамаскіна, європейські дебати про природу та статус образів Бога та припустимість священних зображень, які точилися століттями й часто порушували звичний порядок мислення та розхитували суспільство до глибини душі, змінилися ідентифікованою доктриною божественного образу, причому на основі аргументів, які використовувалися як для нападу на священні образи, так і для їх захисту. М. Барах показує, що протягом цього періоду в різних політичних, культурних і релігійних контекстах виникло й повторювалося кілька чітких визначень ікони. Одним з них є правомірність самого зображення та те, наскільки воно вважається «дійсним» або «правдивим»; другим – метафізична подібність ікони до реального Христа; третім – міркування щодо того, що зображення справляє на реципієнта різноманітний вплив: від відносно грубої віри в його цілющу силу до надзвичайно витонченого аналізу внутрішнього досвіду реципієнта освяченої ікони (Barasch 1992: 42-44).

До того ж у Середньовіччі грамотність зустрічалася не так вже й часто, і розпис інтер'єру (або й екстер'єру) храму яскравими картинами, що розкривають зміст основних сюжетів Біблії як Священної історії став необхідною умовою оздоблення церковної будівлі. Це було, за виразом св. папи Григорія Двоєслова, «Біблією для неписьменних», і тут досвід античного живопису й скульптури виявився абсолютно необхідним.

⁹ Не слід плутати це слово зі словом обоження. Обоженнювали своїх воїнів, які щедро проливали людську кров, або чудисьок-імператорів, язичники, для яких і їхні боги, і їхні герої були однаково страхітливими.

Знайомство з догматичними та віронавчальними істинами Церкви обов'язково приводить людину до зустрічі з образом, з іконою. Боже Об'явлення дано богословствує словом і образом в Ісусі Христі, Який зволив воплотитися в людському тілі, що являє собою видимий нашим очам Образ Божий. Якщо церковне слово і спів формують нашу душу за допомогою слуху, то образ формує її за посередництвом зору, який має бути готовим сприймати і видимі речі, і їх символічний підтекст: «Світильник тілу є око, говорить Господь; тож як око твоє буде здорове, то усе тіло твоє буде світле» (Мт. 6:22).

Св. Іоанн Дамаскин стверджував, що невидиме і незрозуміле передається в іконі за допомогою видимого та зрозумілого, заради слабкості розуміння нашого. З цієї причини в християнській культурі ікона ніколи не розглядалася лише як твір мистецтва. Вона насамперед являє собою віронавчальний текст, покликаний допомогти досягнути Божу істину.

Відтак потрібно було створити теорію й практику іконопису, підвести під іконопис міцну канонічну основу.

Візантійський канон остаточно склався після подолання єресі іконоборства, яке виступало проти антропоморфних зображень Христа. І, нарешті, VII-й Вселенський собор (Нікея, 787 р.) підтвердив закономірність іконошанування.

2.3. Формування іконопису та проблема становлення канону

У катакомбних розписах, як ми вже зазначали, ще немає ікон як таких. Найчастіше це були символічні знаки декоративно-дидактичного характеру. Але з плином часу ставало зрозуміло, що до вчення Христа наворачтається усе більше людей, але багато хто з них не в змозі усвідомити Писання через неграмотність, а при цьому вони, як і їхні пращури, звикли вклонятися язичницьким зображенням. Інерцію такого поклоніння Церква повинна була враховувати, хоча й було ясно, що пріоритет тут не за зображенням, а за Словом Божим. Тим не менш, і роль зображення не можна було недооцінювати. Пізніше св. Василій Великий казав: «Бо що слово розповіді пропонує для слуху, те мовчазний живопис показує через наслідування». Св. Ніл Синайський підкреслював роль іконописання в суспільстві, де багато вірян неграмотні: «А святий храм нехай рука вправного живописця наповнить історія Старого і Нового Завіту, щоб і ті, хто не знають грамоти і не можуть читати Божественних Писань, приводили собі на пам'ять мужні подвиги тих, що послужили Богу» (цит. за: Рудько 2019). Отож ікони сумарно були викладом Біблії, Священної історії в наочно-зоровій формі. Прикметно, що вони спочатку розміщалися не на стінах святилищ, а на окремих предметах, наприклад – на храмовому начинні. Протягом усього періоду існування Древньої Церкви напружено й творчо напрацьовуються підвалини іконописного досвіду, формуються традиції й складаються ембріони тих канонічних форм, які ми маємо сьогодні. Наприкінці VI-го століття ікона вже стане звичним чинником релігійного життя, але все ж таки у Древній Церкві іконошанування не мало усталених форм, що викликало непорозуміння й суперечки.

Необхідним було богословське обґрунтування ситуації, врегулювання практики, що склалася. Поступово складалося переконання, що фарби самі по собі не створюють священний образ, який подається через талант іконописця від самого Бога. Тим не менш, створення нової образотворчої системи мови

відбувалося головним чином в лоні Константинопольської Церкви. Візантія існувала на кордоні між Європою та Азією, і впливи останньої були все ж таки значно більш сильними і яскравими, ніж культурний вплив далекого Старого Риму. Так, наприклад, сакральна скульптура, характерна для західної церковної традиції, тут розвивалася дуже слабо. Зате візантійські митці кохалися, як і азійські художники, в багатому колориті та орнаментальних візерунках. Водночас у Візантії з античних часів культивували різноманітні й складні техніки фрески, мозаїки та енкаустики (живопису восковими фарбами, як у фаюмському портреті).

Ікона зовсім не випадково увійшла в релігійні обряди Візантії. Зображення святих в ранньохристиянському мистецтві розумілися як певна декорація, система символів та алегорій, оскільки в християнському богослужінні від початку домінував не зоровий образ, а Слово, згідно старозавітній традиції. Та від самого початку Константинопольська церква запровадила фігуративний живопис, який став домінуючим принципом і почав ширитися й на Заході.

«Ікона – немовби прочинені двері до Небесного Царства, крізь які ми можемо побачити хоча б його невимовний блиск. Золотий та синій кольори – кольори Неба – грають особливу роль у **візантійській культурі, будучи емблемою вічної Божої істини**» (Сидор 1994: 49). Особлива роль золотого кольору, який здавна символізує пронизане світлом небо; отож у нас прийнято золотити церковні бані. Золото також щедро вживається в церковному інтер'єрі, сяє в німбах ікон; одягу святих на іконах також пронизано золотими лініями. Це відповідає природній схильності людини спрямовувати погляд у височінь в момент молитовного настрою. Вже месопотамські зіккурати мали золочені верхівки, що натякало на осяйність цілої будівлі небесним блиском. Але усе ж таки язичницька свідомість найперше сприймає золото як дорогоцінну речовину, а не як духовний символ. Характерно, що коли до колишнього СРСР прибув якийсь високопоставлений ієрарх індуїзму і йому влаштували відвідини православного богослужіння, то він здивовано запитував, навіщо стільки штучного золота. Вочевидь, фігурка божка з чистого золота викликала б у

язичника більш пошани, ніж просто позолочена. Та в церковному мистецтві золото є не виразом багатства, а зоровим символом Неба, Царства Небесного. Вшанування пронизаної відсвітом неба ікони є тим само, що визнання вищої влади Бога та прийняття в себе Викупної Жертви Христа, подвижництва сонму святих. Отже, слушно зазначено: «Щоб відрізнити цей золотавий відблиск неба від золота як збуджувача гріховної пристрасті людей до багатства, церковні люди підсилили золотаве сяйво рядом світлових ефектів» (Волосюк 2018).

Архаїчні натуралістичні релігії, як вже згадувалося, ототожнювали Божественне зі звірячим началом, тому що звір був сильніший, потужніший від людини, й це виражало розгубленість дикуна перед силами природи. Натомість біблійно-християнська свідомість обґрунтовує погляд на природу не на як самотужну стихію, а як на Творіння Боже, в якому людина посідає чільне місце як істота, створена за образом і подобою Божою. Тому тваринні символи раннього християнства, які значною мірою виникли ще в лоні античної свідомості, поступаються з часом місцем антропоморфним зображенням, які щедро культивувало вже навіть зріле античне язичництво. В церковному мистецтві це буде санкціоновано вже по закінченню періоду Древньої Церкви, але все тут будується саме на її ініціативах і її досвіді. Отож на Трульському Соборі (691–692 рр.) у 82-му правилі було зазначено: «Вшановуючи древні образи і тіні як знамення і накреслення істини, ми, вірні Церкви, вище шануємо благодать і істину як виконання Закону. Тому щоб і досконале мистецтво живописання було представлено очам всіх, постановляємо відтепер зображати на іконах Христа Бога нашого, Агнця, що бере гріхи світу, в людському образі, через це зображення вбачати висоту смиренності Бога-Слова та пам'ятати Його життя в плоті, страждання, спасительну смерть і те, що саме звідси сталося викуплення всього світу» (цит. за: Рудько 2019).

Найважливіша особливість православної ікони – її *канонічність*, тверде дотримання встановлених традиційних норм, що склалися пізніше, в XI-XIII ст., але в них узагальнено художньо-естетичний досвід Древньої Церкви. Це не означає, що у митця відсутня свобода творчості, правильніше було би сказати,

що йому не потрібно кожного разу заново шукати рис зовнішності, композиційно-сюжетних та колористичних вирішень. Це зумовлює незмінні основні принципи зображення, зафіксовані у відповідних уставах, а також традиційну суму технічних прийомів, які становлять в сумі своїй православний канон ікони.

