

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Філологічний факультет
Кафедра філософії та культурології

**ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ХРИСТА
У ПРАВОСЛАВНІЙ І КАТОЛИЦЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ**

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

здобувач 605 групи
спеціальності 041 – Богослов'я
Плужник М. В.

Наукова керівниця:

докторка філософських наук
доц. Горохолінська І. В.

Рецензент: к. філос. н.

доц. Мартич Р. В.

*До захисту допущено
на засіданні кафедри
протокол № _____ від _____ 2023 р.
Зав. кафедрою _____ доц. Рупташ О. В.*

Анотація

Розгляд іконографії Христа є *актуальним*, оскільки понині відсутнє комплексне дослідження, що дозволяє побачити генезу та еволюцію образу Спасителя в іконописі.

Метою нашої роботи було виявлення основних етапів та специфіки інтерпретації образу Христа в іконографії Східної та Західної Церкви. Мета передбачала виконання низки *завдань*:

- вивчення історії питання та джерельної бази, в якій висвітлено ранні відомості про зовнішність Христа;
- виявлення генези та етапів розвитку образу Христа в іконописі;
- диференціація східно-православного й західно-католицького досвіду відтворення образу Сина Божого засобами образотворчого мистецтва.

Ключові слова: ікона, іконографія, образ Христа, візантійський канон.

EVOLUTION OF THE IMAGE OF CHRIST IN ORTHODOX AND CATHOLIC ICONOGRAPHY

Summary

The study of the iconography of Christ is *actual*, since there is still no comprehensive research that allows us to see the genesis and evolution of the image of the Savior in iconography.

The goal of our work was to identify the main stages and specifics of the interpretation of the image of Christ in the iconography of the Eastern and Western Churches. The goal involved the performance of a number of *tasks*:

- the study of the history of the issue and the source base in which early information about the appearance of Christ is highlighted;
- identification of the genesis and stages of development of the image of Christ in icon painting;

- differentiation of the Eastern Orthodox and Western Catholic experience of reproducing the image of the Son of God by means of visual arts.

Key words: icon, iconography, image of Christ, Byzantine canon.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ М. Плужник

(підпис)

З М І С Т

ВСТУП.....	5
<i>Розділ 1</i>	
ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. Історія вивчення питання у науковій літературі.....	9
1.2. Методологічні засади та принципи, використані у роботі.....	15
Висновки до розділу 1.....	22
<i>Розділ 2</i>	
ГЕНЕЗА СТВОРЕННЯ ОБРАЗА ХРИСТА.....	24
2.1. Подолання старозавітних табу на сакральні зображення та трансцендентність новозавітних описів Христа.....	24
2.2. Катакомбні зображення Ісуса.....	28
Висновки до розділу 2.....	35
<i>Розділ 3</i>	
ХРИСТОС У СХІДНОМУ ІКОНОПИСІ: КАНОН ТА ЙОГО ТИПОЛОГІЯ.....	37
3.1. Образ Нерукотворного Спаса і Туринська Плащаниця як основи канонічного образу Христа.....	37
3.2. Становлення іконографії Розп'яття.....	44
3.3. Візантійський канон: характерні ознаки, типологія ікон Христа.....	46
Висновки до розділу 3.....	54
<i>Розділ 4</i>	
ХРИСТОС У ЗАХІДНІЙ ІКОНОПИСНІЙ ТРАДИЦІЇ.....	56
4.1. Редукція канону ікони Христа в романському та готичному іконописі ..	56
4.2. Образ Христа в інтерпретації європейського Ренесансу.....	59
4.3. Руйнація канону образу Христа в західному іконописі Нового часу.....	63
Висновки до розділу 4.....	70
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75
ДОДАТКИ	81

ВСТУП

Актуальність теми. Святі ікони – наші супутники в повсякденному житті. Їх вшановують не тільки в церквах, але і в умовах перебування вдома і навіть в дорозі. Християнин вшановує образи Царства Небесного, які відтворено в іконі, запалюючи перед нею свічки, цілуючи, читаючи й співаючи молитви. Особливе місце в іконошануванні займає питання про образ Ісуса Христа. Адже питання «Як виглядав Христос?» ось вже дві тисячі років приваблює увагу дослідників. Оскільки в юдейській культурній традиції відсутній був культ особистостей, дні народження їх не святкувалися, і, на відміну від греків та римлян, не створювалося їхніх героїзованих біографій і портретів, то усе, що ми знаємо про особистість Ісуса Христа, – це доволі уривчасті й побіжні побутові свідчення євангелістів та відверто тенденційний памфлет язичника Цельса, що ненавидів нову релігію.

Через це іконографія Христа складалася майже три століття, пройшовши шлях від алегоричного використання античних емблем в катакомбному мистецтві до створення візантійського канону. Лише поступове поширення популярності Туринської Плащаниці, яка була вивезена хрестоносцями з Константинополя, призвело до усталення певного іконографічного канону Христа. Однак далі відбувається виразна диференціація візантійського канонізованого зображення і вільної інтерпретації образу в Західній традиції, де канон поступово було зруйновано, що призвело до поширення різних модерністських модифікацій.

З цієї причини вже у другій половині XIX ст. виникла проблема «справжнього вигляду Христа», якій додавали енергії твори таких істориків, як Ренан, що тенденційно виходили з ідеї, нібито ми не знаємо нічого про зовнішність Ісуса Христа. Тим більшої гостроти набуває проблема сьогодні, коли зусиллями місіонерів та завдяки можливостям ЗМІ у світі щодня сотня людей приходять до Христа, й зовсім не байдуже, як вони Його

сприйматимуть. Це може бути не лише русявий і синьоокий юнак з довгим волоссям, одягнений у шиту золотом одіж, якого ми звикли бачити на європейських образах, а, наприклад, чорношкірий чоловік з білосніжною посмішкою – для жителів африканської глибинки, коротко острижений за голлівудськими стандартами Ісус з брошур Свідків Єгови або Христос з «козацьким оселедцем» і у вишиванці.

Усе це робиться більш-менш стихійно, в лоні, можна сказати, «народної творчості». Але останнім часом недовіра до канонічного образу й незгасаюче прагнення скептиків знайти в історії «справжнього Христа» призводять до дуже сумнівних «реконструкцій», виконаних начебто на основі наукової методології із залученням можливостей комп'ютерної графіки. Так, кілька років тому професорка Королівського коледжу в Лондоні Джоан Тейлор, дослідниця юдаїзму та християнства, запропонувала «правдиву реконструкцію» обличчя Христа, ґрунтуючись не на нерукотворних феноменах на кшталт Туринської плащаниці або глибинних традиціях іконопису, а на загальних міркуваннях про типовий вид та одяг юдеїв I ст. н. е., а також чомусь на візантійському зображенні імператора й образі, як вона пише, «єврейського філософа» Мойсея, намальованому, всупереч юдейській традиції, в одній з синагог того часу. Це все видається типовим суб'єктивним розумуванням, метою якого є створити сенсацію й зробити собі ім'я. Христос в її інтерпретації постає кремезним молодиком, чорнявим і коротко остриженим, засмаглим, з грубими, позбавленими всякої одухотвореності, рисами обличчя.

Отже, зазначеі вище ситуації та приклади свідчать про те, що проблема іконографії Христа є актуальною, і понині точаться дискусії щодо того, що повинно бути основою Його зображення. Саме тому наукове дослідження питання про генезу, розвиток і перспективи іконописання Сина Божого має серйозне право на увагу.

Предмет дослідження – реалізація образу Спасителя у християнській іконографії в плинні історичних модифікацій.

Метою нашої роботи є виявлення основних етапів та специфіки інтерпретації образу Христа в іконографії Східної та Західної Церкви. Мета передбачає виконання низки *завдань*:

- вивчення історії питання та джерельної бази, в якій висвітлено ранні відомості про зовнішність Христа (євангелісти, Талмуд, Цельс та ін.);
- виявлення генези та етапів розвитку образу Христа в сакральному мистецтві;
- диференціація східно-православного й західно-католицького досвіду відтворення зовнішності Спасителя засобами образотворчого мистецтва.

Наукова новизна роботи.

У магістерському дослідженні:

- вперше систематизовано й струкутуровано динаміку мистецького пошуку в іконографії Христа (встановлення канону зображень, його інтерпретації, спробу виходу за межі канону);
- розширено відомості про богословське обґрунтування закономірності іконошанування Христа;
- уточнено уявлення про основоположну роль образу Спаса Нерукотворного та Туринської Плащаниці у встановленні канону.

Методологія дослідження ґрунтується на теологічних постулатах богослов'я ікони, а також на досвіді світового мистецтвознавства (образно-стильовий аналіз) та загальнонаукових принципах (дедукція та індукції, аналіз та синтез тощо). Ми звертаємося також до можливостей культурно-історичного та порівняльно-історичного методів і системного підходу.

Теоретичне значення роботи. Робота може бути використана теологами, дослідниками мистецтва, викладачами гуманітарних відділень вишів при читанні курсів «Богослов'я ікони», «Церковне мистецтво», «Сакральне у мистецтві» тощо.

Практичне значення роботи. Матеріали цього дослідження можуть бути взяті до уваги іконописцями, кліриками й громадами вірян храмів, що нині будуються в Україні.

Апробація роботи. Надруковано тези «Образ Ісуса Христа в східній і західній мистецьких традиціях» (м. Чернівці, 8 – 10 листопада 2023 р. «Молодіжна наука заради миру та розвитку»).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків (ілюстрації).

Розділ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**1.1. Історія вивчення питання у науковій літературі**

Тема ця, якщо взяти її в ракурсі історичної реперспективи та в масштабі світової наукової думки, розкрита, звичайно ж, глибоко й багаторакурсно, хоча її «український» реєстр тільки починає звучати на повну силу. Як стверджує О. Шуба в монографії «Релігія в етнонаціональному розвитку України»: «етнонаціональна специфіка релігії найбільшою мірою проявляється у культовій сфері. Якраз на релігійному культі, на відміну від інших елементів релігійного комплексу, відбиток етнічних ознак є найпомітнішим. Одні й ті ж культові дії чи обряди, залежно від менталітету народу, можуть набувати різних відтінків. Особливості національної культури, традицій, фольклорних надбань накладають на релігійний культ свій відбиток» [53, с. 27].

Міркування й дискусії про саму можливість зображення Боголюдини в її людському втіленні та в форматі іпостасі св. Трійці розгорталися вже в пору Древньої Церкви й фактично ніколи не припинялися. Справедливо відзначено: «Комплексні дослідження іконографії Ісуса Христа проводяться як в Україні, так і за її межами» [1, с. 549]. Однак на наших теренах і в наших умовах, коли вітчизняна теологія відроджується після десятиліть радянських гонінь на Церкву, виявляється, що певні ракурси даної проблеми все ще залишаються й маловисвітленими, й гостроактуальними

Українській культурі споконвічно притаманне особливе ставлення до образу Христа. Як пише О. Богомолець: «В кожній оселі неодмінно була ікона Ісуса Христа – Рятівника, доброго і мудрого захисника, суворого і грізного судії» [3, с. 159]. Перекручене й спотворене російськими дослідниками колоніального періоду існування України й майже знищене в

роки радянського тоталітаризму наукове вивчення адаптації образу Христа українською свідомістю поновлюється лише в незалежній Україні.

Зокрема в нас розпочинається переклад українською мовою й національна адаптація основоположних авторів та матеріалів Вселенського Православ'я, які грають центральну методологічну роль в зрозумінні важливості іконографії Христа [31 та ін.].

Відбувається і знайомство з сучасною західною теологічною думкою, в першу чергу – христологічного спрямування (наприклад, скрупульозне дослідження К. Евансом й Н. Райтом останніх днів земного життя Ісуса Христа, яке дозволяє відтворити справжні події й відіграє вкрай важливу роль у викритті різного роду псевдотеорій та гіпотез [11]). Перекладаються також інославні дослідження теологічно-герменевтичного спрямування, що ґрунтуються на серйозних методологічних основах, як, наприклад, фундаментальний трактат К. Клявзи, що трактує ікону як джерело інтерпретації догматики, використовуючи досягнення герменевтики Гадамера, Шеню, Барта та ін. [14]. Видано також друком змістовну працю Т. Шпідліка й І. Гаргано «Духовність грецьких і східних отців», в якій наголошено, що $\alpha\sigma\theta\acute{\eta}\sigma\eta\varsigma$ перекладається як практикування благочестивого життя, духовних вправ і поклоніння через образ Богові та його угодникам [52].

Варто також згадати про деякі прикметні, але поки ще не перекладені українською, зарубіжні дослідження, в яких розглянуто питання, які так чи інакше дотичні до нашої теми.

Проф. А. Грабар (Grabar) присвячує 2 розділи своєї монографії «Christian Iconography. A Study of its Origins» вивченню «християнських портретів» та «історичних сцен». Образи Христа й Богоматері, на його думку, є очевидними аналогами імператора й імператриці з апостолами у вигляді імператорського почту. Христа зображали спочатку також і як Істинного Філософа [58]. Американський вчений М. Бараш (Barasch) зосереджується на історичних аргументах, що заперечують і захищають

іконічне зображення в ранньому християнському світі, від періоду пізньої античності до Івана Дамаскіна та Федора Студита [54]. С. Каварнос детально, ілюстровано пояснює основні ікони святкового циклу та іконографії Бога (Свята Трійця, Отець, Син і Святий Дух) [55]. М. Квенот (Quenot) стверджує в книзі «The Resurrection and the Icon», що у великій традиції Православної Церкви ікона залишається свідком вищої реальності, яка присутня в молитовній спільноті. А в сучасному творінні суб'єктивних сакральних образів читається глибоке занепокоєння, бажання іншого образу, такого, який міг би служити засобом пробудження людства, джерелом задоволення та миру [61].

В останні десятиліття з'являється й чимало робіт українських вчених, присвячених теоретичним проблемам ікони, її семантики, особливостей функціонування та жанрової специфіки.

Так, у дисертації й публікаціях І. Федя глибоко проаналізовано трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони, архетипи й світоглядні орієнтири, які в ній втілюються [45; 46].