В іконному каноні багато що визначено юдейською та античною традиціями. Так, голову Ісуса Христа, Пречистої Діви та численних святих оточують німби (від лат. *nimbus* – хмара, туман). Німб – не художня умовність, як можна було б подумати; власне, як засвідчено світлинами, ледь прикметно світяться всі живі організми, навіть рослини; після загибелі це сяйво згасає. Це та «аура», яка існує навколо людини, осяяної Духом. У Старому Завіті згадується про сяйво навколо обличчя Мойсея; пронизане сліпучим світлом й Преображення Христове. Зафіксовано це явище також у вигляді німбу і в культовому мистецтві язичників, наприклад, в індо-буддійській культурі. Колись висловлювалася думка, що християнські німби нав'язані античними політичними зображеннями (Jensen 2023: 38), та це малопереконливо.

На іконі Спасителя пишуть т. зв. «хрещатий німб»: вінець навколо голови ділиться на три частини, в яких вміщено аббревіатуру з грецьких букв $\Theta \bar{\Omega} N$, що означає «Сущий» (євр. Ягв́е). Навколо голови Христа – починаючи з Туринської Плащаниці (I ст.) – пишеться аббревіатура IC XC , навколо голови Богоматері – MP TH . Христос зазвичай одягнений у пурпурний (у нас часто – рожевий) хітон¹⁰, символ земної, людської природи Спасителя; зверху накладається блакитний гіматій¹¹, що символізує небесну природу Христа. У сцені Хрещення та на Розп'ятті Христос зображується оголеним із пов'язкою на стегнах ($\lambda\epsilon\nu\tau\acute{\iota}\omicron\nu$). Одяг святого різниться від одягу інших персонажів ікони тим, що він пронизаний золотими лініями, знаком осяйності небом.

¹⁰ $\chi\iota\tau\acute{o}\nu$ у Стародавній Греції – довга сорочка з льону; пурпурний хітон із золотою смугою на правому плечі – традиційний для античної та візантійської естетики символ царської влади.

¹¹ $\tau\acute{\iota}\mu\alpha\tau\iota\omicron\nu$ — верхній одяг стародавнього грека, квадратний або довгастий чотирикутний шматок вовняної тканини.

Ікона будується з використанням принципу зворотної перспективи – чим далі від глядача предмет, тим він більший; умовні лінії перспективи тут сходяться не на обрії, а начебто всередині ока глядача; реципієнт, а не речі, що його оточують, постає центром світобачення; більше того, в просторі ікони сполучено кілька точок огляду. Люди та речі не мають тіні, і це підкреслює, що вони існують в Небесному Царстві, де закони природи не діють. Простір і час як характеристики фізичного світу, т. зв. об'єктивної реальності не беруться до уваги, оскільки такого роду зображення «націлені» на вічність. В іконографічних образах збільшено очі, «дзеркало душі», а органи чуття – ніс, рот, вуха – зведено до лінійного контуру. Водночас в персонажа ікони очі великі, а вуха чітко виражені, тому що зображені святі завжди дивляться на Бога, завжди прислухаються до Божого голосу. Витонченість кінцівок, трафаретність поз, умовність й схематичність пейзажно-архітектурного тла створюють атмосферу начебто розрідженої матерії. Зображенню притаманні схематичність та умовність, тому що перед нами лише недосконалий образ, за яким ховається архетип, небесний прообраз.

Від античності запозичено було символічне значення кольорів. У каноні ікони вони набули нового життя, тому варто звернути увагу на те, як кольори розглядалися на античному ґрунті, з точки зору естетичної теорії і філософії, перш ніж вони стали чинниками образного світу християнської ікони.

Категорія кольору в естетиці античності пов'язана з такими категоріями, як *краса* й *світло*. Доволі пригадати Плотіна, філософа-неоплатоніка, чий погляд на образотворче мистецтво стали підґрунтям середньовічного погляду на прекрасне й художнє. Щоправда, живопис, на думку цього учня Платона, не стикається з вищим духовним світом, оскільки зір людини сам по собі недосконалий. Але позаяк усе духовне є світлом, а матерія ототожнюється з темрявою, то живопис повинен не відтворювати матеріальну оболонку, а начебто «прорвати» її й досягнути глибини духовного. Для цього художник повинен уникати просторової глибини, світлотіні та тіней, кожний об'єкт треба зображувати добре освітленим і так, ніби він знаходиться на першому плані.

Поверхня об'єкту має випромінювати світло духовного буття, що й визначає яскравість кольору.

Усе це береться до уваги Отцями Церкви. Вже у Древній Церкві складається ціле вчення про «світлодаяння» (фотодосію) як посередництво між трансцендентним і земним. Афанасій Александрійський підкреслює, що світло є Богом, і всі, хто носить у собі Дух Божий, ним осяяні. Пізніше св. Василь Великий пише, що природу Бога треба уявляти як неприступне світло, в порівнянні з яким світло нашого сонця – темрява. Іван Мосх твердить, що в справжніх ченців обличчя вночі сяяли настільки, що освітлювали келії, й подвижники могли навіть читати без свічок. Григорій Палама буде казати про можливість споглядання Божественного світла, явленого апостолам в момент Преображення Христа.

Розгорнуто викладає християнську інтерпретацію символіки кольорів, що склалася в Древній Церкві, Діонісій Ареопагіт в трактаті «Про небесну ієрархію»: тут говориться, що духовне світло сприймається очима розуму; що білий колір позначає чистоту Христа та сяйво Його Божественної слави – це літургійний колір Різдва та Великодня; жовтий означає золотоподібність, зелений – юність, червоний – імператорський сан¹² і колір багряниці, в яку римські солдати вдягнули Христа (Цит. за: Píkaza 2023: 35-36)¹³.

Усі ці міркування сильно вплинули на становлення символічного насичення кольору в ранньохристиянському мистецтві. Воно стало засобом характеристики зображених на іконі персонажів. Християнські художники відтак обирали кольори, враховуючи традиційне значення, яке було закріплене за кожним з них ще в античні часи. Ця семантика символічних кольорів широко використовувалася в малярській практиці, але при цьому художники нерідко вільно інтерпретували канони, створюючи зображення, які відрізнялися залежно

¹² Зокрема вище згадувалося про пурпурний колір хітону Христа. Пурпурний барвник був дорогим, і його використовували виключно як ознаку царської влади.

¹³ Водночас тут криється страшна подробиця. За Євангелієм, Ісуса римські воїни одягли в імператорський пурпур, щоби над Ним познущатися – адже Його зробили учасником язичницьких Сатурналій, коли воїни за жеребом визначали когось зі своєї групи, якому по-блазеньськи віддавалися царські почесті, після чого нещасного катували й приносили в жертву своїм язичницьким богам. Багряниця й очеретяний «скіпетр» повинні були символізувати царську владу. Пурпурний колір набирає таким чином значення невинно пролитої крові.

від часу та місця створення ікони. Так, раннє християнство висунуло й нові символічні тлумачення: малиновий колір – це земна любов, фіолетовий – траур тощо. Білий та голубий (синій) кольори в іконі виступають як атрибути Неба. Вже згадувалося, що голубий гіматій Христа символізує Його небесну природу. У Преображенні на Фаворі Ісус постає у «білому як світло» одязі (Мф. 17: 2). В Об'явленні Івановому, якщо воно зображується на іконі, білий виступає як колір Сил Небесних і самого Христа, й святі, очищені кров'ю Агнця, білі, як сніг (Об. 7.14). Кольори ж коней чотирьох вершників Апокаліпсису – червоний, чорно-вороний, жовто-коричневий та білий (Об. 6:1-8) – символізують завоювання, вбивство, голод і смерть. Згодом християнство додатково асоціювало білий колір з Отцем, синій — із Сином, а червоний – зі Святим Духом; зелений виражав надію, білий – віру і чистоту, чорний – каяття і каяття, червоний – любов і милосердя. Усі кольори ікони – чисті, незмішані, що є виразом прагнення Небесного Граду. Цікаво, що ніколи не використовується сірий колір – суміш чорного та білого – як невизначений, непевний (що очевидно неприпустимо з т. з. християнського світосприйняття, де добро і зло чітко окреслені).

Ця розвинена ідейно-естетична система набула значної міцності, отож не загине й значно потім, коли у Візантії (726-843 рр.) піднесе голову іконоборство, яке вважало, начебто мертвими фарбами зобразити блиск слави Божої не можна взагалі (Cormack 2018: 72). Хоча іконоборство на якийсь час утвердиться по всій імперії, загальмувавши розвиток мистецтва іконописання, VII Вселенський собор (Нікея, 787 р.) підтвердить закономірність іконошанування. А 843 року за імператриці Феодори та Патріарха Мефодія шанування ікон буде відновлено.

Отже, коли ми роздивляємося ікону, то варто пам'ятати, що вона витримала довгі й непрості випробування сумнівами, й утвердилася в християнській культурі як один з основних способів Богошанування – поряд з молитвою й літургійним співом.

Як стверджується в книзі М. Кенота, у шаленій експлуатації образів, яка характеризує наш час, виявляється глибоке занепокоєння, зародження бажання іншого образу, такого, який міг би служити засобом пробудження людства,

джерелом задоволення та миру. У великій традиції Православної Церкви ікона залишається свідком реальності, яку вона зображує, і, що важливіше, відновлює присутність цієї реальності в молитовній спільноті. Своїм мовчазним свідоцтвом ікона уникає пасток людського розуму й осягає глибину буття людини. Ті, хто вдивляється в неї, залучаються до таємниць спасіння, і їх спогляданню відкривається преобразуюча присутність Воскреслого. Кенот веде читача в світ річного циклу Церкви, що постає в їх іконографічному зображенні. Кожне зображення тут виступає не окремий витвір мистецтва, а радше як невід'ємний елемент у будівлі, непохитною основою якої є Воскресіння Христове (**Quenot 1997**).

І в іконі, як у мистецькому творі, має значення не сам лише сакральний сюжет, але й освячені традицією художні засоби виразності, одним із найпотужніших з яких виступає колір.

2.4. Формування ранньохристиянської архітектури

Як пише І. Гуцул, «протягом свого розвитку архітектура християнської доктрини змінювалася в залежності від конфесійної приналежності та суспільно-історичних умов. Основні конфесії християнства (католицизм, православ'я і протестантизм) наклали свій відбиток не лише на функціонально-конструктивні особливості церковних споруд, але і на естетику їх зовнішнього вигляду» (Гуцул 2018: 54). Тим важливіше знати про основоположні чинники церковної архітектури, які склалися ще в період Древньої Церкви або були визначені їх безпосереднім впливом.

Першим християнським храмом за традицією вважається т. зв. Сіонська світлиця, де відбулася Таємна Вечеря й Спаситель встановив таїнство Євхаристії. Та зазвичай християнська проповідь велася спочатку в синагогах та в т. зв. домових церквах. «Відомо, що особливі богослужбові споруди, які отримали назву *domus dei*, *ecclesia dominicum* (*kiriacon*) з'являються ще в кінці II ст. На початку III ст. До цього здійснюється навіть смислова трансформація терміну *ecclesia*. Він упродовж III-VI століть набуває значення споруди, де збирались віруючі для молитви і проведення богослужбових дій. Нагадаю, що початковий смисл *ecclesia* – зібрання громади віруючих (зафіксований був у посланнях апостола Павла)» (Фатюшина 2003: 114). Після остаточного розриву з юдейською традицією християни намагалися використовувати для богослужінь чисті й просторі приміщення, ізольовані від світської суєти. Пізніше ці будинки пристосовуються під самостійні церкви (наприклад, будинок-церква в Дура-Європос (231 р.).

Архітектурних пам'яток до 313 року, які можна пов'язати з християнським богослужінням, небагато. Найважливішою причиною було те, що християнство на той час було незаконним. Під поняттям «церква» розумілося спільнота віруючих, а не конкретна будівля. Для проведення обрядів не було потреби в спеціальній будівлі; вірні збиралися в приватних будинках, наданих у користування громаді (так званий *domus ecclesiae*). Однак окремі відомі споруди цього типу не можна назвати християнською архітектурою, оскільки це були

звичайні будинки, характерні для даного регіону. Прикладом може служити будинок в Дура Європос III століття (Додаток 6), в руїнах якого знайдено фрагменти басейну з навісом. Ця кімната інтерпретується як баптистерій і прикрашена частково збереженими розписами, серед яких: зображення з фігурою Доброго Пастиря, сценою зцілення розслабленого та ходінням Петра по воді. Подібні будинки були виявлені в Остії, Лулінгстоні в Англії, Кіркбізе в Сирії.

Після Міланського едикту християнська релігія була поставлена під патронат імперії. Завдяки Костянтину Великому, його матері Олені та багатьом єпископам і місцевим громадам були споруджені численні будівлі, засновані на римських моделях. Крім нових будівель, були перетворені на християнські святилища вже існуючі язичницькі храми та громадські будівлі.

При цьому християнські храми не могли наслідувати модель язичницького храму через відмінність їхніх функцій. У язичницькому храмі богослужіння здійснювалося надворі, він не був пристосований для збору віруючих усередині. Тому в ранньохристиянському мистецтві переважали довгасті *базиліки* за зразком римських торгових і судових базилік (Додаток 7). З самого початку існували також будівлі центрального плану, найчастіше пов'язані з культом святих мучеників (т. зв. *мартирій*) та *баптистерії*.

Архітектуру будівель, зведених імператорською родиною, наслідували по всій імперії. Отож утворилися два типи загальноприйнятих культових споруд (Hani 2016: 80-81).

1. Базиліки з 3-ма або 5-ма *навами*, розділеними колонадою і перекритими дерев'яним перекриттям або дахом, відкритим зсередини. Найдавніші споруди цього типу не мають склепінь. Найвища центральна нава завершувалася *апсидою*, призначеною для духовенства. Перед будівлями спочатку був внутрішній двір (атріум) зі ставком (колодязь, оточений монастирями, який спочатку використовувався для хрещення вірних). У більш пізніх базиліках атріум зник, а вестибюль закривався дверима.

2. Будівлі на центральному – круговому або багатокутному – плані спочатку зустрічаються як мавзолеї, з середини IV століття – також як *баптистерії* (хрещальні), а з кінця IV століття – і як церкви.

Церковному інтер'єру передувала поперечна нава, т. зв *нартекс*, який служив притвором та приміщенням для оглашених, які могли брати участь лише в першій частині служби. Нартекс передує церкві Сан-Вітале в Равенні (Додаток 8) та мавзолею Констанції в Римі. Пізніше з'явилися церкви, побудовані за планом грецького хреста і з частинами, відокремленими від центральних, що набуло великої популярності у візантійському мистецтві.

Одним з типових елементів перших базилік була наявність *атріуму* поза базилікою, він використовувався катехуменам, тобто нехрещеними, які могли відвідувати лише першу частину меси, під час якої були прочитані священні тексти, а потім повинні були виходити на вулицю. Таїнства сповідання тоді ще не було, хрещення фактично давалося тільки дорослим, і часто в літньому віці щоб «змити» всі гріхи, вчинені до того часу (Свенцицька & Сидор 1990: 24). Атріум не був обов'язковою частиною ранньохристиянського храму – лише деякі церкви мають цей внутрішній двір у вигляді великого атріуму, оточеного колонним портиком. Прикладом базиліки, якій передує атріум і яка завершується трансептом, є перша п'ятинавна базиліка св. Петра у Ватикані та римська базиліка св. Павла.

З часом в церквах виникає *трансепт* (від лат. transeptum – «огорожа») – поперечна нава в базилікальних і хрестоподібних храмах. Перші трансепти з'явилися вже в IV-му столітті. Однак їхнє розташування інше, ніж у церков, побудованих у зрілому Середньовіччі. Як і нартекси, вони безпосередньо примикають до нав, а на осі головної нави збудовано апсиду, що завершує наву. Ці рішення доступні лише в західній частині імперії. Трансепт як новий архітектурний елемент почав прийматися релігійною громадою значно пізніше, а в епоху ранніх століть це було досить рідко. Це мало місце у базиліці Сан-П'єтро у Ватикані, де поперечний неф був розташований перед пресвітером, що

надавав базиліці контурну форму хреста, що, очевидно, мало також і символічне значення (Трегубова & Мих 1989: 11).

Про оздоблення перших церков відомо небагато. Мистецтво внутрішнього оздоблення зароджувалося повільно – ймовірно, через певну стриманість раннього християнства щодо образотворчого мистецтва та відсутність традицій у цій галузі. Ззовні храми були скромними, але інтер'єри були багатими, з мармуровими плитами, якими вкривали стіни та підлогу, а також мозаїкою – в апсидах, на стінах нав і в арках. Крім того, навколо будинків центрального плану та апсид у базиліках виникли *амбіти*, тобто амбулаторні доріжки, які дозволяють вірним пересуватися навколо місць поховання святих, проходу катехуменів під час церемоній хрещення тощо.

Найдавніша християнська країна в світі – Вірменія, де у 301 році завдяки святому Григорію Просвітителю цар Тірідат III прийняв християнство як державну релігію. Архітектура вірменського храму стала у Візантії основою церковного архітектурного канону (Cormack 2023: 98). Процес формування ранньохристиянської архітектури у Вірменії був результатом поєднання візантійських і іранських впливів і типово місцевих конструктивних та будівельних вирішень. Століттями вірменська культова архітектура розвивалася незалежно на периферії середземноморського світу. Як наслідок, відносно швидко можна говорити про появу окремої і оригінальної форми, що характеризує церкви Вірменії. Розглянемо архітектурні особливості деяких з них.

Руїни собору в Двіні дозволяють виділити три хронологічні етапи функціонування споруди. При огляді залишків ранньохристиянського храму чітко помітні зміни в архітектурній формі споруди. Церква була побудована на місці більш раннього язичницького капища. На початку IV століття на його місці була побудована тринавна базиліка, орієнтована на схід. У V столітті церква була перебудована після пошкоджень, завданих під час війни з Персією. З півночі, півдня і заходу базиліку оточували портики, а з обох боків апсиди прибудовували допоміжні приміщення. Подальших перетворень церква зазнала у VII столітті.

Базиліку вкоротили, а в її центральній частині встановили *купол*, що спирався на чотири стовпи.

Кафедральний собор в Ечміадзині (Додаток 9) донині залишається резиденцією Католикоса і головним центром вірменської церкви. Храм було побудовано царем Тірідатом III на початку IV століття відразу після хрещення Вірменії. Легенда розповідає, як цар, ведений молитвою Григорія Просвітителя, сам переставив каміння для будівництва церкви. Коли він наказав святому припинити молитву, той упав під їхньою вагою. Архітектурний план першої черги храму відтворити неможливо, оскільки до наших днів збереглося лише кілька кам'яних блоків від його фундаменту. У V столітті ранньохристиянська базиліка була перетворена на центральну церкву країни.

Отже, особливості християнської архітектури складаються зі врахуванням античної традиції, яка переосмислюється й модифікується.