Фундаментальну роль у становленні українського іконознавства відіграли дослідження Д. Степовика. У монографії «Іконологія й іконографія» Д. Степовик, окрім низки суто мистецтвознавчих питань, розглядає богослов'я ікони, що складалася з великими труднощами, коли ікона почала розумітися як візуальна віронавчальна частина теологічного знання [38]. У книзі «Історія української ікони Х – ХХ століть» подано періодизацію іконопису, характеристику стилів української ікони, її відмінність від інших національних іконописних шкіл, аналізуються українські школи іконописання та їх особливості [39]. Д. Степовик приділив увагу й сучасному іконописьму. Утім, сутність ікони залишається усе тією ж, і в монографії «Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст. Традиційна іконографія нова стилістика» акцентовано, що ікона є тайна, сповнена Божественного Одкровення [40]. В енциклопедичній статті «Іконотворчість та українське ікономалярство» Д. Степовик підкреслює, що ікона має чимало

спільних рис зі світським портретом, але суттєво різниться від нього своїм молитовним призначенням; зокрема саме через ікону значною мірою сприймають Господа Ісуса Христа; вона є сутнісним елементом при здійсненні Літургії [37, с. 3].

У дослідженнях О. Осадчої аналізується відображення принципів іконічності в іконографічному образі [27] та художні прийоми створення ікони [28]. Філософські та богословські основи іконотворчості досліджено А. Дем'янчук, яка прагне з'ясувати природу ікони, встановити її основну відмінність від не-сакрального, світського мистецтва, розкрити її участь в Літургії [8]. Семіотику та стилістику ікони в контексті культурно-мистецької традиції та методологію їх вивчення розглянуто в дослідженнях В. Дротенко [9; 10]. Грунтовна праця І. Іванчо «Ікона і Літургія» присвячена двом найважливішим чинникам східної духовності: іконі і храмовому богослуженню; вченим переконливо показано, що богослуження й ікона у східній Церкві утворюють нерозривну єдність [12]. Про богословське наповнення іконографії та її ролі у літургійному житті Церкви і в приватній духовній діяльності християн пише Я. Креховецький у монографії «Богослов'я та духовність ікони» [18]. Першим в Україні виданням, в якому на основі широкого висвітлення богословської, історичної та мистецтвознавчої літератури розкривається походження, розвиток і місце ікони в іконостасі, є дослідження В. Овсійчука та Д. Кравича «Оповідь про ікону» [25].

У ґрунтовній статті В. Ларіонової та Л. Борисевич «Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини» зроблено акцент на актуальності віддзеркалення в символіці ікони проблем сучасної людини, долучення до теології суми філософсько-культурологічних і релігієзнавчих досліджень [19]. Проблемі символізму ікони присвячено також статтю О. Пресіч «Вивчення символізму в українському іконописі: методологічні зауваги», в якій взято дещо інший кут зору – тут аналізуються духовне підґрунтя та еволюція українського іконопису, робиться огляд

наукових здобутків у цій царині та проголошується необхідність критичної ревізії методів і способів використання давньоруської спадщини у сучасних історико-культурних наративах [32]. У статті М. Баліцької «Тенденції та перспективи розвитку української ікони в контексті сучасних релігійних процесів в Україні» зосереджено увагу на розвитку української ікони в ХХ–ХХІ ст. та прогнозуються перспективи сучасного українського іконописання в умовах можливого створення Єдиної помісної Української православної церкви [32].

З'являються й статті, присвячені проблемним ракурсам візантійського іконоборства. М. Нікульчев та Л. Макаров акцентують роль ісламу, юдаїзму, античної грецької філософії і ранньохристиянського вчення про особистість Ісуса Христа як головних чинників іконоборства [24]. Заперечує виняткову роль ісламу на іконоборство С. Мілютін, акцентуючи незалежність від ісламського фактору рішення імператора Льва III Ісавра зруйнувати культ ікон [22]. У дослідженні Ю. Чорноморця «Візантійська дискусія про ікони в її смисловому аспекті» підкреслено, що іконоборці виходять за межі Орігенізму, який вчив лише про те, що ікони Христа не відображають стан людяності Христа, а іконоборці наголошували й на повній непізнаваності Божественного в Христі під час Його земного служіння [49].

Звертає на себе увагу спроба О. Богомолець простежити витoki та зміст іконописного образу ікони Саваофа; показано їх амбівалентний характер, визначений поєднанням старозавітної і новозавітної традицій, в першу чергу апокаліптичних, яке набуло свого апогею на руських теренах [3]. Вперше узагальнено та широко інтерпретовано іконографію «Христа – Доброго Пастиря» на всіх етапах її формування у змістовній статті О. Широкої «Типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV-XVII ст.»; авторка сполучає теологічний та культурологічний підхід з професійним формально-мистецтвознавчим аналізом великого іконографічного матеріалу [51].

Окремо слід виділити праці, в яких розглянуто історію «українського» Христа», образ Спасителя у вітчизняному іконописі. Роботи ці, втім, не дуже численні. Роль ікони у повсякденному житті української людини розкрито в дослідженні О. Колесника, причому тут зазначається, що в кожній оселі неодмінно була ікона Ісуса Христа – Спасителя, доброго і мудрого захисника, суворого і грізного судії [16, с. 159]. У дослідженні М. Поливач показано, як з прийняттям християнства Руссю виникає проблема висвітлення образу Ісуса Христа і переосмислення його відповідно до місцевих традицій [29]. Проаналізовано особливості художнього втілення образу Різдва Христового, яке займає виняткове місце у Священній історії, в українському іконописі XV-XVIII ст. Ю. Попенюк [30]. Цікаве спостереження М. Оляніної, що христологічна тема домінувала в українському іконостасі в 1-й половині XVII ст., але з часом поступилася Марійній символіці [26, с. 4]. А. Авулою досліджено творче втілення образу Христа, коронованого терням, на українських землях у XVIII–XX ст. [1]. У статті С. Таранушенко «Український іконостас» зроблено цікаві спостереження над формуванням «національного», «українського» типу Христа в лаврському іконостасі, типу, який відмінний «як від типів Христа, що ми бачили на українських іконах попередніх віків, так і від типів Спаса, що панували в сусідніх народів. Створений у колі київських майстрів, цей виразно національний тип у XVII і першій половині XVIII ст. панував на просторі цілої України від Слобожанщини до Закарпаття і навіть до православних церков Словаччини. Відбився цей тип Христа також у гравюрах київських друків» [42].

Приділяється також увага місцевим школам і неповторним явищам українського іконопису. Так, П. Скоп аналізує історичні передумови та причини появи стилю маньєризм в українському мистецтві, зокрема в західному регіоні [35; 36]. У дисертаційному дослідженні Н. Руско висвітлено особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть [33]. У дисертації О. Тріски «Народна ікона на склі другої половини

XVIII – XIX століття: європейський контекст» відзначено, що українські іконописці часто, відхиляючись від богослов'я, ставали профанними життєлюбамі і жартівниками [44].

Але ми бачимо, що образ Христа в східному й західному іконописі в Україні не досліджувався в інтегральному плані, й ми маємо лише певний пролегомен до такого підходу в роботі А. Авули про українське іконописне втілення образу Христа, коронованого терням, протягом останніх двох століть. Таким чином, наше дослідження є актуальним і заповнює прогалини у науковому пошуку.

1.2. Методологічні засади та принципи роботи

Перш за все, слід врахувати теологічні проблеми, пов'язані зі вшануванням ікони Христа. Отож, найперше треба звернутися до свідoctва Біблії. Іван Дамаскін, полемізуючи з іконоборцями, починає своє спрямоване проти них «Третє слово» словами Ісуса Христа «Простежте писання» (Ін. 5, 39). Але тут ми стикаємося з глибинами езотеричного характеру.

Одним з суттєвих розходжень християнства з традиціями юдейської культури, в якій воно народилося, було вирішення проблеми Христа як Сина Людського і водночас Сина Божого. За уявленнями юдеїв, Бог немислимий у людському тілі, й саме тому теза Спасителя «Я і Отець Ми одне» (Ів. 10:30) викликала жах і ненависть в членів синагogi, який засудив Його на смерть. Юдеям здавалося, що тут перед ними щось на зразок обожнення римлянами своїх імператорів. Утім, хоча Месія також мислився як посланець Божий в людській особистості, Йому усе ж таки надавалися й певні надприродні властивості. Саме тому такий трепет викликало в Єрусалимі очікування провіщеного пророком Воскресіння Розп'ятого, й слова римського сотника при хресті «Воістину Він був Син Божий!» (Мф. 27:54) передають цю атмосферу страху й надії, яка відчувалася й чужинцем-легіонером. Звідси й особливо напружений характер вшанування образу Христа, який ставав в

очах віруючих дорогоцінним свідоцтвом перебування поруч з ними, на нашій грішній землі, Самого Бога во плоті.

Але, відповідно до старозавітної теології, бачити Бога людині не дано. Навіть в Едемському бутті, в раю, людина могла лише відчувати присутність Бога: «Але почули вони луку 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). Навіть коли Бог явив Себе Ізраїлеві в годину Виходу, Він залишався невидимим: «І промовив до вас Господь із полум'я; голос його слів чули ви добре, та ніякої постаті не бачили; тільки голос було чути» (Повт. 4, 12). Бог попереджує Мойсея: «Обличчя ж Мого не можна тобі бачити, бо людина не може бачити Мене і жити». Потім Бог каже: «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 плечі¹; обличчя ж мого бачити не можна» (Вих. 33, 20-23). Ось чому пророк Ісая, відчувши присутність Бога в Єрусалимському Храмі, сильно злякався, що ось він, грішна людина, побачить Бога й загине: «Тоді я сказав: Горе мені, бо я занапащений! Бо я чоловік нечистоустий, і сиджу посеред народу нечистоустого, а очі мої бачили Царя, Господа Саваофа!». Утім, йому фактично дано було побачити лише херувимів, що оточували Бога, вигукуючи «Свят, свят, свят, Господь Саваоф! Повні небо і земля слави Твої!» (Іс. 6:5). І рання християнська думка успадкувала цю концепцію неухильно: «Бога ніхто ніколи не бачив», каже апостол (Ів.1:18).

До того ж в юдейському культі взагалі суворо заборонялися зображення і поклоніння їм. Вперше цю заборону було проголошено ще в

¹ Переклад викликає сумнів. Та ще більший сумнів породжує тлумачення богословів РПЦ, які, попри обстоювання церковнослов'янської мови, вже фактично втратили знання її тонкощів. Так, у церковнослов'янському тексті тут стоїть *задняя*, що сучасний московський богослов розуміє так: «Моисей увидел Бога сзади, со спины» [УЗРИТ ЕГО ВСЯКОЕ ОКО. URL. <http://surl.li/lxrjt>]. Але ж *задняя* означає *тінь*, а не *плоть*.

рамках Мойсеєвого Закону в Синайській пустелі, коли Сам Бог через Мойсея промовив: «Нехай не буде в тебе інших богів, крім Мене. Не робитимеш собі ніякого тесаного кумира, ані подоби 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). Це одразу ж вирізнило Ізраїль серед язичницьких народів, які, навіть найбільш цивілізовані, як, скажімо, греки та римляни, вклонялися численним рукотворним ідолам, що втілювали в їхній уяві різноманітні сили природи: «Не виробляйте собі поруч мене ні богів срібних, ні богів золотих не робіть собі» (Вих. 20, 23). Більше того, заперечувалося докладання до сакрального об'єкта будь-якого ручного труду: «Коли ж з каміння будуватимеш Мені жертовник, не споруджуй з тесаного каменя; бо коли оброблятимеш його різцем твоїм, то й опоганиш його» (Вих. 20, 25). Утім, у skinії Мойсея і в Храмі Соломоновому були сакральні зображення херувимів, які, однак, не служили об'єктом поклоніння.

Це може послужити вагомим елементом для обґрунтування принципової можливості іконошанування як ситуації, яка внутрішньо не суперечить Біблії. Ікона розуміється лише як п о д о б а того Небесного Царства, яке відкривається духовному зору іконописця. Грецькою мовою ікона звучить як *εἰκόνα* – зображення, малюнок, образ, і вже саме це слово натякає на певну неповноту, умовність: зображення ніколи не зрівняється зі своїм прообразом. Це неначе вікно в потойбічне, натяк на нього, символічне скорочення не виразних земними засобами багатства й пишноти Божественного Інобуття.

Ікона є життєвою правдою, яка «міститься в об'явленні згідно із традицією культури», вона сягає єврейської етимології слова *mina* (муна) і означає «повноту існування, усе, що тривке», «вірне», «непроминальне» [2, с. 27]. Священний образ є наслідком Боговтілення, коли Христос зволив увійти в тілесну, людську форму, аби спасти грішне й заблукале людство. Тим самим не покладається якийсь рубіж між Творцем і Творінням, котрий

нібито неможливо подолати. Навпаки, тут прояснюється й підкреслюється Образ Божий, за яким було створено людину, людина стає обоженою, підноситься над своїм буденним існуванням.

Зберігаючи пам'ять про те, що першою іконою, написаною людськими руками, став Образ Пресвятої Богородиці, створений святим апостолом та євангелістом Лукою, Священне Передання Церкви утверджує й освячує іконописання як реальне Богобачення. Іконоборство, відкидаючи цю можливість, значною мірою втрачало даровану нам Спасителем благодать, намагалося відкинути людство до попереднього стану, коли над ним панував «дух приголомшення» (Рим. 11, 8).

Проте ситуація ускладнюється тим, що в Східній і Західній церквах існує тенденція до кардинальної диференціації, різний погляд не лише на sacramентальну функцію священного образу, а й на саму його природу. Характерна позиція, викладена в книзі хоча й вочевидь дилетантській, а проте дуже характерній: по суті, це альбом, що репрезентує 12 ікон італійського художника Д. Меддзаліра, який працює в ключі візантійського іконопису, і твори відомого греко-католицького монаха-іконописця Ю. Й. Мокрицького. У передмові до книги богословствує о. Іван Музичка, висловлюючи доволі дивні думки, які ми цитуємо, зберігаючи орфографію та синтаксис оригіналу: «Маємо релігійне мистецтво й малярство, тобто образи з релігійним змістом і його має латинська Церква; маємо священне мистецтво іконопись, яке відзначається тим, що бере участь у Літургії, є засобом Літургії, її немов частиною, і той рід мистецтва має тільки Східна Церква у своїй Літургії <...> На заході вплив ікони полягає радше на збудженні сентименту. В східній побожності добавляється щось більше: не естетика, не емоція, не якась людська солодкість, таїнственна присутність, яка получена з благодаттю і її дією в спасеннім теофанічнім напрямі <...> Того всього немає в "світським" малярським мистецтві» [13]². Цікаво, що автор цього пасажу начебто виходить із заперечення існування в західній традиції самого поняття

² Книгу видано навіть без нумерації сторінок, що утруднює її цитування.