Висновки 2

Вчорашні язичники звикли вшановувати зображення богів як втілення сил природи; вони вклонялися звірові, деревам, камінню тощо; потім почали робити ідолів, в яких людські риси сполучалися зі звірячими. Для стародавніх євреїв усе це було ідолошануванням, прославленням творіння, а не Творця. Подібна категоричність була незрозумілою грекам і римлянам, для яких божество повинно було мати плоть, їсти, пити й розмножуватися; воно мало також притаманні людині емоції – раділо й гнівалося, заздрило й нудьгувало тощо. Сутність мистецтва античності бачила в наслідування природи (μίμησις). І античні боги, подібні до людей, у своїх скульптурних зображеннях повторювали образи людей, лише ідеалізовані. І вчорашньому язичнику, який звик молитися перед ідолом, було важко уявити Живого Бога як безплотну й трансцендентну силу. Для юдеїв же запровадження ікони наражалося на психологічний бар'єр, оскільки вони звикли засуджувати поклоніння зображенням. Утім, спадщину Старого Завіту було переосмислено; згадали, що й Мойсей та Соломон встановлювали у скінії й Храмі зображення херувимів – не для поклоніння, а як символ Божественної присутності. Але позаяк розвиненої мистецької традиції в ізраїльтян не було, то прийшлося спиратися на досвід язичницьких предків.

Раннє християнство використало архітектурний досвід античності язичницьких культових споруд, а також споруд для публічних зібрань тощо, зокрема базиліку. У Візантії архітектурний канон склався на базі досвіду вірменської храмової будови.

Перші християнські зображення (розписи римських катакомб) ще не були іконами як такими й мали декоративно-дидактичний або утилітарний характер. Тут використовувалися символічні постаті язичницької культури (Орфей) або рослинні й тваринні символи (риба, виноград, олень, фенікс тощо). Та оскільки в християнському вченні високо піднесено людину, виникла потреба в антропоморфних сакральних зображеннях, що допомагали б людині відчувати в собі потьмарений гріхом образ Божий. Джерелами художнього досвіду тут виступили фаюмський та римський погребальні портрети з їх прагненням

зберегти для нащадків риси уславлених людей або й просто предків. До того ж у Середньовіччі грамотність зустрічалася нечасто, і розпис храму яскравими картинами, що розкривають зміст основних сюжетів Біблії, став необхідною умовою. Це було «Біблією в ілюстраціях», і тут досвід античного живопису й скульптури виявився абсолютно необхідним.

Спроби запровадити іконошанування, ініційовані Древньою Церквою, не були простими: прийшлося долати значний опір, який набув особливого розмаху в єресі іконоборства. Після її подолання остаточно склався візантійський канон ікони, який почав формуватися ще у I-III ст. Найважливіша особливість православної ікони — її канонічність, тверде дотримання встановлених традиційних норм, які не обмежують свободу митця, але звільняють його від необхідності кожен раз заново шукати рис зовнішності, композиційно-сюжетних та колористичних вирішень. Це зумовлює незмінні основні принципи зображення, якому притаманні схематичність та умовність, оскільки перед нами лише недосконалий образ, за яким ховається архетип, небесний прообраз.

Від античності запозичено було символічне значення кольорів. Категорія кольору в естетиці античності пов'язана з такими категоріями, як *краса* й *світло*. У каноні ікони вони набули нового життя. Отці Церкви розвинули неоплатонічні ідеї у вченні про «світлодаяння» (фотодосію) як посередництво між трансцендентним і земним. Встановилося символічне насичення кольору, яке стало засобом характеристики зображених на іконі персонажів. Християнські художники відтак обирали кольори, враховуючи традиційне значення, яке було закріплене за кожним з них ще в античні часи. Усі кольори ікони — чисті, незмішані, що є виразом прагнення Небесного Граду. Тут ніколи не використовується сірий колір — суміш чорного та білого — як невизначений, непевний. При цьому художники нерідко вільно інтерпретували канони, створюючи зображення, які різнилися залежно від часу та місця створення ікони.

АДАПТАЦІЯ ДРЕВНЬОЮ ЦЕРКВОЮ СПАДЩИНИ РИТОРИЧНОЇ ТА ПОЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОСТІ

3.1. Статус ритора в античному суспільстві й відторгнення його в християнські спільноті

Виникнення і розвиток риторики як окремого мистецтва красномовства найперше відбулися в стародавній Греції. Аристотель приписував винахід риторики Емпедоклу, лікарю й філософу, який, за легендою, покінчив життя, кинувшись до кратера вулкана Етна. Потім у Греції виникає софістика (від σοφιστική – хитромудра суперечка). Спочатку софістами називали вчителів філософії, але згодом вони перетворили своє мистецтво красномовства на бізнес, пов'язаний лише з зароблянням грошей, і почали вчити маніпуляціям, перекрученню, логічним помилкам, завдяки чому можна було обґрунтувати будь-яку хибну ідею (звідси вираз – «софізм»). Отож в народі будь-якого оратора почали називати κόπης (брехун). З'явилися також логографи, які писали промови-апології (самозахист) для клієнтів суду. Уславлені тут такі імена, як Коракас, Лісій, Горгій, Ісократ, що заклали основи структурування ораторського тексту. Відомим політичним оратором був Демосфен. Приділили велику увагу мистецтву красномовства великі філософи Греції – Сократ, Платон, Аристотель; останній, зокрема, відділив риторику як утилітарне, практичне слово від поетики – художньої гри словом.

У II ст. до н.е. Грецію підкорили римляни, багато чого запозичивши з грецької культури. Римське суспільство перейняло всі види красномовства – урочисте, політичне, судове. У Римській імперії повсюди викладали латинську та грецьку риторику, саме тоді риторика набула величезного авторитету і всесвітнього поширення. Тут з'явилися такі блискучі політичні оратори, як Цицерон. Збереглося з півсотні його промов і посібники з риторики. Римський ритор користувався в суспільстві величезною повагою: його вважали за вчителя мудрості. Оратори їздили з виступами по всій імперії; вони носили

золоті вінці й поводитися зверхньо. В останні століття існування Римської імперії указом цезаря було визначено, що ораторові мають уступати дорогу навіть такі адміністративні персони, як, наприклад, прокуратор краю. Але зазначимо принагідно, що й римські оратори, й римські прокуратори мали за мудрість радше гнучке вміння пристосовуватись до ситуації, ніж обстоювання якихось вищих цінностей. Так, коли прокуратор Юдеї Понтій Пілат задав Христові іронічне питання в дусі риторів: «Що є істина?», то Христос навіть не знайшов за потрібне щось йому відповідати. Отже, римські красномовці також цілком заслуговували на прізвисько *κόπις*.

У новонародженому християнстві існувала певний час відраза до будь-якого роду словесних хитрувань. Християнська громада оратора старого типу органічно не сприймала – через відсутність у нього чіткої моралі та схильність до оковамилювання. Характерно, що риторів дозволяли хреститися лише за умови зречення своєї професії.

У Древній Церкві вважали, що проповідь має бути натхненна Духом Святим. Базувалося це, зокрема, на апостольській думці про те, що «одному бо Духом дається слово, а другому слово знання тим самим Духом» (1 Кор. 12). Набула широкої популярності й така теза апостола Павла: «Коли я говорю мовами людськими і янгольськими, та любові не маю – то став я як мідь дзвінка або бубон гудячий! І коли маю дари пророкувати, і знаю всі таємниці й усе знання, й маю всю віру, щоб навіть гори переставляти, та любові не маю – то я ніщо» (1 Кор. 13:31).

Тим не менш, практика показувала, що не всяка проповідь натхненна Духом Святим. Вперше про це заговорив Оріген (II–III ст.), котрий, спираючись на те ж само апостольське послання, яке ми вище згадували, стверджує, що проповідник може також висловлювати й власну, людську думку, ділитися особистим досвідом тощо, але за умови, що він є добре освічений. Оріген, хоча згодом його визнали за єретика, був знаним біблеїстом, що створив систему розгорнутих приміток та коментарів до Святого Письма, й саме йому ми завдячуємо тим, що проповідь у церкві є тлумаченням конкретного, сьогодні

читаного в ході служби, біблійного тексту, а не просто богословськими роздумами. Втім, на практиці Оріген не дуже дотримувався ним самим встановленого правила й часом, коментуючи Писання, віддавався вільному плину думок.

Починав свою діяльність як античний ритор і відомий апологет Тертулліан (II–III ст.), якому належить крилатий вислів «Душа людська – християнка». Тертулліан заперечив примат логіки в проповіді й захищав права емоційного, щирого слова, яке ігнорує всякі сумніви: «Сина Божого розіп’ято; нам не соромно, бо варто було б соромитися. І помер Син Божий; це цілком достовірно, бо цілком нісенітно. Й після погребіння Він воскрес; це безперечно, бо неможливо» («Що спільного між Академією та Церквою?»).

Однак античний вишкіл дедалі частіше давав про себе знати. Риторичні школи античності були прообразом майбутнього університету; тут вчилися діти еліти; ці школи фактично перетворилися на заклади, що готували імперських чиновників. Красномовство вважалося вищою здатністю, окрасою людини. Й актуальне в нових умовах тлумачення Писання зіткнулося з античною традицією трактування поетів, яка пришеплювалася століттями в античних риторичних школах, і врешті-решт цю традицію засвоїло. Через посередництво античного риторичного досвіду було зокрема адаптовано й популярну в пізній античній філології «квадригу» екзегетичного тлумачення Святого Письма, запроваджену колись Філоном Александрійським (трактування буквальне, алегоричне, тропологічне та аналогічне). Так, наприклад, Єрусалим буквально означав конкретне місто, позначене на мапі, алегорично – Церкву як спільноту вірних, тропологічно – душу віруючого, аналогічно – Царство Небесне.

Отож з початком ери патристики Отці Церкви, як і в казусі іконописання, проявили тут мудрість і розуміння ситуації. Святі Афанасій Александрійський, Василь Великий, Григорій Назіанзін та Іван Золотоустий, які самі отримали колись добру риторичну освіту, закликали вивчати античний досвід, боролися з єресями і вдосконалювали риторичну майстерність.

З утвердженням християнства в суспільстві набувають сили нові, християнські риторичні школи, які розмірковують про богословські питання, борються з єресями, утверджують християнську аксіологію. У V ст. традиційні язичницькі риторичні школи поступово замінилися на християнські. Було впорядковано як систему духовних цінностей, так і систему знань, успадкованих від античності. Як результат, традиційна риторика трансформувалася в гомілетуку – мистецтво складання й виголошення церковної проповіді.

Термін «гомілія» почали використовувати для означення повчальних бесід пресвітерів, які пояснювали народів ще незрозумілу йому Священну історію та ментальні особливості Біблії. Походить термін «гомілетика» від грецького слова *ὁμιλία*, тобто «промова перед народом» (Adamek 1992: 63).

Існував також грецький вислів *ὁμιλητική τέχνη* – техніка спілкування. В античні часи ці слова використовувалися щодо приватних бесід (наприклад, «Застільні бесіди» Плутарха). Відтак же інтереси суспільства зосереджуються переважно на релігійному красномовстві. Гомілії могли набувати характеру усної проповіді в церкві або ж листа-послання на кшталт апостольських послань у Новому Завіті.

Найдавнішою християнською гомілією-листом є послання єпископа Римського Климента (88–99) до коринтян, в якому він порівнює тих, хто спричиняють розколи в Коринтській Церкві, з біблійним Каїном, а також наводить приклади людської заздрості, зазначаючи, що від заздроців потерпали й Данаїди з античної міфології (дуже характерний стильовий епізод епохи). Однак у Климента домінують вже образи й приклади з християнської Біблії. Наведемо характерний уривок з його послання: «Пройдемо усі покоління людей і дізнаємося, що Господь у кожному поколінні милостиво приймав покаєння тих, які бажали навернутися до Нього. Ной проповідував каяття, а ті, хто його послухав, врятувалися. Йона сповістив ніневітянам загибель, але вони, розкаявшись у своїх гріхах, умилоистивили Бога своїми молитвами й отримали спасіння, хоча були далекі від Бога» (*цит. за:* (Adamek 1992: 82).

За античним прикладом, від християнського гомілета вимагався належний рівень вченості. Бл. Августин вказував на необхідність вченості проповідника (*sapientia*). Бл. Єронім доволі гостро попереджував про небезпеку дилетантського, несерйозного тлумачення Святого Письма ким завгодно: «Рільники, мулярі, столярі, різьбярі <...> всі вони не можуть стати майстрами без якогось учителя. А тільки розуміння Святого Письма всі собі приписують. Старенька бабця язиката, здитинілий старушек, балакуни – всі беруться зухвало до Святого Письма: роздирають його, пояснюють його, навчають інших про нього, хоч самі нічому не вчилися» (*цит. за: Бурко 1965: 229-230*). Саме тому з середини III століття Церква припинила практику, згідно з якою проповідувати дозволяли усім бажаючим. Відтепер могли проповідувати лише духовні особи.

У 362 р. імператор Юліан Відступник, що спробував реставрувати язичництво, намагався взагалі заборонити християнам вивчати античні граматику та риторику; подібні спроби спостерігалися до 416 р., доки язичникам не буде відмовлено у праві претендувати на державні посади. Утім, не даремно IV століття називають риторичним століттям: риторика продовжує домінувати в освіті й побуті.

3.2. Адсорбція Древньою Церквою досвіду античної риторики

З поширенням у Римській імперії християнства художній тип літератури, який панував у форматі античної культури, поступається принципово іншому типу словесності, літературі утилітарній, спрямованій не на особистісне фантазування, а на реальну комунікацію людей, на активне перетворення життя. Проте антична риторика вже багато проблем спілкування людей вивчила й описала, пропонуючи християнському суспільству досконалу й закінчену жанрово-стилістичну систему: «Тієї пори писемна комунікація – література у своїх жанрових вимірах та й за функцією майже не відрізнялася від античної. Це була власне *риторична* література, що мала на меті вирішення утилітарних проблем, а написані за канонами поетики Аристотеля художні твори сприймалися в цій системі як такі, що

відволікають від Бога, унеможливають спасіння душі» (Абрамович 2009: 18).

У пізній античній риториці виділяли три джерела красномовства: дар, навчання і вправи та три мети красномовства: переконати (логіка), насолодити, схвилювати (емоція, пафос) й три види промов: урочисті (епідектичні), політичні (дорадчі) судові. Риторичний текст будувався на таких ключових моментах. Першим етапом був пошук та відбір матеріалу. Після цього наставав час для диспозиції – побудови композиції промови, тобто виділення її структури, розташування матеріалу за схемою «вступ, основна частина та висновки». Черговим етапом роботи над промовою була елокуція – оформлення тексту зі врахуванням його стилю (всього в античному красномовстві існувало три стилістичних системи, кожна з яких мала свою специфіку – високий стиль, середній та низький). Далі необхідно було запам'ятати вже складений текст, який зазвичай вивчали напам'ять (це обіймалося словом «меморія», і в античності існували численні техніки для швидшого та ефективного запам'ятовування). Нарешті останній елемент у цьому ланцюжку підготовки виступу – це безпосередньо проголошення промови («акція»). Як можна зрозуміти, усі вищезгадані елементи збереглися до нашого часу й стали як основою структури будь якого виступу у т. ч. проповіді), так і, наприклад, наукового дослідження. Отже, без перебільшення можна стверджувати, що все це було непорушно перенесено в церковну гомілетику.

Фундатором візантійської гомілетичної теорії був Гермоген Тарсійський (II–III ст.), автор монументального твору «Мистецтво риторики» у 5-ти частинах. Одним з найвидатніших перших гомілетів вважають Афанасія Александрійського (III–IV ст.), автора низки догматичних, історико-полемічних, екзегетичних та аскетичних творів, які мали великий вплив на пізніших проповідників Сходу і Заходу. Відбувалося становлення гомілетики не без труднощів. Так, боротьба Афанасія Александрійського з аріанами та переслідування його Юліаном-Відступником й аріанськими імператорами часто закінчувалася його переслідуванням.

На цих здобутках Древньої Церкви ґрунтується й золотий вік патристики, розквіт християнського красномовства IV ст. Тут виступив на перший план Кирило Єрусалимський (IV ст.), автор «Катехістичних бесід», що являли собою коментар до Біблії. Святе Письмо розглядається ним як джерело вчення, пояснюються також Таїнства Хрещення, Причастя й Миропомазання як єднання з Христом («Таїнознавчі повчання»). На особливо високий щабель підніме східну гомілетику Каппадокійський гурток, що об'єднав трьох друзів: Василя Великого, Григорія Богослова та Григорія Ніського (IV ст.). Видатним гомілетом IV ст. був також Іван Золотоустий, який навчався у відомого язичницького риторика Ліванія, потім дотримувався аскетичного життя, отримав висвячення й став архієпископом Константинополя. В своїх екзегетичних творах Іван витлумачив майже всю Біблію. При цьому візантійський гомілет ставився з певним презирством до літературної вишуканості старовинної античної промови, надаючи, як, наприклад, Діонісій Галікарнаський, перевагу «шорсткості», органічній силі ораторського слова (трактат «Про з'єднання слів»). Як казав Іван Дамаскін, Божественна краса блищить не стилістичною фігурою й не красою образу, а спостерігається в невимовному блаженстві відповідно до доброчинності. Візантійська риторика будується на принципово новому уявленні про прекрасне, ґрунтуючись вже не на античній естетиці, а на християнському спіритуалізмі. Водночас це ніяк не художнє слово як таке – оратори лише послуговуються здобутками поетів, прикрашаючи проповідь яскравою цитатою з поезії чи поетичним тропом. Та по суті своїй це типова *утилітарна проза*, що відображає бурхливе й динамічне життя свого часу.

Гомілетика ж Середньовічного Заходу після розділення Православної та Католицької церков пройшла складний, не позбавлений протиріч, шлях. Церковне роз'єднання Заходу та Сходу (1054 р.) спричинилося до формування в подальшому різних типів церковної культури, причому на території колишньої Західної Римської імперії після варварського запанування, або т. зв. «темних віків» (V-VIII ст.), змушені були починати все ледь не з нуля. Навіть на початку другого тисячоліття заслуговують на увагу хіба що створені в лоні Древньої

Церкви збірки-гоміліарії Амбросія Медіоланського, бл. Августина, папи Григорія Двоєслова та візантійських отців епохи патристики – Василя Великого й Івана Золотоустого. З них малоосвічені західні клірики просто читали, не наважуючись коментувати щось від себе. Народові пропонувалося тлумачення Святого Письма рідною мовою, спрощене й моралізаторське.