ікони як такої, але тут-таки закінчує усе ж таки визнанням, що й в латинському обряді такі присутні ікони («На заході вплив ікони полягає радше на збудженні сентименту»). Тут прочитується прямолінійне ототожнення образів, створених Леонардо чи Рубенсом, зі світським мистецтвом. Це помилка: як свідчать самі римо-католики, «культ образів, іконолатрія – в католицизмі і в православ'ї вшанування Бога через честь, яку віддають образам». Інша справа, що віддають честь не зображенню як такому, а тому, хто зображений, і моляться не «на образ», а «крізь образ» [57]³. Але те саме стверджується і в Православ'ї, де 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.

Отож завжди – і в готичну епоху, і надалі, в епоху Ренесансу і Нового часу, – незмінною залишалася ситуація замовлення майстрові Церквою не «картини», а саме ікони. Образ, написаний Леонардо, Рубенсом, Тіціаном чи Веронезе, був за своїм призначенням усе ж таки об'єктом поклоніння, частиною саме церковного мистецтва, а не просто прикрасою приміщення. І чим гучніше звучало ім'я майстра, тим більш церковні кола прагнули залучити його до оформлення новозбудованого храму. Відомо, що Леонардо свою «Таємну Вечерю» писав для трапезної Міланського монастиря, що він не завжди був ретельним виконавцем цих замовлень й інколи десятки років тягнув з виконанням (образ «Діва Марія в гроті з Немовлям та ангелом»). Тіціан писав образ св. Івана для церкви Сан Джованні Елемосінаріо й для багатьох інших; венеціанських церков; церкви Антверпена замовляли численні вівтарні картини для нових храмів Рубенсові (серед них цілих 39 для прикрашення плафона лише однієї церковної споруди); В. Карпаччо писав образи для релігійного братства та каплиці св. Урсули, для вівтаря католицької церкви Вознесіння в Словенії, служив венеційському патріархові

³ Наведений переклад – наш [М. П.]. В оригіналі: «Kult obrazów, ikonolatria – w katolicyzmie i prawosławiu cześć Boga poprzez cześć oddawaną obrazom».

Контаріні й писав для нього ікони. Список цей можна продовжувати безкінечно. І якщо якась з цих ікон потім потрапляла до музею, це зовсім не означає, що вона переставала бути іконою і відтак стає об'єктом лише культурознавчого вивчення.

З другого боку, величезна історична практика церковного іконопису вимагає використання поряд з теологічною методологією певних загальнонаукових методів, зокрема загальногуманітарної наукової методології та спеціалізованого мистецтвознавчого підходу. Іконографія ж у світському розумінні терміна розуміється зазвичай як дослідження значення елементів структури в об'єктах мистецтва [59].

Зі сфери **загальногуманітарної наукової методології** ми використовуємо принцип *ідеалізації*, тобто специфічного абстрагування, коли типові особливості виступають в більш розгорнутому вигляді, ніж в самій дійсності. Це застосовано нами при обґрунтуванні зображення Христа як архетипу Людини, Божественного прообразу її. Неможливо також обійтися без методів *спостереження* та *опису*, коли ми обиратимемо приклади та ілюстрації для повного розкриття нашої теми. *Аналіз* та *синтез* суми конкретних спостережень використаний для формування *системного підходу*, який дає можливість окреслення в достатній повноті усієї панорами іконописного досвіду християнського світу в досягненні езотеричного Лику Христа, явленого людям. Також застосовано методи *індукції* та *дедукції*: перший – в ситуаціях аналізу великого й відносно маловивченого матеріалу, другий – коли належить робити місткі теологічні чи мистецтвознавчі узагальнення.

У роботі використано також **конкретно-наукові методи**, а саме: *аксіологічний*, коли описуються фундаментальні цінності християнства (проблема втілення Бога во плоті, прояснення Образу Божого в людині тощо); *герменевтичний* – коли ми витлумачуємо сакральні, теологічні, філософські, історичні та інші типи текстів, в яких містяться біблійна аксіологія та християнська догматика; *біографічний* – коли йдеться про

земне життя Ісуса Христа; *культурно-історичний* – коли ми звертаємося до опису атмосфери середовища, в якому створювалися ті чи інші артефакти; *компаративістичний* – при вивченні споріднених предметів і явищ та ситуацій культурного впливу.

І, нарешті, за доцільне слід визнати використання *методології мистецтвознавства*, найперше ж – *іконографічного методу* Е. Маля, французького медієвіста, який зосереджувався на вивченні історії образу та функціонуванні іконного сюжету. У пригоді стане також *метод формально-стилістичного аналізу* Г. Вйольфліна, який розглядав твір мистецтва в системі певних бінарних опозицій (лінійність – мальовничість; площина – глибина; замкнена форма – відкрита форма (тектонічність та атектонічність); множинність – єдність (множинна єдність і цілісна єдність); ясність – неясність).

Комплексне використання зазначених вище методів дозволяє здійснювати наше дослідження за допомогою системного інтеграційного підходу.

Висновки до розділу 1

Проблема зображення земного ракурсу Боголюдини має комплексний характер і здавна була об'єктом уваги богословів, істориків культури та мистецтвознавців, але в українській науці вона тільки починає звучати на повну силу, позаяк вивчення її гальмувалося протягом століть й офіційним російським православ'ям, і комуністичним тоталітаризмом, і колоніальною свідомістю старої вітчизняної інтелігенції. Тому, хоча українській культурі споконвічно притаманне особливе ставлення до образу Христа, певні ракурси даної проблеми все ще залишаються гостроактуальними. В Україні, по суті, поглиблене вивчення цієї проблеми тільки розпочинається, що виливається в переклад українською мовою й національну адаптацію установ Вселенського Православ'я та досягнень західної теологічної думки христологічного спрямування. Окрім того, чекають на висвітлення публікації зарубіжних дослідників, найперше англомовних. Утім в останні десятиліття з'являються й серйозні праці українських вчених, присвячених теоретичним проблемам ікони як такої та втіленню образу Ісуса Христа зокрема, найперше ж у сфері вітчизняного духовного досвіду. Досліджуються відмінність іконопису від світського мистецтва, його символічна природа, семіотика та стилістика іконопису й особливо ікони Христа, періодизація світового й українського іконопису та етапи художнього осягнення лику Спасителя, подолання духу іконоборства, трансцендентальні й архетипні аспекти української ікони як віронавчальної складової теології, національна специфіка образу Спасителя у вітчизняному іконописі тощо.

При вивченні зазначеної теми особливо важливо обрати належні методологічні засади та принципи, найперше теологічні проблеми, пов'язані зі вшануванням ікони Христа. Основоположну цінність мають свідoctва Біблії, осмислені в контексті діалектичного розвитку ідеї про саму можливість сакрального зображення, позаяк побачити Бога людині не дано. При цьому саме зовнішність Христа в Писанні подано виключно в містично-

преображенному ракурсі, й тому виникає потреба долучення свідочств як раннях апологетів християнства, так і його ворогів.

Варто врахувати відмінності православного й католицького іконошанування, причому треба відкинути хибне уявлення, нібито в Західній Церкві ікона Христа й інші образи мають виключно натуралістично-світський характер і служать лише прикрасою інтер'єру, а не об'єктом поклоніння. По суті, єдиним розходженням тут є ставлення до ікони як складової літургійного служіння.

Всебічне розкриття даної теми вимагає використання поряд з теологічною методологією (богослов'я ікони) й загальнонаукових методів та принципів, зокрема загальногуманітарної наукової методології (ідеалізації, спостереження та опису, аналізу та синтезу, системного підходу, індукції та дедукції) та суми конкретно-наукових методів (аксіологічного, герменевтичного, біографічного, культурно-історичного, компаративістичного). Доцільне також використання методології мистецтвознавства, в першу чергу іконографічного методу Е. Маля та формально-стилістичного аналізу Г. Вйольфліна.

ГЕНЕЗА СТВОРЕННЯ ОБРАЗА ХРИСТА

2.1. Подолання старозавітних табу на сакральні зображення та трансцендетність новозавітних описів Христа

Почнемо з того, що для зрозуміння атмосфери, в якій складалося християнство (отже, і починає формуватися іконопис), ми спираємося насамперед на том 4-й Міжнародного біблійного коментаря, в якому глибоко й детально розкрито культурно-історичну панораму подій, описаних у Євангеліях та Діяннях апостолів. Тут пояснюється не лише земна місія Ісуса Христа, а й сприйняття та поширення віри у ранньохристиянському середовищі [21, с. 364].

Християнський культ в перші століття нової ери зовсім не знав іконошанування, яке ототожнювалося з ідолопоклонством. Це підкреслював, наприклад, славетний англійський історик XVIII ст. Гіббон у своїй монументальній праці «Історія занепаду та загибелі Римської імперії». У старозавітній традиції будь-яке вшанування зображень і поклоніння їм в принципі категорично засуджується. Язичницькі ж культи включали ідолопоклонство як обов'язковий елемент. Тому сама думка про вшанування Христа-Боголюдини в створеному людськими руками образі була абсолютно неприйнятна для перших християн, що переважно походили з юдеїв.

В Юдеї тих часів «сімейних портретів» не знали, й зовнішній вигляд Спасителя не фіксувався навіть євангелістами Матвієм та Іваном, які жили поруч з ним. Отож якісь свідоцтва збереглися не як зображення, а як словесні описи. Це підкріплювалося традиційною байдужістю до всього, що ми пов'язуємо зі звичною сьогоденішньою самоповагою, наприклад – до дня народження, який в юдеїв не святкувався (саме тому дату Різдва Діонісієм Малім було встановлено у V ст. як символічне 25 грудня, день повороту від зими до весни). Це була «космічна» проекція, відірвана від історико-соціального контексту й національного юдейського ґрунту.

Впливала на ситуацію й значна кількість більш пізніх апокрифів. Вони були часом відверто памфлетними, оскільки створювалися в ортодоксально-юдейському (Талмуд) та язичницькому (Цельс) середовищах; тут Христос зображувався малим на зріст і відрозливим.

Своєю чергою, серед християн утвердилася думка, що Христос як проголошений у Старому Завіті Месія має бути тілесно прекрасним. Адже у псалмі 44-му сказано, що Спаситель буде більш прекрасним, ніж сини людські (2-3). Зокрема такі визначні Отці Церкви, як Бл. Августин та Єронім, вважали, що Ісус мусив мати ідеальне тіло і прекрасне обличчя.

Тим само цілком об'єктивно склалися передумови для впровадження ікони Спасителя, Який став центром духовного зору християн, котрим вже було начебто замало скупих вербальних відомостей писання та абстрактних міркувань Отців Церкви.

Утім, все, що мали в своєму розпорядженні перші християни, що замислилися про зовнішність Ісуса Христа, – це побіжні побутові свідчення євангелістів, в яких зовнішності Вчителя в побутовому ракурсі зовсім не приділялося уваги. Ми знаємо, що Він брав і переломляв хліб, відходив на молитву, міг пролити сльозу і т. п., але ніде це не супроводжується «змалюванням у слові» – в принципі, такого способу писати в юдейській культурній традиції не існувало. Окремі поетичні пасажі у псалмах або подібних текстових структурах є виразом ліричного схвилювання й не уживаються в епічних описах, як це траплялося, скажімо, в античній історичній прозі⁴. Можна припустити, що Спаситель мав достатньо типову зовнішність, оскільки після Воскресіння довго йшов, бесідуючи, з кількома своїми учнями до Емаусу, і серця їхні горіли під час тієї розмови, але вони впізнали Його лише тоді, коли Він, сівши з ними за стіл, переломив хліб (Лк.

⁴Так, наприклад, у Плутарха ми бачимо зафіксовані численні побутові деталі про Юлія Цезаря, що останній дуже ретельно стежив за своїм зовнішнім виглядом, часто мився, стриг нігті, волосся, ніколи не ходив неголеним. У молодому віці Юлій почав лисіти, що спричинилося до насмішок з боку товаришів. Тоді він почав носити на голові лаврового вінка, оскільки не хотів, щоби хтось побачив його лисину. Іронія долі полягала в тому, що його нащадки були відомі, навпаки, густою волосистістю, звідки й пішло їх прізвище: адже *caesar* означає латиною *густо волохатий*.

24:32). Та й горезвісний поцілунок Юди дехто пояснює тим, що виділити Ісуса з групи апостолів навіть удень, а тим більше у п'ятні Гефсиманського саду, було доволі проблематично, і зрадник домовився з юдейською владою, як полегшити їй виконати цей підступ. Зовнішній вигляд Христа приваблював авторів Нового Завіту лише в тих ситуаціях, коли він раптом чудесно змінювався. Це «екстремальні» містичні образи Преображення й Об'явлення.

Євангелістів значно більше, ніж збереження пам'яті про земний вид Христа, турбувала зміна Його звичного обличчя в містичній проекції. Так, одного дня Ісус узяв із собою апостолів: Петра, Якова та Івана і привів їх на високу гору, яку зазвичай ототожнюють з горою Фавор. Там Він перед ними преобразився: Його обличчя засяяло, мов сонце, а одяг раптом стала сліпучо білим (Мт. 17:1–6, Мк. 9:1–8, Лк. 9:28–36). Тут з'являються старозавітні пророки Мойсей та Ілля, сяюча хмара огортає їх, і з неї залунав голос: «Це – Мій улюблений Син, що Я його вподобав: Його слухайте» (Мт. 17:5, 2 Пт.1:17). В іконі Преображення ці риси чітко відтворюються. Однак знову ж таки в євангелльському тексті відсутні будь-які конкретні портретні риси.

Духовному зору автора Об'явлення Христос з'явився таким: «І я оглянувся, щоб побачити голос, що говорив зо мною. І, оглянувшись, я побачив сім світильників золотих; а посеред семи світильників Подібного до Сина Людського, одягненого в довгу одіжу і підперезаного по грудях золотим поясом. А Його голова та волосся – білі, немов біла вівна, як сніг; а очі Його — немов полум'я огняне. А ноги Його подібні до міді, розпалені, наче в печі; а голос Його – немов шум великої води. І сім зір Він держав у правиці Своїй, а з уст Його меч обосічний виходив, а обличчя Його, немов сонце, що світить у силі своїй» (Об. 1: 12-16). Кидається в очі подібність апокаліптичного Ісуса до облику, в якому побачили Ісуса учні в момент

Преображення. Додається лише біле, мов вовна, волосся, що робить Спасителя подібним до Старого Днями⁵ в пророцтві Даниїла.