2.3. Ставлення Древньої Церкви до літературно-художньої спадщини античності

Антична культура відігравала важливу роль й у літературно-мистецькому житті Середньовіччя. Фактично ми маємо уявлення про класичну грецьку літературу та філософію завдяки монастирським переписувачам та ілюстраторам, які високо цінували класичне знання. Власне, у східній частині Римської імперії функціонувала ціла пізньоантична християнська художня література (III-VIII ст.), яка, поруч з античною спадщиною, культивувала досягнення християнської думки. Візантійська риторика навіть античні художні твори часом невимушено використовувала як матеріал для проповіді, зосереджуючись на морально-етичній суті книги. Ми вже згадували, як св. Климент Римський поряд з прикладами з Біблії згадував також античних Данаїд.

Однак серед авторитетів пори Древньої Церкви звичайним було активне заперечення цінності античного світогляду й античного художнього слова. Так, Блаженний Августин (IV ст.) іронічно казав про давньогрецьке художнє слово, що вивчення любовних походеньок Зевса небагато що дає людині. Будучи в юності великим шанувальником грецького театру, він згодом засудив власне захоплення страстями вимишлених драматургами персонажів: «Але тоді я, нещасний, любив печалитися й шукав приводів для печалі: гра актора, що зображав на кону чуже, видумане горе, більше мені подобалася й сильніше мене захоплювала, якщо викликала сльози... розповідь про видумані страждання немовби шкребла мою шкіру, й, мов з розчісування нігтями, починалося запалення й огидна гнійна пухлина» (Цит. за: Píkaza 2023: 126). Пережив

замолоду період захоплення античною художньою літературою й блаженний Єронім, який потім згадував з жалем, що водночас і постився, і мав намір читати Туллія [Ціцерона], й, піддаючись спокусі насолодитися художнім твором, після посту й молитви, починав читати твори комедіографа Плавта.

Не всі, однак, ставилися до античних поетів так суворо. Не припиняються й спроби використання античних літературних прийомів з метою обстоювання християнства. Так, видатний церковний письменник та ритор Лактанцій з Нікомедії (IV ст.) написав вірш про птаха Фенікса, використавши язичницький символ Непереможного Сонця для прославлення Христа, що воскресає. Цей імпульс вийшов за хронологічні межі Древньої Церкви й передався наступним століттям. Так, патріарх Фотій (IX ст.) хвалився тим, що прочитав сотні творів Цицерона, Катулла, Вергілія; він був справжнім ерудитом, який сотнями збирав твори античної класики, вивчав їх і пропагував серед молоді («Міріобібліон» <«Безліч книг»> та «Бібліотека»). Нікіфор Хрисоверг (XI ст.) виклав прозою античні байки Езопа як приклад морального суду над недосконалими людьми.

Тому в «золотий вік патристики» Св. Василь Великий, навпроти, визнавав відносну цінність поганських книжок для християнської молоді, але його усе ж таки кінцево приваблював Платон з його моралістичною критикою поезії. Характерні поради св. Василя юним читачам античних поетів: бути подібним до бджоли, яка бере мед не з усякої квітки: треба, відкидаючи вихваляння розпусти, запозичати лише те, що пасує християнським чеснотам: «...у поетів <...> не на все однаковою мірою слід звертати увагу, а тільки коли вони розповідають вам про діла або слова добрих людей; тоді треба любити їх, наслідувати їх найвищою мірою, прагнути бути такими само, а коли вони торкаються зображення людей поганих, слід уникати цих їхніх оповідей <...> Тому слід оберегти душу всіма способами, аби разом з насолодою, яку дають слова, ми б не пропустили чогось поганого, подібно до тих, хто разом з медом ковтає отруйні речовини» (Цит. за: Píkaza 2023: 139).

І, як би там не було, античний досвід красного письменства органічно вріс у нове візантійське красномовство, що сприяло збагаченню стилістичних

вирішень і загальній принадливості церковної проповіді. Так, видатний історик Церкви Євсевій Кесарійський (бл. 265-340), перебуваючи під виразним впливом Платона та неоплатоніків, водночас спирався на традиції античної історичної прози, прагнучи сполучити їх з духом біблійних хронік.

Більше того, дехто зі святих отців дозволяв собі писати художні твори не просто в дусі античної традиції, намагаючись пристосувати традиційні форми для передачі нового змісту, а віршами, хоча візантійська література була переважно прозовою, а не віршовою. Вірші писали або за старовинними античними нормами, або з поєднанням стильових особливостей поезії та прози. Так, св. Григорій Назанзін (IV ст.) поруч з 45-ма проповідями, написав ще й автобіографічний поетичний твір «Про своє життя» та низку релігійно-ліричних поезій, серед яких виділяється «Гімн Христу», створений не стільки в дусі біблійної псалмодії, скільки античної гімнографії:

Гей, царю, царю нетлінний,
 Дай Тебе оспівати, уславить,
 Царя, владодержця!
 Через Тебе наспіви наші,
 Через Тебе небесних хори,
 Через Тебе часів потоки,
 Через Тебе і сяйво сонця,
 Через Тебе місяця благо,
 Через Тебе краса сузір'я,
 Через Тебе піднесений смертний
 Дивним даром розуміння (Цит. за: Píkaza 2023: 142).

Літературну позицію св. Григорія чітко характеризує такий пасаж: «Зрозумій, що кажу, мовить Піндар, і якщо знайдеш, що моє безголосся краще від твого красномовства, то покинь осипати докорами мою мовчазність. Або скажу тобі приказку наскільки справедливу, настільки й коротку: тоді заспівають лебеді, коли замовкнуть гави» (Цит. за: Píkaza 2023: 144).

Навіть надалі, вже поза хронологічними рамками Древньої Церкви, ця установка так і не згасає остаточно: будуть зустрічатися й інші християнські поети, які використовуватимуть античні сюжети та принципи віршування. Це копт Нонн, який так захопився грецькою спадщиною, що написав епічну поему гекзаметром про бога Діоніса й сполучивши це з переказом Євангелія від Івана (V ст.). Це Агафій, автор збірки «Дафніака», що писав вірші в дусі Анакреона та Сапфо, та Павло Сілениарій, автор сатиричних епіграм (VI ст.). Богословську за змістом і античну за формою поему «Шестоднев» про біблійне створення світу пише Георгій Пісіла (VII ст.). Навіть у пізній Візантії спостерігатиметься прагнення реставрувати на християнській базі традиції язичницької поезії. Так, у XII ст. Іваном Дамаскіном будуть написані за буддійськими й античними мотивами роман «Варлаам та Йоасаф», Нікітою Євгеніаном – віршовий любовний роман «Повість про Дросиллу и Харикла», Михаїлом Пселлом – історичну «Хронографію», де, в дусі античної історичної прози, буде яскраво та драматично змальовано людей та події візантійської історії з 976 по 1077 рр. Оспівуватимуть в античних віршах єднання Христа та Церкви єпископ Мефодій та єретик Аполлінарій.

Від найдавніших часів до наших днів дійшов церковний гімн «Світло Тихе...» (Φῶς Ἰλαρόν), який схвально згадано у Т. Шевченка, хоча й у відверто антиклерикальному контексті. «Світло Тихе» – незмінний піснеспів вечірні, в якому прославлено Ісуса Христа, котрий доніс до людей світло Божественної слави Небесного Отця: «Світло тихе святої слави безсмертного Отця небесного, святого, блаженного, Ісусе Христе, прийшовши на захід сонця, побачивши світло вечірнє, оспівуємо Отця, і Сина, і Святого Духа – Бога. Достойн еси у всі часи оспівуваним бути голосами преподобними. Сину Божий, що даєш життя всьому світу, ради чого весь світ славить Тебе». Це найдавніший поетичний текст раннього християнства, який генетично пов'язаний не з греко-римською, а з юдейською традицією: тут відлунюються описані у «Виході» (29-30) обряди запалення світла, приношення кадильної та всепальної жертв, і тому цей текст фактично є своєрідною словесною жертвою, котра замінила щоденні

старозавітні тваринні жертвоприношення (Тесля 2016: 11). Про цей текст згадував Василь Великий («Про Святого Духа до Амфілохія»). Власне, це не вірші, але й не риторична проза: перед нами ліричний прозовий текст в дусі старозавітної псалмодії, сповнений хвилювання й позбавлений сюжетності. Характерно, що, строго кажучи, за церковним уставом цей текст мав би не співатися, а читатися священиком, але він органічно живе в церковній практиці як гімн, що співається, хоча й не написаний віршем.

Однак з часом у візантійській церковній поезії (гімнографії) переважає звичне з античних часів тяжіння до віршування, й такі її оновителі, як Роман Солодкоспівець (V-VI ст.), запроваджують до церковних богослужінь ритмічну поезію, тяжіючи не тільки до поетики Біблії, але й до структури античних пеанів та дифірамбів.

Висновки 3

Виникнення і розвиток риторики відбулися в стародавній Греції, де спочатку виникає софістика та логографія, формується корпус теоретиків та практиків риторики (Коракс, Лісій, Горгій, Ісократ, Демосфен). Приділили велику увагу призначенню риторики Сократ, Платон, Аристотель; останній, відділив її як утилітарне слово від поетики. Коли Грецію підкорили римляни, то вони перейняли всі види красномовства. В рамках імперії риторика набула всесвітнього поширення; з'явилися такі символічні постаті, як Цицерон. Античні язичницькі оратори мали високий офіційний статус, вважалися вчителями мудрості, але через брак морального стрижня в народі їх називали *κόπις* (брехун).

З поширенням християнства оратора такого типу вже органічно не сприймали, хреститися ритор міг, лише зрікшись своєї професії. Апостольські настанови полягали в запереченні досвіду античного розумування й апеляції до Святого Духа; вважалося, що ранні проповіді й надихалися безпосередньо Ним. Перші гомілети – св. Климент Римський, Оріген, Тертулліан та ін., які входять до групи апологетів [християнства], висували на перше місце віру, а не логічні докази. Водночас, за античним прикладом, від християнського проповідника вимагалось належного рівня вченості: бл. Августин вказував на необхідність вченості проповідника (*sapientia*); бл. Єронім попереджував про небезпеку дилетантського тлумачення Святого Письма ким прийдеться. З середини III століття Церква припинила практику, згідно з якою проповідувати дозволяли усім бажаючим – відтепер могли проповідувати лише духовні особи.

У Візантії IV ст.. на базі напрацювань Древньої Церкви сформувався цілий корпус блискучих проповідників: Гермоген Тарсійський, Афанасій Александрійський, Кирило Єрусалимський, Іван Золотоустий. Особливо треба відзначити трьох проповідників, що входили у Каппадокійський гурток: Василь Великий, Григорій Богослов та Григорій Ніський.

Гомілетика ж Середньовічного Заходу після розділення Церков пройшла складний шлях. Навіть на початку другого тисячоліття н.е. тут помітними явищами стали хіба що збірки-*гомеліарії* Амбросія Медіоланського, бл. Августина, та Григорія Двоєслова, з яких просто читали, не коментуючи.

Ранні патристи, які в масі своїй самі отримали колись добру риторичну освіту, закликали вивчати й переосмислювати античний досвід. Пізня ж антична риторика була вже добре структурована (тут виділяли три джерела красномовства, три його мети, три види й три стилі, п'ять моментів, чітку схему викладу матеріалу і т. д.), Усе це було практично без змін перенесено в церковну гомілетіку, але дещо суттєве й додалося. За правилами Василя Великого, утворилося три типи проповідей: проповідь як *екзегетика* – тлумачення прихованого змісту Писання, яка адресована інтелектуалам; для простолюду рекомендувалися проповіді як *моральні настанови*; проповідь *богословська* мала бути зосереджена на істинах віри й критиці єресей. У V ст. традиційні язичницькі риторичні школи поступово замінилися на християнські, а традиційна риторика трансформувалася в гомілетіку – мистецтво складання й виголошення церковної проповіді. Середньовічний гомілет промовляв вже лише тільки на теми, взяті зі Святого Письма.

З поширенням християнства художній тип літератури, який панував в античності, поступається літературі утилітарній, націленій на активне перетворення життя. Художні твори сприймалися вже радше як такі, що відволікають від Бога. Але, починаючи від Клементя Римського, антична художня література й широко цитується, й викликає цілу гаму почуттів – від захоплення до прагнення викоренити її як спокусу (бл. Августин, бл. Єронім, Лактанцій з Нікомедії та ін.). Тим не менш, вже в Древній Церкві виникали справжні художні шедеври на зразок відомого гімну «Світло тихе...», який, втім, написано не віршем, а ліричною прозою в дусі старозавітної псалмодії. Св. Григорій Ніський прославляє Христа у віршах, написаних за античними правилами. Більше того, в майбутньому спостерігається ціла течія, яка намагається поєднати апологію християнства з віршовою традицією: Нонн,

Агафій, Павло Сіленіарій, Георгій Пісіла, Нікіта Євгеніан, Михаїл Пселл, єп. Мефодій, Аполлінарій та ін. пишуть художні вірші й прозу в дусі античних традицій. Й навіть такі новатори, як Роман Солодкоспівець (IV-V ст.), тяжіють не тільки до поетики Біблії, але й до структури античних пеанів та дифірамбів.

ВИСНОВКИ

Тема, обрана нами, в масштабі світової й вітчизняної наукової думки розкрита достатнього глибоко, але при цьому вона зазвичай розглядалася несистемно, на конкретному історико-культурному матеріалі: малярства або літературної – риторичної та поетичної – творчості. Генералізуючого дослідження, в якому на основі системного методу одночасно було б враховано спрямованість контамінації античних та біблійних традицій і в архітектурі й образотворчому мистецтві, і в сфері літературного слова (проповідь і, почасти, красне письменство), ще не було.

Щодо методології дослідження, то значущість та складність матеріалу, що аналізується, вимагає використання поруч з теологічною методологією (екзегетичний, іконографічний тощо) використання і загальнонаукових методів (ідеалізації, спостереження та опису, аналізу та синтезу, індукції та дедукції), так само, як і суми конкретних методик, уживаних у сферах літературознавства та мистецтвознавства (методи аксіологічний, герменевтичний, ритуально-міфологічний, біографічний, культурно-історичний, компаративістичний, іконографічний та метод формально-стилістичного аналізу). Усе це розуміється як шлях до формування системного підходу, який дає можливість окреслення усієї панорами літературно-мистецького пошуку християнського світу в осягненні обоження людини.

Перед тим, як характеризувати конкретні запозичення з античної культури у християнську, ми проаналізували загальні умови та причини, чому ці запозичення відбувалися. Це непроста ситуація, в якій має місце перехід від язичницької політеїстичної свідомості до монотеїстичної (юдейської, а згодом і християнської). Якщо язичники звикли поклонятися зображенням богів як втіленню сил природи, то для стародавніх євреїв усе це було ідолошануванням, прославленням творіння, а не Творця. Водночас спроби запровадити іконошанування, ініційовані Древньою Церквою, не були простими: прийшлося долати значний опір, який набуде особливого розмаху в більш пізній єресі іконоборства. У ранньому християнстві було радикально переосмислено

спадщину Старого Завіту; акцентовано, що й Мойсей та Соломон встановлювали у скинії й Храмі зображення херувимів – не для поклоніння, а як символ Божественної присутності. Утім, позаяк розвиненої мистецької традиції в ізраїльтян не було, то у ранній період розвитку християнського мистецтва довелося спиратися на досвід язичницьких предків. Так, «прототипами» ікон став фаюмський портрет, розвинений в епоху еллінізму (й почасти – римський портрет).

Перші християнські зображення (розписи римських катакомб) ще не були іконами як такими й мали декоративно-дидактичний або утилітарний характер. Візантійський канон ікони фактично почав формуватися ще у I-III ст. Активно формувалося відчуття потреби її канонічності, твердого дотримання встановлених норм, які не «зв'язують» свободу митця, а звільняють його від необхідності кожен раз заново шукати рис зовнішності, композиційно-сюжетних та колористичних вирішень. До того ж у Середньовіччі грамотність зустрічалася не часто, і розпис храму яскравими картинами, що розкривають зміст основних сюжетів Біблії, став гарним доповненням до богослужіння. Це було «Біблією в ілюстраціях», і тут досвід античного живопису й скульптури виявився абсолютно необхідним. Від античності запозичено було символічне значення кольорів. Категорія кольору в естетиці античності пов'язана з такими категоріями, як краса й світло. У каноні ікони вони набули нового життя. Це зумовлює незмінні основні принципи зображення, якому притаманні схематичність та умовність, оскільки перед нами лише недосконалий образ, за яким ховається архетип, небесний прообраз. Отці Церкви розвинули неоплатонічні ідеї у вченні про «світлодаяння» (фотодосію) як посередництво між трансцендентним і земним. Встановилося символічне насичення кольору, яке стало засобом характеристики характеристик зображених на іконі персонажів. Християнські художники відтак обирали кольори, враховуючи традиційне значення, яке було закріплене за кожним з них ще в античні часи. Усе це створить фундамент розвиненої християнської естетики Середньовіччя. Отже, в іконі має значення не лише сюжет, але й художні засоби виразності, одним із

найпотужніших з яких виступає саме колір. І перші кроки в напрямку усвідомлення цієї спіритуальної системи зроблено було саме в епоху Древньої Церкви, коли закладалися основи іконошанування.

Базиліка, яка в античному світі була полі функціональною спорудою, стала моделлю побудови християнських храмів. При цьому канон християнських споруд закладається у Візантії, яка, в свою чергу, запозичила архітектурну традицію як античності, так і Вірменії. Ранньохристиянські базиліки вже мають свою символіку, пов'язану як з основою їх побудови (наприклад, завдяки трансепту будівля починає виглядати як хрест), так і з іншими архітектурними деталями (символіка бань тощо). Античні елементи у християнській архітектурі переосмислюються: так, атріум у ранньохристиянській традиції стає місцем, відведеним для нехрещених людей під час богослужіння тощо.