Якщо взяти до уваги, що в християнстві певні події й артефакти Старого Завіту розуміються як прообрази Христа, як, наприклад, ситуація жертвоприношення Ісака, Агнець, мідяний змій (Числ. 21, 4-9; Ін. 3, 14-15), то пророче видіння Даниїла, якому було дано ще й прорікти числове обґрунтування приходу Месії, набуває особливо важливого значення. Це видіння породило довготривалі теологічні суперечки про те, чи може взагалі стати об'єктом зображення Перша Особа Святої Трійці, Бог Отець. Так, Іпполит Римський у «Коментарі на Даниїла» (III ст.) недвозначно вважає, що Вітхий днями в Даниїла є саме Бог Отець – адже в Даниїла ми зустрічаємо дві різні за віком і виглядом особистості: «Бачив я в нічних видіннях, аж ось на небесних хмарах ішов ніби Син Людський; дійшов він до Вітхого днями, і приведено його поперед нього» (Дан. 7, 13). Це спримається як безпосереднє й недвозначне змалювання Отця й Сина. Проте Кирило Олександрійський побачив цю ситуацію як пророцтво про друге пришестя Христа. Іван Дамаскін своєю чергою зазначає: «І ніхто не побачив єства Бога, але тільки образ і подобу Того, хто мав намір у майбутньому явитися. Син-бо і невидиме Слово Боже мало намір насправді стати людиною для того, щоб з'єднатися з нашим єством і бути видиме на землі. І так усі, побачивши образ і подобу майбутнього, вклонилися». Тим не менш, саме звідси йде як більш пізня традиція зображувати Бога Отця сивим старцем, так і підстава для зображення Ісуса Христа у вигляді людини, яким Він і постає в Івановому Апокаліпсисі.

⁵ О. Богомолець вважає, що образ Христа поступово трансформувався з грізного Вседержителя «сил неба і землі» у мудрого «Старого днями», заступника справ людських [Див.: 3], але не бере до уваги, що ця трансформація відбулася під католицьким впливом. Зображення Бога Отця у вигляді сивого старця з'являється лише в образах католицького бароко, яке ґрунтувалося вже не на самому лише біблійному спіритуалізмі, а й на антично-ренесансній традиції «одягати плоттю» всяку ідею, й саме звідти проникає до східнослов'янського світу, хоча Московський собор 1667 р. заборонив таке зображення як неканонічне. Однак у православному мистецтві, особливо ж українському, таке зображення міцно утвердилося.

В Об'явленні св. Івана звертає на себе увагу також містичний образ Христа у вигляді Агнця, який немовби вимагає відплати за Його невинно пролиту кров. Ця тваринна символіка Агнця, попри лагідність, котру символізує ця тварина, глибоко архаїчна за своєю природою. «Звіроподібність» божеств властива, наприклад язичницькому середовищу (пригадаймо поєднання рис звіра та людини у давньоєгипетських божествах або шумеро-аккадській міфології тощо). В Агнцеві Страшного суду також присутній відтінок містичного жаху. Людині ж властиво сприймати вочлененого в людську істоту Христа в першу чергу як Людинолюбця.

Але безумовно, що свідоцтва Писання, при всій їхній надзвичайній цінності, не дають художникові достатніх підстав для відтворення земного лику Ісуса Христа.

2.2. Катакомбні зображення Ісуса

Перші християни, які ставали жертвами жорстоких гонінь з боку язичницької влади, мусили збиратися на спільну молитву й служіння таємно, в місцях, які люди прагнули оминати, наприклад, на цвинтарі, котрий тоді розміщали під землею (т. зв. катакомби).

Найпершими творами нового християнського мистецтва вважаються розписи стін у римських катакомбах II-IV століть. Серед них центральною темою виступає образ Христа, але трактується він, відповідно до умов функціонування нового культу, достатньо своєрідно. У ранньому християнському мистецтві символ імпліцитно пов'язаний зі Святим Письмом, хоча зовнішньо він набирає вигляду язичницької емблеми.

По-перше, це були традиційні **предметні** символи *якоря* й *корабля*, семантично пов'язані з уявленнями про мандрівку, захист і порятунок. Слугували за певні орієнтири і, вочевидь, об'єкти поклоніння, й традиційні образи античної культури, які у переслідувачів християн не викликали підозр.

З давньохристиянських часів *якір* – це знак надії і порятунку. Збереглися персні-печатки перших християн із зображенням якоря, він зустрічається також на шлюбних кільцях християн, символізуючи вірність таїнству шлюбу.

Давнім символом Церкви, прообразом якого виступає старозавітний Ноїв Ковчег, є *корабель*, який часто можна побачити на стінах катакомб. У Новому Завіті з ним кореспондує образ човна апостола Петра, в якому Христу з учнями доводилося переправлятися через Галілейське море і з якого Спаситель проповідував людям. Ранньохристиянські письменники порівнювали Церкву з кораблем, що пливе по хвилях житейського моря, а Христос мислився керманичем цього корабля (іл. 1).

По-друге, тут слід виділити групу образів, узятих з **представленого життя природи** – рослинного й тваринного характеру, які легко «вписувалися» в натуралістичний світогляд античних язчників і не викликали підозри. На перший погляд, вони були схожі на те вшанування родючих сил природи, які ідолотворили поганини.

Рослинних мотивів зустрічається лише два, **тваринних** – значно більше. Це має свою глибинну проекцію. У євангелістів Христос постає як реальна особа, спогади про яку вони зберігли у своїй пам'яті. Як людина, Він інколи виявляє роздратованість або, наприклад, прихильність до упереджень власного народу. Так само ми бачимо зафіксовану тут притаманну селянам «байдужість» до трави чи дерева (адже юність Його пройшла у провінційному місті). Пригадаймо слова з Нагорної проповіді: «Всяке дерево, що не родить доброго плоду, рубають і в вогонь кидають!» (Мв. 7:19). Утім бачимо ми і інше. Так, Христос звертає увагу на красу польових лілій: «Погляньте на польові лілії, як зростають вони, не працюють, ані не прядуть але кажу вам, що й Соломон у всій славі своїй не вдягався отак, як одна з них» (Мт 6, 28-29)». Як було сказано в «Пісні над піснями», *біла лілея* – це символ невинності та душі, що любить Бога. Соломоновий Храм був

прикрашений зображеннями лілей. У ранніх християн лілея уособлювала чистоту мучеників за віру, й тому вона теж стає символом Христа.

Означенням Обіцяної Авраамові Землі у Біблії є *виноградник*, який стає, за твердженням самого Спасителя, ще й ознаменуванням Його рятівної місії: «Я виноградина правдива, а Отець Мій – виноградар. Я виноградина, ви гілки. Хто перебуває в Мені, і Я в ньому, той приносить багато плоду» (Ів.15,1.5). Це стало основою євхаристійного таїнства. Тому в катакомбах зображення *виноградних лози* або *грон* також символізують Христа.

Зате ціле гроно символів було узято з царства **фауни**. Вони також присипляли увагу гонителів, оскільки вшанування звіра – типова риса стародавніх язичницьких культів, котрі успадкували відчуття звіра як бога з сивої давнини, з епохи, коли перші люди жили переважно мисливством. А за концепцією Р. Отто, Священне найперше являє себе людині в страхітливому, демонізованому, звірячому вигляді [Цит. за: 50]. Тому «тваринні символи» не викликали жодних підозр.

До таких знаків належало, наприклад, зображення різних *птиць*, що звично ототожнювалися з вивільненням душі від тіла. Інша справа, що вони викликали не жах, а відчуття миру й гармонії. Але розмірковування над цими конотативними аспектами символів не привертало уваги переслідвачів християн.

Як символ чистоти, у Святому Письмі згадується *голуб*. У Книзі Буття саме голубка приносить Ноеві зелену гілку на знак закінчення потопу як Божого гніву. У Новому Завіті голуб, що сів на голову Ісуса в момент Хрещення в Івана, символізує Святого Духа (Мт. 3:16). Сам Христос заповів: «Будьте мудрі, як змії, і прості, як голуби» (Мт. 10:16). У катакомбах зустрічається зображення голуба з гілкою в дзьобі як символ душі, що пізнала Христа.

Павич – стародавній язичницький символ безсмертя. За легендами, його тіло не зотліває після смерті. Ставлення перших християн до смерті

осіяла віра у воскресіння Христа і впевненість у власному воскресінні, й тому зображення павича часто зустрічається на християнських надгробках.

З античних легенд прийшов і образ *пелікана*, який нібито рятує своїх пташенят від голодної смерті, годуючи їх власною кров'ю і плоттю. До того ж зображення пелікана, що сидить на гнізді, покриваючи крилами своїх пташенят, нагадувало першим християнам слова Спасителя: «Єрусалиме, Єрусалиме! .. Скільки разів Я хотів зібрати дітей твоїх, як та квочка збирає під крила курчаток своїх ...» (Мт. 23, 37). Відтак образ пелікана входить в християнське мистецтво і стає символом Христа, який віддав Свою Плоть і Кров для спасіння людства.

Фенікс – чарівний птах з древніх єгипетських міфів. Згідно з легендою, переказаною Геродотом, раз на п'ятсот років він вмирає, спалюючи себе на жертвовному вогні, і кожен раз знову відроджується з попелу. Для християн цей міф символізував воскресіння Ісуса Христа. Ранньохристиянський письменник Лактанцій, що жив при імператорі Діоклетіані (III ст.), написав поему «Птах Фенікс», в якій порівнював цього птаха з Ісусом Христом, що витерпів Розп'яття і смерть, і воскрес із мертвих.

Як натяк на Христа, шанувалося зображення *риби* (іл. 2), позаяк грецьке слово ἰχθύς (*риба*) тлумачилося як аббревіатура початкових букв у реченні «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτὴρ» (*Ісус Христос Божий Син Спаситель*). Це був відносно новий символ Спасителя, який використовувався на різних рівнях. Він нерідко вказував шлях до таємного зібрання християн. У найдавнішій частині римських катакомб Каліста було виявлено зображення риби, яка несе на спині кошик з хлібами і посудину з вином – це вже розгорнутий символ Євхаристії. Самих себе християни також символічно зображували у вигляді рибок. Про це можна, наприклад, прочитати в апологета нової релігії Тертуліана.

Дуже характерний і місткий також образ Христа у вигляді *Агнця*. Вже те ягня, яке заплуталося в кущах на горі Морія й на яке Господь вказав Авраамові як на викупну жертву замість Ісаака, розглядається теологами як

прообраз Ісуса Христа. Згадаймо також, що обряд приготування в якості ритуальної трапези для юдейської Пасхи молодого первородного ягняти з гіркими травами (пам'ять про єгипетську неволю) був заповіданий Господом Ізраїлеві від часів Виходу, а старозавітні пророки називали Агнцем очікуваного народом Божим Месію. Пророкуючи місію Христа, Іван Хреститель проголосив, вказавши на Ісуса: «Ось Агнець Божий, що бере на Себе гріх світу» (Ін. 1, 29). Агнець став символом покути й смирення, які незмінно пов'язуються з образом Христа. Тому в ранньохристиянських пам'ятниках можна часто зустріти зображення Христа у вигляді апокаліптичного Агнця. Але вище вже відзначалося, що цей тваринний символ містить величні містичні глибини й тим начебто затьмарює Христа-Людину й Христа як Людинолюбця.

Отож символізм цього зображення не насичував жаги бачити й відчувати Спасителя, що називається, «віч у віч»; прийшовши до людства в людській подобі, Він не вміщався вже у символічному образі Сакральної Тварини, що занадто нагадувало язичницькі духовні практики. Та й, власне, Біблія базувалася на особливому антропоморфічному погляді на світ: адже тут говорилося, що людина створена за образом і подобою Божою, Бог зволив народитися у людським тілі, а церковне величання Матері Божої включало формулу «чесніша від херувимів і незрівняно славніша від серафимів». Людина в християнстві піднесена над вітальним світом природи і виступає як справжній цар останньої. Саме тому Трулльський собор VII ст. й закликав замінити «вітхого» Агнця людським обличчям: «Шануючи старовинні образи, передані Церкві, як символ і означення істини, Христа Бога нашого зображувати людською істотою, замість старого ягняти; тоді, споглядаючи покору Бога Слова, згадуватимемо його життя, страждання і спасенну смерть і внаслідок того викуплення світу» [51]⁶.

⁶ Зображення Агнця подекуди збереглися як об'єкт поклоніння. Так, Агнець у вигляді напребстольної скульптури уживається замість Розп'яття в гуситській традиції (Костьол св. Миколая, Прага); у сьогодиншній Україні скульптуру Агнця встановлено на престолі в соборі греко-католицького монастиря Успіння Матері Божої (Івано-Франківська обл.).

Потреба в «людському обличчі» Спасителя відчувалася як нагальна від самого початку. Але відштовхуватися від якогось зорового образу той, хто розписував катакомбні стіни, не міг. Тому Христос нерідко вшановується тут у вигляді героїв античної культури або в узагальненому, «типовому» образі молодого чоловіка античної пори.

Якийсь час Христа зображували у вигляді міфічного *Орфея*, який зачаровував звірів і навіть примушував рухатися каміння. Це мало символізувати силу Христа як Передвічного Слова, яким усе було створено. Зображували Христа також у вигляді античного *Вчителя-філософа*, оточеного слухачами, що нагадувало повсякденну сценку з життя тодішніх шкіл («Євхаристійна трапеза»).

Використовувався також євангельський образ *Доброго Пастиря*, який несе на своїх плечах заблукалу вівцю, – він не викликав особливих підозр, оскільки пастухи оспівувалися в античній буколічній поезії і постать пастуха видавалася сигніфікацією миру й злагоди. Але це образ, навіяний сторінками Євангелія – адже сам Ісус Христос порівнює Себе з пастухом, який віддає життя своє за овець (Ін. 10:11-15). Образ Доброго Пастиря зустрічається і як кругла скульптура, і як фресковий розпис на стінах катакомб, і як барельєфи на стінках саркофагів.

І, нарешті, в катакомбному християнському мистецтві було здійснено перші спроби відтворити зовнішній вигляд Спасителя реалістично, як, наприклад, у фресці III ст., що зображує Хрещення Господнє у Івана Предтечі. Утім, зображення далеке від відомого нам канонічного образу і являє собою типовий образ юнака тієї пори. Зображення в кінцевому підсумку залишається типовою особистою фантазією митця, який ще не в змозі піднятися над натурою й мислити, по суті, античними категоріями. Те ж саме можна сказати й про зображення Доброго Пастиря і композиції «Множення хлібів» та вже згадувану «Євхаристійну трапезу».

Однак в цілому ці зображення, прості й доступні для зрозуміння вчорашнім язичникам, стали немовби наочними притчами, проповіддю і

наповненням. Єдиного стилю, як бачимо, тут не простежується, графічні прийоми межують з малярською роботою, та все це об'єднує релігійний символізм, який вплітає експеримент митця й робить його манеру глибоко спіритуалізованою.

Тим не менш, вже в римських катакомбах (т. зв. катакомби Коммоділли; IV ст.) ми знаходимо цілком канонічне зображення Христа з довгим волоссям і бородою, з хрещатим німбом, яке свідчить, що у цьому столітті нарешті було знайдено якісь серйозні підстави для формування саме такого образу Спасителя, який стане єдино можливим в подальшому іконописі.

Висновки до розділу 2

Християнський культ спочатку не включав іконошанування, яке ототожнювалося з ідолопоклонством: адже у старозавітній традиції всяке вшанування зображень засуджується. Сама думка про вшанування Христа в створеному людськими руками образі була абсолютно неприйнятна для перших християн, що переважно походили з юдеїв, які споконвічно «сімейних портретів» не знали, й зовнішній вигляд Спасителя не фіксувався навіть євангелістами.

Впливала на ситуацію й значна кількість більш пізніх апокрифів, які були недостовірними, а інколи й відверто памфлетними, оскільки створювалися в ортодоксально-юдейському або язичницькому (Цельс) середовищах; тут Христос зображувався малим на зріст і відразливим. Навпаки, серед християн утвердилася думка, що Христос як Месія має бути тілесно прекрасним (Бл. Августин та Єронім). Тим само об'єктивно склалися передумови для впровадження ікони Спасителя, Який став центром духовного зору християн.

Євангелістів, значно більше, ніж збереження пам'яті про земний вид Христа, турбувала зміна Його звичного обличчя в містичній проекції. Фіксується подібність апокаліптичного Ісуса до лику, в якому побачили Ісуса учні в момент Преображення; додається лише біле волосся, що робить Спасителя подібним до Старого Днями в пророцтві Даниїла. Це стверджувалося і Отцями Церкви (Кирил Олександрійський, Іван Дамаскін). В Об'явленні Івана присутній також містичний образ Христа у вигляді жертвовного Агнця, який вимагає відплати за Його невинно пролиту кров. Але свідоцтва Писання, при всій їхній надзвичайній цінності, не дають художникові достатніх підстав для відтворення земного лику Ісуса Христа.

Найпершими спробами відтворити образ Христа вважаються розписи стін у римських катакомбах II-IV століть. По-перше, це були традиційні предметні символи *якоря й корабля*, семантично пов'язані з уявленнями про

мандрівку, захист і порятунок. По-друге, це група образів, узятих з вітального життя природи – рослинного й тваринного характеру, які на перший погляд нагадували зображення родючих сил природи, які ідолотворили поганини. Такі, наприклад, біла *лілея*, символ невинності, або *виноградник*, який стає ознаменуванням рятівної місії Спасителя. Це також зображення різних птахів, що звично ототожнювалися з вивільненням душі від тіла (*голуб*), з безсмертям (*павич* та *фенікс*), з самопожертвою (*пелікан*). Як натяк на Христа, шанувалося зображення *риби*, позаяк грецьке слово ἰχθύς (риба) тлумачилося як аббревіатура слів у реченні «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτὴρ» (*Ісус Христос Божий Син Спаситель*). І, звичайно ж, це *agneць*, образ, який був витіснений зображенням людського обличчя Христа лише після постанов Трулльського собору (VII ст.).

Якийсь час Христа зображували у вигляді міфічного Орфея, що повинно було символізувати силу Христа як Передвічного Слова. Зображували Христа також у вигляді античного Вчителя-філософа, оточеного слухачами. Використовувався також образ Доброго Пастиря, який несе на своїх плечах заблукалу вівцю, – він також сприймався як один з типових образів античної культури, оскільки пастухи оспівувалися в буколічній поезії.

У катакомбному мистецтві було здійснено й перші спроби відтворити зовнішній вигляд Спасителя реалістично, як, наприклад, у фресці III ст., що зображує Хрещення Господнє у Івана Предтечі. Утім, зображення далеке від відомого нам канонічного образу і являє собою *типового юнака* тієї пори. Однак вже у т. зв. катакомбах Коммоділли (IV ст.) ми знаходимо цілком *канонічне зображення Христа* з довгим волоссям і бородою та з хрещатим німбом, яке свідчить, що у цьому столітті нарешті було знайдено якісь серйозні підстави для формування саме такого образу Спасителя.

ХРИСТОС У СХІДНОМУ ІКОНОПИСІ: КАНОН ТА ЙОГО ТИПОЛОГІЯ

3.1. Образ Нерукотворного Спаса і Туринська Плащаниця як основи канонічного образу Христа

Аналіз джерел показує, що корені канонічного образу Ісуса Христа слід шукати не стільки в священних текстах Писання чи в Переданні, і тим більш не в експериментах іконописців метрополії та вчорашніх варварських провінцій, які були вже доволі віддаленими в часі й просторі від колиски християнства. Більше того, подібно, що в цій ситуації руку іконописцеві подало саме Провидіння, сконденсувавши риси земного вигляду Спасителя в цілком матеріальному й водночас незбагненно містичному феномені, який існує поруч з нами вже дві тисячі років, а саме – в Туринській Плащаниці.

За переданням, язичник Авгар V Укхомо (Чорний), що реально царював у I ст. у місті Едессі (сучасна Туреччина), хворів на проказу. Він почув про чудеса, які творив Христос у Юдеї й послав до Нього свого слугу Ананію з листом, у якому просив Спасителя прийти до Едесси і зцілити його. Авгар наказав Ананії, який був вправним художником, у випадку, якщо Христос до Едесси не потрапить, написати Його образ і принести цареві. Але Спаситель нібито Сам узяв клопоть тканини, підніс його до Свого обличчя, й на полотні проступив Його Нерукотворний Образ, який і було передано Авгарові, що майже зцілювався, поцілувавши тканину. Після Вознесіння Господа Фаддей, один із 70 апостолів, прийшов до Едесси і остаточно вилікував Авгара, котрий навернувся до християнства, і вмістив образ Спасителя над міською брамою – там, де перед тим стояв ідол. Християнство утвердилося в цілій Едессі. Однак правнук Авгаря повернувся до язичництва і хотів знищити святиню. Відтак містський єпископ замурував образ разом із запаленою перед ним лампадою у стіні фортеці. З часом про це забули.

Образ було відкрито через сто років, коли Едессу оточили війська персидського царя Хосрова. Розповідали, що вона цілком збереглася, а лампада перед нею не згасла. До того ж Нерукотворний Образ відбився на внутрішньому боці черепиці, що його закривала⁷. З того часу Нерукотворний Образ стає широко відомим у християнському світі. У 944 р. Візантійська влада викупила реліквію і її перевезли до Константинополя, де встановили для поклоніння у церкві Богоматері Фароської. Нерукотворний же Спас «на череп'ї» перебував у сирійському місті Ієраполісі, доки імператор Никифор Фока не перевіз і його у 965 (968?) р. до столиці.

Очевидно, що у розповідь про ці два Нерукотворні Образи вкралися риси легенди на зразок лампади, що нібито горіла 100 років без повітря. Але можна не сумніватися, що в основі цього передання лежать справжні факти. По це свідчить низка дуже давніх документів, створених фактично сучасниками події.

Найперше це т. зв. «Вчення Аддаї», написане у VI ст. сирійською мовою едеським єпископом, який носив це ім'я. Утім запис складено чиновником Лерубою й скріплено підписом державного потарія (архіваріуса) Анана. Тут розповідається, що у 344 році ери Селевкідів (тобто 31-32 рр. н.е.) властитель Едесси Авгар Укхомо послав вельмож Мар-Ухаба і Шаліашзрана з архіваріусом Ананом з дорученням до римського намісника м. Єлевтерополіса Сабіна. Повертаючись, вони дізнаються, що в Єрусалимі з'явився Ісус, Який творить неймовірні чудеса. Посли вирішили в тому переконатися й завітали до Єрусалиму. Тут Анан записав усе, про що дізнався, чув про Христа, і після повернення до Едесси приніс цей запис Авгарові. Той хотів одразу їхати до Єрусалиму, але римський намісник заборонив йому це. Тоді Авгар шле Христові листа з проханням прийти до Едесси і отримує відмову. Відтак Авгар посилає до Єрусалиму князівського художника Анана, котрий намалював портрет Христа і приніс його Авгарові. Тим само версія про нерукотворність цього Образу коригується більш

⁷ Звідси походить ікона Нерукотворного Спаса «на череп'ї».

реалістичним вмотивуванням. Однак узяло гору вірування у нерукотворе походження відбитка на убрусі.

Цікаво, що і Євсевій Кесарійський згадує про документальне підтвердження листування між Христом і Авгаром, посилаючись на архівні документи, але, будучи іконоборцем, обходить мовчанням згадку про Едеський убрус. Зате про останній свідчить вірменський хроніст V ст. Мойсей Хоренський, який також пише, що Анан разом з листом від Христа приніс і сам Образ, який з того часу і зберігався в Едесі.

Едесса ж дійсно стала, по суті, першою християнською державою, і св. Єфрем Сірін (IV ст.) в одному зі своїх гімнів називає «благословенне місто Едессу» матір'ю премудрості, яка одержала благословення від Сина Божого. Каже про те, що Авгарові й жителям Едесси обіцяв покровительство сам Христос, і Прокопій Кесарійський. Утім сам Прокопій, як і багато хто з сучасників, скептично ставився до цієї «місцевої легенди». Однак невдала облога міста персидським царем Хосроєм у 544-545 р. сильно укріпила цю легенду. Церковний історик Євагрій, сучасник Прокопія (VI ст.), розповідає, що святий образ, під час облоги міста персами поклали в рів з водою, окропили цією водою запалений ворогами вал, і перси облишили мури міста. Завдяки Євагрієві, популярність Едеського образу в християнському світі зросла, й вже ніхто не сумнівався у його нерукотворності. У будь-якому разі на VII Вселенському Соборі про нього часто згадують (зокрема викривалася та обставина, іконоборці знищували свідчення про Нерукотворний Образ).

Після розгрому Константинополя західними лицарями в епоху Хрестових походів учасники IV-го Хрестового походу в 1204 році обидві реліквії щезли без сліду. Однак образ відродився в канонічній іконі Спаса Нерукотворного (іл. 5) і в згаданій вже іконі Нерукотворного Спаса «на череп'ї».

Але все це легенди, усне передання, їм можна вірити чи не вірити, але подібно, що склалися ці сюжети навколо цілком реального об'єкта, який знаходиться в нашому розпорядженні й посьогодні. Це славнозвісна

Туринська Плащаниця – довге полотно, на якому смутно проступає відбиток тіла люто закатованого чоловіка. Її розглядають як автентичне полотно, в яке було загорнуто Тіло Христове при погребінні. У 944 році зображення це вже знаходиться в Константинополі, столиці Візантії, яка поглинула Едесу. Західні хрестоносці вивозять полотно до Франції, й перша західна письмова згадка про плащаницю датується аж XIV-м століттям, коли Жоффрау де Граф, благочестивий вельможа, встановив полотно як об'єкт поклоніння в церкві, яку він особисто заснував у 1353 р. Протягом 1-ї половини XIV-го століття, коли в Європі палала Столітня війна, Маргеріт де Граф 1418 р. вилучила Плащаницю з домової церкви і переїхала в пошуках безпечного притулку до герцогів Савойських (1453 р.). Так Плащаниця опинилася в Савойї. У 1471 р. Амадей IX почав будувати в столиці герцогства Савойського Шамбре замкову каплицю й прикрасив її Плащаницею, але невдовзі (1502 р.) вона опинилася вже у спеціально побудованій для неї каплиці в замку Сен-Шапель (Свята Каплиця Святої Плащаниці) й вшановувалася урочистими богослужіннями. До 1506 р. реліквія перебувала в руках Савойського роду. 4 грудня 1532 р. пожежа знищила Святу Каплицю й почасти пошкодила саму Плащаницю, відновлену монахинями місцевого ордену св. Клариси у квітні 1534 р. Через війну, що усе ще тривала, Плащаницю було перенесено 1535 р. до м. Турину. Якийсь час вона переїжджала в інші місця (Верчеллі, Мілан, Ніцца, знову Турин), але 1561 р. опиняється у Шампері. У 1578 р. вона остаточно опиняється в Турині, де її зустріч перетворилася на урочисте свято. Відтоді вона залишилася тут назавжди. Відповідно до заповіту колишнього короля Умберто II реліквію було передано Ватикану, але за волею папи вона залишилася в Турині.

Проте далі рутинний плин речей усе віддаляв переживання чудесного Відбитку в серцях віруючих – Плащаниця виставлялася для поклоніння раз на рік. Врешті-решт люди звикли, що їм інколи виносять велике полотнище з смутними плямами, і церква вчить, що це чудесний відбиток тіла Розіп'ятого Христа. Поволі ширилися байдужість і зневіра, які зростали протягом

століть, аж поки папський фотограф наприкінці XIX ст. не надумав сфотографувати полотнище й ніч просидів у кріслі нерухомо перед проявленим негативом, вражений дивним й незрозумілим феноменом реалістичності й життєвості того, що перед ним відкрилося (іл. 3).

Та попереду ще буде довга історія досліджень полотна, боротьба віруючих і скептиків і остаточне визнання того факту, що нинішня наука цього випадку пояснити не в змозі.

Сьогодні Плащаниця зберігається у футлярі з прозорого дротяного скла вагою 1100 кг, наповненому інертним газом під постійним комп'ютерним контролем температури, вологості, тиску тощо.

Спроби встановити її справжній вік за допомогою новітніх технологій тривають і досі. Протягом 1992-1996 рр. плащаниця стала об'єктом досліджень міжнародної наукової комісії, яка прагнула вивчити цей об'єкт за допомогою новітніх технологій. Спочатку, на основі радіовуглецевого аналізу, взяла гору думка про пізнє походження реліквії, але потім звернули увагу на те, що нитки для аналізу бралися скраю, де їх століттями торкалися руки й губи паломників, що спричинило локальну енергетику іншого характеру, ніж у полотна в цілому. Потім звернули увагу на тип тканини – так, «ялинкою», ткали саме в Юдеї 1-го сторіччя. В глибинах тканини виявилася засохла комаха, яка водиться тільки в Єрусалимі та його найближчих околицях. Звернули увагу й на те, що руки Розп'ятого було пробито не в долонях, як це ми звикли бачити на старих іконах, а в зап'ястях – робилися досліді на трупах, і прибиті до деревини людські долоні розривалися, не витримуючи ваги тіла. Справа в тому, що тип Розп'яття як ікони встановився лише у IV-му сторіччі⁸, коли вже давно нікого не розпинали, й художники створили помилковий канонічний тип малювання цвяхів саме в долонях. Виявлено також, що один з мізинців рук було переламано. Розп'ятий носив довге волосся, ззаду заплетене в косицю, що

⁸ Становлення шанування Розп'яття досліджено в роботі Й. Зіаса «Crucifixion in Antiquity» [62].