Адаптація античних літературних традицій християнською гомілетикою в науковій літературі висвітлювалася неодноразово. Однак увагу дослідників було зосереджено переважно на переосмисленні традицій античної риторики й трансформації останньої в християнську гомілетику. При цьому практично не береться до уваги, що між риторикою й красним письменством ніколи не існувало твердого кордону, й дидактика та напучення фактично невід'ємні від художньо-естетичного вирішення. Починаючи з піднесення античного ідеалу калокагатії, європейська літературно-художня практика й літературна теорія та мистецтвознавство вели перманентні діалоги з богослов'ям, філософією, наукою, соціально-політичною думкою тощо в пошуках рівноваги між ідейною повнотою та досконалістю художньої форми. Блискуча за формою й часом аморальна за змістом зріла антична риторика трансформується в християнську проповідь за умови кардинального превалювання змісту над формою, зневажання всім тим, що приваблювало в красномовстві античну людину. При цьому вже в пору Древньої Церкви, деякі Отці Церкви, так само, як і звичайні клірики й миряни, писали художні вірші, поеми, романи, історичну прозу в античному дусі (Георгій Пісіла, Іван Дамаскін, Нікіта Євгеніан тощо), й цей феномен так і залишається малодослідженим. Завдяки цій ланці була забезпечена

тяглість літературного процесу й, сягаючи епохи Ренесансу, вона не дала загинути безслідно античному красному письменству.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, С. Д. (2009). *Гомілетика*. Чернівці: Книги-XXI.
2. Абрамович, С. Д. (2011). *Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
3. Баліцка, М. (2019). Тенденції та перспективи розвитку української ікони в контексті сучасних релігійних процесів в Україні. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*, (22), 23-30.
4. Богомолець, О. (2017). Ікони Саваофа: витоки та зміст іконописного образу. *Філософські обрії*, (37), 168–180.
5. Бурко, В. (1965). *Історія біблійна Старого і Нового Завіту*. Прудентопіль: Видавництво ОО Василіян.
6. Волосюк, М. (2018). Символіка кольорів ікони. Режим доступу: <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>.
7. Головей, В. (2022). Функції ікони в контексті богословського осмислення. *Волинський благовісник*, (10), 31–45.
8. Гуцул, І. А. (2018). Генеза храмової архітектури в контексті християнської доктрини. *Культурологічна думка*, (13), 50-55.
9. Дем'янчук, А. В. (2020). Філософські та богословські основи іконотворчості. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 69-77.
10. Дротенко, В. (2021). Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. *Молодий вчений*, (3), 135-140.
11. Іванчо, І. (2009). *Ікона і Літургія*. Львів: Свічадо.
12. Клявза, К. (2009). *Богословська герменевтика ікони*. Львів: Свічадо.

13. Колосова, Н. А. (2012). Роль фаюмських портретів в історії мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (1), 93-96.
14. Кривавич, Д. П., Овсійчук, В. А., & Черепанова, С. О. (2004). *Українське мистецтво* (У 3 ч., Ч. 2). Львів: Світ, 268 с.
15. Креховецький, Я. (2008). *Богослов'я та духовність ікони*. Львів: Свічадо.
16. Ларіонова, В., & Борисевич, Л. (2008). Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини. *Мистецтвознавство*, 37–48.
17. Могилевський, В. (1994). Мова іконопису. *Дивослово*, (9), 54-59.
18. Мозговий, І. П. (1998). Генеза та еволюція естетичних ідей у ранньому християнстві. *Проблеми гуманітарних наук: наукові записки ДДПІ*, (45–55).
19. Нікульчев, М., & Макаров, Л. (2017). Ідеологічні витoki візантійського іконоборства. *Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філософія»*, (37), 60-70.
20. Овсійчук, В., & Кривавич, Д. (2000). *Оповідь про ікону*. Львів: Ін-т народознавства НАН України.
21. Осадча, О. А. (2021). Відображення принципів іконічності в іконографічному образі. Режим доступу: <http://artisthelen.com/publications/vidobrazhennya-pryntsyv-ikonichnosti-v-ikonografichnomu-obrazi>.
22. Павленко, П. Ю. (2009). *Етнічне та універсальне в ранньому християнстві: засади, особливості, тенденції*. Київ: Абрис.
23. Рудько, М. (2019). КИЇВСЬКЕ ПРАВОСЛАВ'Я. Режим доступу: <http://kyiv-pravosl.info/2019/05/18/ikonoshanuvannya>.
24. Свенціцька, В., & Сидор, О. (1990). *Спадщина віків*. Львів: Каменяр.
25. Сидор, О. (1994). Ікона-святиня, світогляд, мистецтво... *Куманець*, 47-51.

26. Степовик, Д. (2003). *Іконологія й іконографія*. Івано-Франківськ: Нова Зоря.
27. Тимофієнко, В. І. (2002). *Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття*. Київ: Видавництво Інституту проблем сучасного мистецтва.
28. Тесля, Т. М. (2016). *Музично-поетичний вимір піснеспівів вечірні (на матеріалі українських ірмологіонів XVI-XVIII ст.)* [Дисертація]. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
29. Трегубова, Т., & Мих, Р. (1989). *Львів. Архітектурно-історичний нарис*. Київ: Будівельник.
30. Фатюшина, Н. (2003). Основні риси ранньохристиянського мистецтва (живопис, мозаїка, архітектура, музика). *Українське релігієзнавство*, (25), 110-117.
31. Федь, І. А. (2006). *Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони* [Дисертація]. Київ.
32. Чорноморець, Ю. (2010). Візантійська дискусія про ікони в її смисловому аспекті. Режим доступу: https://risu.ua/yuriy-chornomores-vizantiyska-diskusiya-pro-ikoni-v-jiji-smislovomu-aspekti_n41437.
33. Чорноморець, Є. (2017). Ікона як символ Абсолюту у візантійській патристичній естетиці. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 17, 131–135.
34. Яковлев, Є. Г. (1989). *Мистецтво і світові релігії*. Київ: Вища школа.
35. Adamek, Z. (1992). *Homiletyka*. Tarnów: Biblos.
36. Barasch, M. (1992). *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York: New York University Press.
37. Betz, H. D. (1998). *Antiquity and Christianity. Journal of Biblical Literature*, 117(1), 3–22.

38. Cavarnos, C. (1993). **Guide to Byzantine Iconography** (Vol. 1). Boston: Holy Transfiguration Monastery.
39. Cormack, R. (2018). **Byzantine art**. Oxford University Press.
40. Dideok, A. N. (1907). **Christian iconography; the history of christian art in the middle ages** (Vol. II, Trans. E. J. Millington). London: George Bell & Sons.
41. Doig, A. (2020). **A History of the Church Through Its Buildings**. Oxford: Oxford University Press.
42. Engmann, B. (2013). Neurologic diseases in ancient Roman sculpture busts. **Neurol Clin Pract**, 3(6), 539-541.
43. Fortis, P. Iconography and Style. Access: https://www.academia.edu/36393287/Iconography_and_Style.
44. Hani, J. (2016). **The symbolism of the Christian temple** (J. Champoux & R. Proctor, Trans.). Angelico Press.
45. Goodman, M. (2018). **A History of Judaism**. London: Princeton University Press.
46. Grabar, A. (2023). **Christian Iconography. A Study of its Origins**. Princeton: Princeton University Press.
47. Jensen, R. M. (2023). **Understanding Early Christian Art**. Routledge.
48. Kennedy, G. A. (1980). **Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times**. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
49. Kitzinger, E. (2005). **Arte altomedievale**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
50. Pikaza, X. (2023). **Curso de teología patristica: Historia y doctrina de los Padres de la Iglesia** (Colección Raíces). CLIE.
51. Pollini, J. (2007). Ritualizing Death in Republican Rome: Memory, Religion, Class Struggle, and the Wax Ancestral Mask Tradition's Origin and Influence on Veristic Portraiture. **University of California Press**, 237-285.

52. Romanini, A. M. (2012). *Arte Medievale in Italia*. Firenze: Sansoni Editore.
53. Quenot, M. (1997). *The Resurrection and the Icon*. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.
54. Zias, J. Crucifixion in Antiquity. Access: <https://www.mercaba.org/FICHAS/upsa/crucifixion.htm>.

Додатки



1. Катакомбна християнська архітектура періоду гонінь



2. Римський портрет



3. Р
ан
нь
ох
ри

стіянські катакомбні зображення
апостолів Павла, Петра, Андрія та Івана



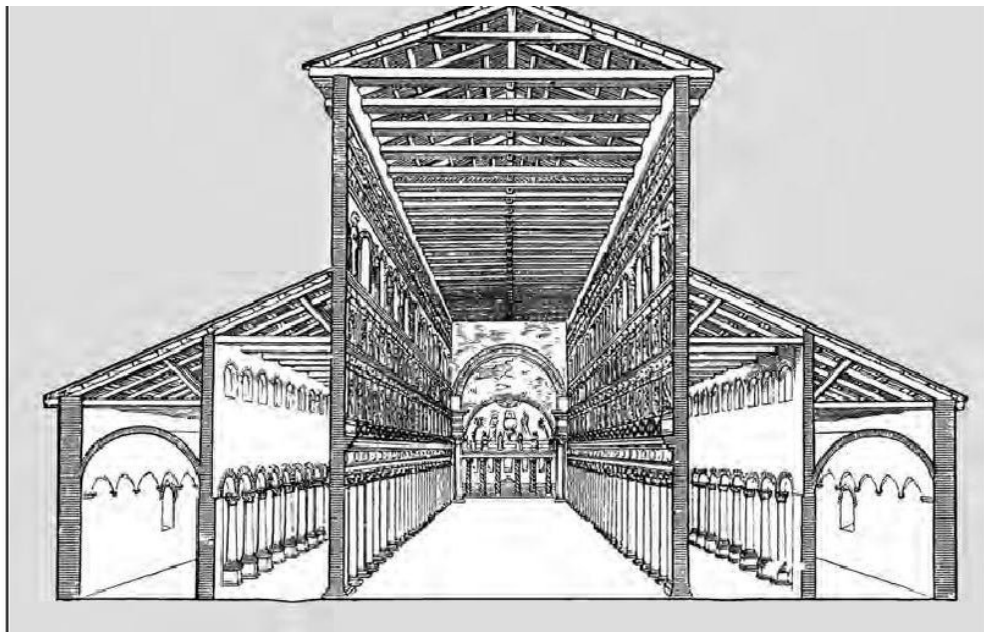
4. Фаюмський портрет



5. Катакомбний фресковий розпис



6. Руїни найдавнішої християнської церкви в Дюра-Европос



7. Базилика в розрізі



8. Базилика Сан-Вітале в Равенні



9. Храм у Ечміадзині