дає підстави вважати його таким, що виконував назорейські обітниці. Очі Померлого закривали дві монети, і чітке зображення на фотовідбитку дало можливість точної ідентифікації: подібні монети ходили в Палестині за Понтія Пілата, причому одна монета має дефект – пропущену літеру; таких монет в світовій нумізматиці відомо 4 одиниці. І, нарешті, потоки крові, які заливали Тіло, були не намальованими, а справжньою засохлою людською кров'ю IV групи. Усе це дало підставу твердити, що сучасна наука не може пояснити походження цього відбитка; найвірогідніше, це опік полотна електричної чи радіоактивної природи (згадаймо, що Христос Воскреслий заборонив Марії Магдалині торкатися до Нього).

Туринська плащаниця очевидно стала однією з основ формування канонічного образу Христа в іконописі. Оскільки Обличчя Померлого, бородате й обрамлене довгим волоссям, не стрижене на скронях за нормами юдаїзму (пейси) і ззаду заплетеним у косицю⁹, показувало реалістичне зображення Боголюдини. Після появи Плащаниці в Європі образ Христа на іконах втратив усякі сумнівні атрибути на кшталт безбородого обличчя й стриженої голови, які були характерні для перших трьох століть християнського мистецтва, й іконописці стали дотримуватися того образу, який донесла до нас Туринська плащаниця. Отже, ми маємо всі підстави твердити, що наші ікони доносять до нас справжні риси Христа. Саме від цього джерела почали відтак відштовхуватися й західні іконописці. Утім, у Візантії, де Плащаниця здавна була добре відома, образ Спасителя від самого початку ґрунтувався на *н е р у к о т в о р н о м у* Відбитку Плащаниці.

Плащаниця з її позаприродним Святим Відбитком тіла й обличчя Спасителя стала поворотним пунктом від туманного алегоризму та вільного фантазування до відтворення реального виду Христа й складанні Його канонічного іконного образу.

⁹ Це може свідчити про належність Спасителя до назорейів, юдейських аскетів, що носили довге волося й відмовлялися від шлюбу; їм також було заборонено пити вино.

Нагадаймо, що слово «ікона» походить від грецького εἰκὼν, що означає «зображення», «образ», «портрет». Безумовно, нерукотворною іконою в цьому випадку виступає зображення на Плащаниці, яке є свідченням реального втілення Спасителя в людській істоті, в людському тілі.

Водночас відтворення Божественного Лику на Туринській плащаниці було доступне безпосередньо лише вузькому колу місцевих жителів, та й то шанувальники й прочани бачили зображення зі значної відстані, а їхнім очам відкривалося хіба що видовище смутних плям, в які треба було пильно вдивлятися зблизька, щоби побачити риси обличчя та інші деталі. Згодом чиясь благочестива рука начертала по боках від Лику вже звичний іконний напис ІС ХС, ще домалювала яскравою червоною фарбою краплі крові, щоб не було жодних сумнівів, Кого ми бачимо перед собою.

Нерукотворенні зображення завжди викликали і будуть викликати сумніви з боку раціональної думки – незалежно від того, збереглися вони чи були втрачені. Саме це відбувається зараз навколо Туринської Плащаниці: найдосконаліші методи дослідження й досі не дають змогу дійти однозначного висновку. Це природно – адже зображення, створені прямою дією Божества – це явища іншого, духовного порядку, перед якими методи позитивної науки безсилі. Нерукотворний Образ, створений волею Самого Господа нашого Ісуса Христа, є незаперечним доказом самої можливості і бажаності святих ікон та їх шанування.

Найдревніші східні канонічні зображення Христа недвозначно ґрунтуються на образі, збереженому на Туринській Плащаниці. Це вже згадана нами фреска VI століття з римських катакомб, образ Христа Вседержителя з Синайського монастиря св. Катерини (іл. 4) та числ. ін.

Цікаво, що ікони, створені на Заході, нехай навіть у чисто візантійському стилі, продовжують започатковану в римських катакомбах тенденцію зображувати Спасителя безбородим юнаком. Зокрема у перші чотири століття Ісус і хрест фігурували окремо – з міркувань про ганебність такої страти (мозаїки собору в Равенні).

3.2. Становлення іконографії Розп'яття

Особливе місце займає в нашому аналізі становлення канону Розп'яття, яке відбулося через чотири століття після трагедії, описаної в Новому Завіті. Поклоніння Розп'яттю остаточно усталилося лише в V ст.: адже це був ганебний символ злочинності, який в очах багатьох міг би принизити Жертву Ісуса. Тим не менш, подібно, Розп'яттю поклонялися від самого початку. До нас дійшла поганська карикатура, знайдена на римському пагорбі Палатин (датується 238 і 244 рр.), на якій зображено християнина, що вклоняється Розп'ятому Ісусові, в Якого замість людської голови – голова віслюка¹⁰.

На хресті розпинали покидьків суспільства, й раннє християнство уникало такого зображення. Та й загальним прагненням християн тоді було радісне очікування Другого пришествя Христа, а мотиви болю, страждань та смерті не відповідали цьому мажорному настрою.

Найбільш ранні «реалістичні» образи Розп'яття, що дійшли до нас, датуються IV–V століттями. Відома, скажімо, ранньохристиянська могила на Єлеонській горі (Єрусалим), в якій знайшли хрест. Описаний вченими й глиняний уламок із зображенням Розп'яття (м. Ірунья Велея, Іспанія), який датують третім століттям. Можливо, втім, що найдавнішим Розп'яттям є т. зв. Британський аворій (420-430 рр.) зі слонової кістки, на якому зображено безбородого Христа з розплющеними очима, прибитого до хреста чотирма цвяхами, овитого набедреною пов'язкою і з німбом навколо голови. Існує також хрест V ст. із зображенням на ньому Ісусом, знайдений у базиліці св. Сабіни в Римі, а принаймні від V–VI століть ми вже маємо цілком сформовані та розгорнуті композиції цього сюжету.

Розп'ятого довго зображували повністю одягненим, він нібито «позував» на фоні Хреста, а інколи навіть був убраний у царські шати. Характерне Розп'яття з т. зв. Євангелія Аббатиси Ути (1020-1025), на якому

¹⁰ Цей образ, вочевидь, прийшов з антисемітської пропаганди давньоримських часів: римляни ніяк не могли зрозуміти, чому в Святаї святих Єрусалимського Храму немає ідола, й святилище являє собою пусте приміщення. Отож, у римському фольклорі з'явився злосливий наклеп, що юдеї покланяються схованій там від людських очей голові віслюка.

Спаситель постає у червоному єпископському хітоні з вертикальними золотими смугами, голову Його вінчає королівська корона, а пишна орнаментация навколо малюнка нагадує килим. У такий спосіб люди Середньовіччя прагнули звеличити подвиг Христа. Подібне і Розп'яття з т. зв. Євангелія Раввули (586 р.), де Христос, розп'ятий на хресті, одягнений у туніку без рукавів.

Після Трулльського собору (VII ст.), який постановив зображати Христа виключно у вигляді людини і заборонив Його вшанування у вигляді Агнця й т. п. символів¹¹, зображення Розп'яття почало розповсюджуватися, але Христос довго ще зображався одягненим у довгу туніку, з короною на голові та з розпростертими руками, і навіть інколи взутим. Нагота й борода у Розп'ятого з'являються лише у IX ст. Це можна трактувати як перемогу реалізму, повернення до історичної правди. Водночас деякі суттєві деталі було втрачено, оскільки розпинати людей давно перестали.

По-перше, цвяхи в руки розп'ятих заганяли не в долоні, а в зап'ястя – інакше б кисть руки розірвалася й тіло впало б на землю. На відбитку Туринської Плащаниці сліди від цвяхів простежуються саме на зап'ястях.

По-друге, виникла суперечка, чи ступні ніг прибивалися окремо, двома цвяхами, чи обидві ступні, накладені одна на одну, прибивалися одним цвяхом. З часом суттєвою ознакою належності ікони до Східної чи Західної традицій стане якраз ця деталь, або, як висловилося М. Хомишин, «...кількість цвяхів, якими був прибитий Ісус до хреста, стане каменем спотикання для Східної та Західної Церков з XII ст.» [47].

По-третє, на деяких древніх східних Розп'яттях Спаситель зображується живим, з відкритими очима, що дивиться прямо на нас; можливо, таке вирішення мотивувалося прагненням засвідчити, що Месія залишався живий як Бог. Утім, в канонічній Православній іконографії Господь усе ж пишеться в стані смерті, як і на західних зображеннях. Однак

¹¹ Католицька Церква й досі не визнає актів цього собору, оскільки тодішній папа Сергій, попри те, що його легати ці акти в Константинополі підписали, визнав їх помилковими.

на останніх навмисне гостро акцентовано ознаки змученої і неживої плоті Христа, наслідки бичування та тілесних страждань.

Встановлено православний канон Розп'яття, який ми бачимо і в зображенні у Храмі Гроба Господнього на Голгофі (Єрусалим). Цей канон дотримано в правослаівних храмах всього світу, він сповнений високої трагедійності й, водночас, проникливого ліризму, що викликає у віруючого глибоке скорботне почуття. Водночас зображення позбавлене натуралізму, театральної ефектності, милування ознаками смерті й пробуджує лише емпатію та світле почуття надії. Мертве тіло Спасителя зображено без прямих ознак страждання чи агонії. Господь показаний як Такий, що стоїть на хресті, а не висить, прибитий до нього.

Згідно православного потрактування, іконографія Розп'яття наочно репрезентує богослов'я хреста та спасительну жертву Сина Божого. Власне, це теофанія Христа Господа (грец. Θεοφανεῖα <богоявлення> – безпосереднє явлення Бога в плоті). Як писав св. Іван Золотоустий, «хрест звільнив нас від блукання. Він привів нас до правди. Він довершив примирення між Богом і людьми... Він зробив нас, чужих, своїми. Він нас, мандрівників землі, зробив мешканцями неба» (*Про хрест у Велику П'ятницю*).

3.3. Візантійський канон: характерні ознаки, типологія ікон Христа

Візантійський канон остаточно склався після подолання єресі іконоборства, яке було породжене впливом старої юдейської традиції «Не сотвори собі кумира...» (Декалог). Іконоборці бачили в іконах дух язичницького ідолошанування¹². Характерно, що вони насамперед виступали

¹² Дехто зі вчених дотримується того погляду, що іконоборство породжене було впливом ісламу, хоча насправді рішення імператора Льва III знищити культ ікон не залежало від впливів мусульманської культури [22]. Нам же здається, що тут треба врахувати ще й ту обставину, що імператор Лев був за походженням вірменом, а монофізитська вірмено-грегоріанська церква з VIII ст. заперечувала іконошанування – останнє встановилося у Вірменії лише зі входженням краю у XVIII ст. до складу Російської імперії під потужним православним впливом.

проти антропоморфних образів Христа, допускаючи в храмі лише орнаменти та зображення птахів і тварин. Вони вважали, що ніхто не в змозі зобразити мертвими та бездушними фарбами блиск слави Божої. Зокрема іконоборці у Константинополі спробували знищити шановану ікону Христа, але були знищені самі натовпом православних, що викликало хвилю гонінь та страт.

Іконоборство на якийсь час (726-843 рр.) утвердилося по всій імперії, загальмувавши розвиток мистецтва іконописання. Врешті-решт суперечки про те, чи мають ікони право на існування, припинилися. Ікони було визнано не-тотожними прототипам (оригіналам), а лише їх символічним зображенням – за висловами Іоана Дамаскина, «видимими образами невидимого світу» або за висловлюванням Діонісія Ареопагіта, «священними символічними зображеннями» [Цит. за: 6, с. 53]. VII Вселенський собор (Нікея, 787 р.) підтвердив закономірність іконошанування, зокрема ж ікони Христа, що втілює; було підкреслено, що ця традиція бере початок від створеного самим Ісусом Свого нерукотворного зображення: адже на іконі Христа зображується не лише Його людська природа, а особистість у єднанні двох природ (Божественної і людської). 843 року за імператриці Феодори та Патріарха Мефодія шанування ікон було відновлено. Відтак Церква вшановує ікони згідно зі Священним Переданням, але водночас і при твердій опорі на Св. Письмо. Тому такої ваги набувають свідчення, що збереглися в лоні православної церковної культури, де шанобливо й дбайливо фіксувалося все, що допомагало більш точно й конкретно уявити земне обличчя й загальний вигляд Спасителя в людському тілі.

Найважливіша особливість Православної ікони – тверде дотримання встановлених традиційних норм, що склалися в XI-XIII ст. Вони не паралізують свободу творчості, а начебто являють собою магніт, навколо якого пульсує й самовираз митця, й ті глибини містичного споглядання, які відкривають людині простір Царства Небесного. Недаремно тут особливу роль грають золотий та синій кольори – кольори Неба. Як і золотий, «синій,

“космічний”, колір, який асоціювався з кольором небес, мав у візантійській культурі стійке емблематичне значення – вічної Божої істини» [34]. У Східній Церкві взяла гору тенденція до умовно-символічного зображення.

Це зумовлює певну суму технічних прийомів, які становлять в сумі своїй православний канон ікони. Остання була й монументальною, займаючи цілу стіну, а могла бути й портативною, як, наприклад, візантійські ікони в колекції Київського музею Б. та В. Ханенків [5]. Але основні принципи зображення залишалися незмінними й фіксувалися в сумі канонічних уставів.

По-перше, це відсутність тіней від людей та предметів, і це підкреслює, що зображені персони й події існують в просторі Небесного Царства, в якому не діють закони природи.

По-друге, оптика ікони будується на зворотній перспективі – чим далі від глядача предмет, тим він більший. «Обернена перспектива ікони інверсувала звичні відношення фігури й фону з погляду їхнього сприйняття. Наприклад, площинне зображення, як в античному вазописі, часто взагалі відкидається, фон підкреслює замкнутість (скульптурність). Якщо традиційна пряма перспектива модерну орієнтується на пріоритет фігур першого плану при периферійності зображеного фону, то обернена перспектива ікони змінює такий порядок і вибудовує у полі сприйняття підкорення фігури фону і, відповідно, зворотну ієрархію підпорядкування зримого світу незримому, трансцендентному» [23, с. 17].

По-третє, в просторі ікони співвіднесено кілька точок огляду (симультанізм).

По-четверте, голову Христа, Богоматері та святих оточують німби (від лат. *nimbus* – хмара, туман)¹³; одяг святого пронизаний золотими лініями, і все це є символічним втіленням Божої благодаті.

¹³ Це явище, яке сьогоднішні окультисти, що спираються на індійський духовний досвід, іменують *аурою*, і воно в принципі цілком матеріальне. Відомий т. зв. ефект Киріліан – навколо всякого живого створіння світиться ледь помітний ореол, який можна сфотографувати і який щезає після загибелі життя (скажімо, перестає світитися зірвана гілка рослини). У Старому Завіті це явище описано як сяйво навколо обличчя Мойсея, що зійшов з гори після розмови з Богом; воно було таке сильне, що людям боліли очі

По-п'яте, в зображенні немає простору або часу в нашому земному розумінні (двовірність).

По-шосте, постатям, архітектурі, пейзажу та ін. притаманні схематичність та умовність, що підкреслює: перед нами лише недосконалий образ, за яким ховається небесний прообраз.

По-сьоме, іконам притаманний символізм, який проявляється на всіх рівнях (колір, розмір фігур та об'єктів, композиція тощо). Наприклад у церкві Сан-Вітале (Равенна, нині – Італія, в епоху Середньовіччя – територія Візантії) є знамените мозаїчне зображення безбородого Христа, що сидить на небесній сфері. З-під його ніг витікають чотири річки, які символічно позначають річки Едема – Фісон, Гіхон, Хіддекель та Євфрат. Це прославляє Ісуса як джерело води живої (Одкр. 21:6). Однією рукою Він тримає сувій, опечатаний сімома печатками – це відсилка до Біблії (Одкр 5:1), а іншою простягає мученицький вінець слави святому Віталію, якого підводить до нього янгол.

Величезну роль почали грати збільшення очей і зведення до мінімуму «чуттєвих» деталей обличчя (рот, ніс, вуха), що робило зображення підкреслено спіритуалізованим. Майже «безплотні» рухи рук і ніг, стабільність поз, умовність пейзажно-архітектурного фону створювали атмосферу «розчинення матерії» й торжества духовного начала. Цій же меті служить один з канонічних елементів ікони – «Στατική – ознака «душевної рівноваги». Фігури святих на іконах повинні бути спокійні, величні й нерухомі. Тоді очевидним для глядача буде, що руху і часу немає в культовому мистецтві і молільник знаходиться в іншому ірреальному світі» [15, с. 15].

У першу чергу це стосується якраз ікон Христа. Цікаво, що Є. Чорноморець аналізує ікону Христа у річищі патристичної естетики та фіксує «ікону Христа як символічне зображення» та «ікона Христа як

дивитися на нього, й пророк закрив голову полою одежі. Задовго до християнства німб позначав святість у багатьох світових релігіях і світовому мистецтві в цілому – отже, його існування – незаперечний факт.

міметичне зображення» [48, с. 133]. Якщо розглядати ікону Христа як міметичний образ, то дослідник називає тут наступні притаманні їй риси: «вона є реалістичною, оскільки на ній зображується не абстрактна природа (людська чи божественна), а конкретна іпостась Христа»; «вона, як і будь-яке штучне зображення, є відмінною від зображуваного за природою; не є причетною ні до людської, ні до божественної природи»; «вона, як і будь-яке штучне зображення, є тотожною з першообразом за зовнішнім виглядом»; «оскільки зовнішній вигляд являє іпостась, відкриває її для споглядання й пізнання, ікона Христа є образом Його Особистості, у ній, через неї споглядається Іпостась Бога-Слова»; «взаємопов'язаність образу й першообразу, встановлена через подібність зовнішнього вигляду, підтверджується наданням зображенню того ж імені» [48, с. 133].

При всій застигlostі традиційного канону, ікони Христа являли собою широке тематичне коло. Неповторним моментом ікони Спасителя десь з XI ст. став т. зв. «хрещатий німб»: вінець навколо голови ділиться на три сектори, в яких міститься грецька аббревіатура $\Theta\Omega\text{N}$, що означало «Суций» (гебрайське Ягве). Обов'язковими прикметами образу Ісуса Христа є також аббревіатури ICXC . Христос одягнений у пурпурний хітон із золотою смугою на правому плечі (символ царської влади); зверху накладається блакитний гіматій, що символізує Божественну природу Христа. У сумі своїй ці два кольори символізують дві сутності Спасителя. У сценах Хрещення і Розп'яття Христос зображується нагим із пов'язкою на стегнах (лентіон).

Зображення Христа диференціюють на **портретні** та **символічні**. Іконографічні типи **портретних** зображень такі: *оглавні, поясні, зображення сидячи та на повний зріст*.

Оглавні зображення

Спас Нерукотворний (Мандиліон) – зображення обличчя Христа на хустці (убрусі), яке пов'язане з переданням про Нерукотворний образ з Едесси.

Спас оглавний (оплічний) – зображення крупним планом голови Христа.

Спас Яре Око – Христос з підкреслено суворим, вибагливим поглядом.

Спас Еммануїл – зображення Христа в дитячому віці.

Поясні зображення

Спас Вседержитель (Пантократор) – центральний образ в іконографії Христа, який представляє Його як Небесного Царя і Суддю.

Цар Слави – Христос в образі імператора-тріумфатора, що благословляє правицею із Євангелієм у лівій руці.

Не ридай мене, мати (Христос у труні) – зображений на тлі хреста оголений по пояс Христос у труні, зі схиленою до правого плеча головою й напівприкритими очима, іноколи з постатями Богородиці, Івана Богослова та людей, які плачуть.

Христос Цар Юдейський – зображення Христа у багрянці і терновому вінці, у правій руці тростина; відтворено епізод з Євангелій, коли римські солдати в ході святкування язичницьких Сатурналій обирали в жертву одного з товаришів, по-блюзнівськи обряжаючи його як імператора. Цей тип ікони прийшов з католицького світу, де культивується тема Страстей Христа.

Зображення Христа на повний зріст

Спас на престолі – фронтальне зображення Христа, який сидить на престолі; на лівому коліні встановлене Євангеліє (розкрите чи відкрите),

правицею ж Христос благословляє; в основу ікони покладено очікування Божого Суду над світом, ключем до чого служить престол.

Спас у Славі (в Силах). Христос із розкритим Євангелієм на престолі на тлі геометричних фігур: ромба, який має увігнуті боки, овалу й чотирикутника. Христос убраний в червоне; ромб теж червоний, овал зелений чи синій, в ньому – янголи. Чотирикутник – також червоного кольору; по кінцях – символи євангелістів.

Спас Великий Архієрей – Христос в архієрейських ризах, Глава церкви (іл. 6).

Символічні зображення Христа

Христос Старий Днями – зображується як сивий старець, у хитоні та гіматії, із хрещатим німбом та сувоєм у руці.

Спас Благе Мовчання – дуже рідкісний тип ікони Христа. Христос представлений як янгол, руки складені на грудях, за спиною опущені крила. Над головою німб із восьмикутною зіркою, як у Господа Саваофа. Вбрання – царський далматик.

Христос – Агнець Божий – зображення Христа-Немовляти у потирі або на дискосі, встановлених на столі, оточеному різноманітними персонажами сюжетів «поклоніння Жертві», «Поклоніння Агнцю», «Служби святих Отців».

Христос Лоза істинна (Христос – Виноградна Лоза) – зображення воскреслого Христа, в руках якого виноградна лоза, що росте з рани на його ребрах. Він вичавлює сік винограду в потир, який підтримує ангел.

Спас Недрімаюче Око – образ Отрока Христа, що спить на кинутому на землю хресті на тлі пустинного пейзажу; навколо лежить знаряддя Страстей Господніх. Зміст ікони – надприродний стан Боголюдини, яка після смерті тілесно дежить у труні, душею одночасно сходячи до Пекла й тим попираючи смерть.

Христос Пелікан – образ пелікана, що розриває собі груди, щоб кров'ю нагодувати своїх пташенят, стає тут символом Євхаристії, де пелікан – це Христос, а пташенята – вірні, які причащаються його тілом і кров'ю.

Символіка й багаторакурсність іконографії Ісуса Христа, як бачимо, відзначаються незвичайною широтою й глибиною. При цьому канон, фіксуючи догматичне розуміння Христа як іпостасі св. Трійці, ретельно зберігав інформацію про зовнішній вигляд Спасителя, портретні риси якого повинні були зберігатися неухильно.

Але все це не слід розуміти як поле реалізації самих лише людських ініціатив. При наявності такого свідoctва про Христа, як Туринська Плащаниця, потрібно визнати, що формування канону в візантійському мистецтві є нічим іншим, як Об'явленням Божим, яке відкрилося Св. Отцям Церкви та обраним іконописцям у безперечно позаприродний, чудесний спосіб. Тому канон візантійської ікони Христа є індикатором величезної духовної революції, а саме – свідoctвом формування культури, яка побачила в людині земне втілення Божественного начала.

Висновки до розділу 3

Поворотним пунктом від алегоризму та вільного фантазування до відтворення реального виду Христа в Його канонічному іконному образі стала Туринська плащаниця з її позаприродним Святим Відбитком тіла й обличчя Спасителя.

Найдревніші східні канонічні зображення Христа недвозначно ґрунтуються на образі, збереженому на Туринській Плащаниці. Ікони ж, створені на Заході, навіть у візантійському стилі, нерідко продовжують започатковану в римських катакомбах тенденцію зображати Спасителя безбородим юнаком. Зокрема у перші чотири століття Ісус і хрест фігурували окремо з міркувань про ганебність такої страти.

Особливе місце займає становлення канону Розп'яття, яке відбулося через чотири століття після трагедії, описаної в Новому Завіті. Поклоніння Розп'яттю остаточно усталилося лише в V ст. Розп'ятого Ісуса довго зображували повністю одягненим, а інколи Він навіть був убраний у царські шати. Після Трулльського собору, який постановив зображати Христа виключно у вигляді людини, зображення Розп'яття почало розповсюджуватися, але нагота й борода у Розп'ятого з'являються лише у IX ст. Водночас деякі суттєві деталі (цвяхи забивалися не в долоні, а в зап'ястя; одним чи двома цвяхами прибивалися ступні ніг тощо) було втрачено, тому що розпинати людей давно перестали. На деяких древніх східних Розп'яттях Спаситель зображується живим, з відкритими очима, але в канонічній Православній іконографії, як і на західних зображеннях, Господь усе ж таки пишеться в стані смерті. У цілому іконографія Розп'яття репрезентує спасительну жертву Сина Божого.

Візантійський канон остаточно склався після подолання єресі іконоборства, яке виступало проти антропоморфних зображень Христа. Зокрема іконоборці у Константинополі спробували знищити шановану ікону Христа, але були знищені натовпом православних. VII Вселенський собор

(Нікея, 787 р.) підтвердив закономірність іконошанування, зокрема ж ікони Христа, що втілювався; було підкреслено, що ця традиція бере початок від створеного самим Ісусом Свого нерукотворного зображення.

Найважливіша особливість православної ікони Христа – дотримання встановлених традиційних норм, що склалися в XI-XIII ст. Це збільшення очей і зведення до мінімуму «чуттєвих» деталей обличчя (рот, ніс, вуха), що робило зображення підкреслено спіритуалізованим; це німби, відсутність тіней, зворотна перспектива та кілька точок огляду (симультанізм), в зображенні немає простору або часу в нашому земному розумінні (двовірність). Усе це підкреслює: Христос існує найперше в просторі Небесного Царства, де не діють закони природи. Неповторним моментом ікони Спасителя десь з XI ст. став т. зв. «хрещатий німб»: вінець навколо голови ділиться на три сектори, в яких міститься грецька аббревіатура $\Theta\Omega\chi$, що означало «Сущий» (гебрайське «Ягве»).

Зображення Христа диференціюють на портретні та символічні. Іконографічні типи портретних зображень такі: оглавні (Спас Нерукотворний, Плат Вероніки, Спас оглавний, Спас Яре Око, Спас Еммануїл); поясні (Спас Вседержитель, Цар Слави, Не ридай мене, мати, Христос Цар Юдейський); зображення на повний зріст (Спас на престолі, Спас у Славі, Спас Великий Архієрей); символічні зображення (Христос Старий Днями, Спас Благе Мовчання, Христос – Агнець Божий, Христос Лоза істинна, Христос – Виноградна Лоза, Спас Недрімаюче Око, Христос Пелікан).

Канон візантійської ікони Христа є індикатором величезної духовної революції, а саме – свідоцтвом формування культури, яка побачила в людині земне втілення Божественного начала.

Розділ 4

**ХРИСТОС У ЗАХІДНІЙ ОБРАЗОТВОРЧІЙ ТРАДИЦІЇ:
ТЕНДЕНЦІЇ ДО СУБ'ЄКТИВНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ****4.1. Редукція канону ікони Христа
в романському та готичному іконописі**

Католицький іконопис розвивався на основі візантійського канону, але, поряд з певною тенденцією до обмирщення зображення, тяжів до вироблення власних канонів, що мало досліджено. Так, католицькі ікони поступово еволюціонують у бік більшої «реалістичності», наближеності до портретного живопису. Крім цього, тут з часом формуються типи ікон, відсутні у візантійському каноні. До числа таких специфічних типів ікон, що відтворюють образ Христа, відноситься зображення Ісуса, що вказує на Своє палаюче серце – «Найсвятіше серце Ісуса» (іл. 7). Ще один дещо подібний до попереднього образ – «Ісус Милосердний». З виникненням цього типу ікони пов'язана історія про Об'явлення Христа (1931 р.), де Він просив зобразити Його у такому вигляді, як Він з'явився сестрі Фаустині (Ковальській). Його права рука піднята, ніби для благословіння, а ліва – торкається серця, і з-під неї виходять два промені.

У західноєвропейській іконописній традиції зустрічаються також варіації візантійського канону. Так, образ Богоматері з мертвим Ісусом народив два іконографічних типи – «Матір Долороза» («Мати, що скорбить») та «П'єта» (у перекладі – «жалість»; Богоматір, що тримає на колінах мертве тіло свого Сина). Західноєвропейська ікона «Ессе Номо» («Це Людина») являю собою трансформацію візантійської ікони «Христос – Цар Юдейський».

Спочатку візантійський канон зберігався і в Західній Церкві, яка до Великого Розколу залишалася в цілому православною. Канон тримався в своїх основних рисах у форматі *романського стилю* (X–XII <XIII> ст.), про

що свідчать такі твори, як фреска з зображенням Христа Пантократора в церкві Святого Климента (XII ст.; м. Тауль, Іспанія). Однак слід зазначити, що тут вже втрачено характерний медитативний настрій візантійської ікони, цей твір значно більш експресивний, моделювання обличчя та одягу позбавлені об'ємності й півтонів, панує загострена лінійність та різкий, контрастний колорит. У романській фресці «Вхід Господній у Єрусалим» (Церква Сан Бауделіо де Берланга, Іспанія) Христос зображений у достатньо канонічному форматі, хоча певна застиглість та відсутність артистизму значно відрізняють її від візантійського зразка.

Водночас у західному церковному мистецтві широко практикувалася ікона у вигляді скульптури. Так, наприклад, сцена «Зішестя Святого Духа» у церкві Сан-Мадлен (Франція) вирішена романським митцем у вигляді скульптурного барельєфу. Центральною фігурою тут виступає Христос, що благословляє апостолів на проповідь Свого вчення цілому світові. Нижній ярус займають алегоричні зображення країн, до яких пішли учні Христа (причому тут відбито середньовічні уявлення про чужоземців, котрих зображено у вигляді песиголовців, пігмеїв, людей зі слоноподібними вухами тощо). Характерною деталлю є також розміщення у площині образу також і знаків Зодіаку. Як бачимо, вже в перші століття після Великої Схизми іконопис у Західній Європі почав допускати вільні інтерпретації візантійського канону (у т. ч. включати деталі, взагалі дивні для церковного мистецтва).

Щодо *готичного стилю*, який прийшов на зміну романському (між серединами XII і XVI ст.), то тут теж в основному зберігалися канонічні особливості, зокрема в зображенні Христа. Водночас інколи ці зображення відзначено технічною невправністю, особливо коли ми маємо справу з ранніми провінційними творами невідомих художників у колишніх «варварських» провінціях. Так, недавно під час ремонтних робіт у церкві Святого Михаїла (німецьке м. Цайц) було виявлено фреску готичної епохи з зображенням Христа, яка являє собою простий контурний рисунок,

зроблений не дуже впевненою рукою. У цілому в готичній іконографії Спасителя спостерігається значно більша суб'єктивність, що знаходить підтвердження й у тому, що анонімність твору поступово втрачається й ми знаємо імена художників, які написали ті чи інші ікони. Такий, наприклад, знаменитий Гентський вівтар (XV ст.). Його було створено Губертом і Яном ван Ейками, і він вже має низку проторенесансних рис (сполучення спіритуалізму з закоханістю в красу тілесних форм, об'ємне, натуралістичне моделювання фізичних тіл, установка на барвистість та орнаментальність). У цілому тут панує сувора готична симетрія та ієрахічність; «небесний» план (верхній ряд зображень) виразно домінує над «земним» (людським): в центрі Христос на троні в папській тіарі й постаті Діви Марії та Івана Хрестителя по боках від нього відтворюють канонічну схему Деїсуса; постаті небесного плану подано значно крупніше, ніж людський натовп унизу: центром нижнього ярусу композиції є поклоніння Агнцеві, поданому у традиційному символічному тваринному образі [60, р. 40-45]. Але вже створена невідомим автором значно раніше, у XIII ст., готична скульптура Христа в Реймському соборі (Франція) вражає вже повною незалежністю від канону: Спасителя зображено доволі натуралістично; Він легко посміхається, вираз Його обличчя відкритий і привітний. Вільний артистизм виражається в такій деталі, як зовсім вже неочікувана – шапка подорожнього, а також у загальній невимушеній і розкутій манері різьблення.

Тим не менш, зображення Христа в параметрах романського і готичного стилів зберігає належну одухотвореність і дух ікони. Але, починаючи з епохи Ренесансу, коли на Заході виникло тяжіння до відродження античних мистецьких традицій, розпочалася і поступова деспіритуалізація ікони. Вона все більше набувала чуттєво-тілесного характеру, що відповідало духу римської культурної традиції, в якій високо цінувалися наочні свідoctва й матеріально-тілесна ілюзорність зображення.

4.2. Образ Христа в інтерпретації європейського Ренесансу

Як і раніше, Церква виступає найбільш потужним замовником іконних образів, які чим далі, тим енергійніше відбивали індивідуальний артистичний пошук майстра та модернізували зображену натуру. Важко назвати хоча б одну ренесансну постать скільки-небудь відомого митця, який би не працював на замовлення Церкви. І ці образи, при всій їх вільній інтерпретації, розміщувалися у храмах. Наведемо лише кілька прикладів: фреска «Страшний суд» Мікельанджело являє собою розпис вівтарної стіни Сікстинської капелли (Ватикан), «Страшний суд» П. Калавалліні вміщено у церкві Санта Чечілія (Рим, Італія), «Хрещення» Дж. Белліні розташовано у церкві Санта-Корона (Віченца, Італія) тощо.

Раннє Відродження репрезентовано Розп'яттям Чімабуе (XIII ст., церква св. Домініка, Ареццо, Італія; іл. 8). Воно, на відміну від скульптури Реймського собору, створеної в тому самому столітті, ще майже повністю відтворює православний канон і зберігає при цьому готичну загостреність ліній та характерну для готичного живопису шорсткість колориту. Але водночас зображення має святково-мажорний характер завдяки внесенню в композицію абсолютно невмотивованого орнаменту та зовсім вже нетрадиційному використанню червоного кольору для зображення лентіону. Утім, є і інший погляд на це найзнаменитіше творіння італійського майстра. О. Макойда пише, що «воно поклало початок новим реалістичним тенденціям у живописі й ознаменувало розрив з візантійською традицією. Чімабуе зображає розп'ятого Христа абсолютно поновому: Його погляд сповнений стражданням, а бліде мертве тіло безвільно обвисає на хресній перекладині. По обидві сторони від хреста зображено скорботні лики Марії та апостола Івана. Безумовно, твір Чімабуе можна вважати новою сторінкою не тільки у змалюванні страстей, а й у започаткуванні реалістичної манери італійського мистецтва» [20, с. 1450].

Характерне вже майже цілком ренесансне потрактування спадщини канону в іншого італійського майстра цієї епохи – Джотто (XIII–XIV ст.). При збереженні певних основних параметрів традиції, він пише фреску на євангельський сюжет (сцена поховання Христа; капела дель Арена, Падуя, Італія) з надзвичайною свободою, насичуючи її бурхливою емоцією й концентруючи увагу на «людському» моменті ситуації. Джотто робить центром композиції зближення мертвого обличчя Христа й скорботного обличчя Богоматері; оточує цю скорботну сцену низка постатей учасників поховання – Йосифа Аримафейського, Никодима, Марію Магдалину та ін., поданих вже поза всяким канонічним зразком, у невимушених і розкутих позах, у тому числі й ракурсі зі спини. Характерний золотий фон візантійської традиції, який свідчив про перенесення події у вимір Царства Небесного, щезає; його заміняє похмуро-синє небо, написане мертвенним кобальтом. Нерівна, тривожна лінія темного кам'яного схилу гори підсилює похмурість колориту й загальне відчуття трагедії, але це трагедія радше в античному сенсі, яка викликає катарсис – людське співпереживання, а не високе духовне просвітлення через зрозуміння сенсу Христової Жертви. Характерно, що німби у Джотто, який мислить вже значною мірою «матеріалістично», перетворюються з туманного саява на якісь жорсткі «кокошники», які «надіто» на голови персонажам як пласкі диски, що збоку сприймаються як двовимірні. У Розп'ятті Джотто, створеному для церкви Санта Марія Новелла (Флоренція, Італія) «відчутна нова художня концепція, яка найбільше помітна у змалюванні тіла Христа. Ми бачимо перед собою живу та реальну плоть, через яку виявляється людська природа Ісуса. Це аж ніяк не перечить церковній догмі, адже Христос є Богом та людиною в одній особі. У візантійському мистецтві акцент ставиться лише на божественній природі Ісуса, Джотто ж прагне відтворити Його людську суть» [20, с. 1451].

Відтак у Відродженні розгортається все більш суб'єктивне потрактування священного образу, зведення нанівець канонічного зразка, натуралістичність тіла й обличчя; навіть німб перетворюється на легкий

лінійний овал, котрий вже не оточує обличчя цілком, а начебто «пливе» над головою; хрещатість вінця найчастіше й зовсім щезає.

У Розп'ятті Перуджино (XV ст.) німб вже повністю відсутній, тіло Спасителя не несе жодних ознак муки й смертного страждання; це квітуче юнацьке тіло з досконалими пропорціями, яким художник відверто милується. Лентіон майже кокетливо звивається вздовж вертикального стовбуру хреста, хоча в пейзажі, цілком реалістично відтвореному (втім, це, звичайно, не кам'янистий краєвид Єрусалиму, а розкішна природа Італії), зовсім не відчувається дихання вітру чи будь-якого см'ятіння стихій. Хіба що в суворому виразі обличчя Розп'ятого та в позах предстоячих читається скорбота, але це не знімає загального враження мажорності й замилювання красою тілесного світу.

Характерна ситуація з відступом від канону в образі Христа Вседержителя. В італійському Ренесансі цей сюжет зберігає популярність як здавна шанована ікона Спасителя. При цьому хрещатий німб Христа може фігурувати або бути відсутнім, часом навіть у спадщині одного й того ж само майстра (В. Карпаччо). Проте спостерігаються й більш складні ситуації. Так, наприклад, у лівій руці «західний» Христос тримає замість Євангелія кулю, що виглядає незвично й загадково, особливо якщо взяти до уваги, що вона виглядає то як темна (К. Кривеллі, К. Бенедисенте) чи принаймні тьмяна (А. Мессіна), а то й як прозора (Леонардо, Тіціан); часом вона буває й такою, й такою в одного й того самого майстра (В. Карпаччо). Ця куля сигніфікує світ, і виглядає вона як атрибут парадного вигляду імператора, який держить в руках скипетр, знак влади, та кулю, яка символізує його державу. В італійському іконописі того періоду можна зустріти й образ, який буквально повторює ці «земні й зримі» атрибути імператорської влади. Але усе ж таки зберігалось сполучення благословляючої правиці й кулі в лівій руці, яка все частіше писалася прозорою. Тут, з одного боку, прочитується християнське розуміння земного світу як марноти, але деталь ця може насичуватися й іншим, більш сумнівним смислом, про що ми пишемо далі більш розгорнуто.

Звичайно, в залежності від ступеню непересічності обдарування, ті чи інші майстри Відродження проникали тією чи іншою мірою в потаємні глибини образу Христа, але все ж таки справа часто почала обмежуватися фіксацією зовнішньої загадковості, натяку на якісь глибини, тоді як в іконі належить не приховувати ці смутні глибини, а, навпаки, розкривати, пояснювати їх.

З цього погляду надзвичайно цікавий шедевр великого італійця Леонардо да Вінчі (XV–XVI ст.) «Спаситель світу» (бл. 1500 р.; іл. 9). Образ зберігає основні атрибути канонічного поясного зображення Христа Пантократора: строго фронтальна композиція, благословляючий жест правиці, серйозний, глибокий медитативний настрій. Але тут перед нами знову ж ота прозора куля замість Євангелія в лівій руці, котра й досі людьми світськими сприймається як певна загадка. Її, наприклад, намагається вирішити сучасний літератор В. Айзексон у новій біографії Леонардо да Вінчі. Айзексон звертає увагу на те, що куля не змінює простір за собою, хоча оптичні закони були художнику добре відомі. Можливо, робить він припущення, це було зроблене для того, аби продемонструвати якусь чудодійну силу Христа та його кулі. Своєю чергою зауважимо, що тут, можливо, дійсно відкриваються нові обрії, але значно глибші й тьмяніші. Адже Леонардо здавна користувався репутацією прихильника «таємних знань», і, можливо, прозора куля тут пов'язана не лише з християнськими уявленнями, а й з твердженнями язичницьких мудреців про світ як примару, фата-моргану, навіть, з тією прозорою кулею, на якій практикують свої ворожіння окультисти, котрі в епоху Відродження потужно піднеслися, сповідуючи цікавість до чорнокнижжя й макабристичні реальні практики до чорних мес включно. Людина, зображена Леонардо як Христос, одягнена в розкішні шати, погляд в неї владний, навіть дещо гнітючий; він не вивільнює, а радше зачаровує, підкоряє. Але Христос Євангелій обіцяв, що зробить людей вільними (Ін. 8:32-36), він не «зачаровує», а виводить людину на простір самоосягнення в Бозі. Однак залишаємо читачеві самому судити про

цінність такого потрактування Христа й значущість подібного розширення параметрів церковного канону.

У будь-якому разі, подібні підозри можуть виникати тільки в разі Леонардо. Більшість тих, хто писали Христа, були людьми цілком благочестивими й ніяких додаткових смислів у прозору кулю не вносили. Тіціан, наприклад, потрактовував Христа як втілення духовності й шляхетності, що протистоять людській ницості й злобі («Динарій кесаря», «Христос Вседержитель» Тіціана)¹⁴.

4.3. Руйнація канону образу Христа в західному іконописі Нового часу

Наклали свій відбиток на руйнацію канону й такі більш пізні стильові системи Нового часу, як *бароко*, *класицизм*, *романтизм*, *реалізм* та *модернізм*, хоча, з іншого погляду, традиційний образ тут збагатився й став більш переконливим та стилістично складнішим, якщо брати до уваги виключно «натуральний», портретний ракурс ситуації. Деякі деталі, які у візантійському каноні мають важливий символічний зміст, що зберігався в романському живописі та в мистецтві готики, в західній традиції знехтовані, що не збагачує духовного змісту образу. Так, наприклад, традиція вимагає чіткої ієрархії образної системи, зокрема композиції персонажів відповідно до їхнього сакрального рангу. Тому Христос тут завжди в центрі й вище Його можуть бути лише інші дві іпостасі Трійці – Бог-Отець і Святий Дух у вигляді голуба. Або, наприклад: в східній іконі права рука завжди пишеться над лівою, що символізує перемогу духу над плоттю з її схильністю до гріха й спокус. Про такі речі західні живописці Нового часу зазвичай забувають.

¹⁴ Проте часом це вже дійсно радше світський живопис; так, «Динарій кесаря», писаний на дошці, мав за початковим задумом стати двірцею буфета якогось вельможі, що може свідчити як про підвищену благочестивість замовника, так і про легковажне зведення священного образу до ролі декоративної прикраси.

Стиль бароко склався в Італії наприкінці Ренесансу; термін бароко означає «неправильний» (у ювелірів – річкова перлина неправильної форми). Якщо Ренесанс підносив гармонію, симетрію і певну незворушність образів, то бароко показує динаміку й боротьбу різних начал у житті, темряви й світла, добра й зла. А позаяк у світі багато злого й неправильного, то бароко відбивало життя й прояснювало цю боротьбу більш глибоко, ніж Ренесанс. Почалася епоха сумнівів, хитань та кризи Церкви на Заході. Протестантизм ознаменував від'єднання від католицизму низки деномінацій, кожна з яких оголошувала власну позицію єдино вірною. Католицька ж Контрреформація прагнула покласти край цим суперечкам і повернутися до колишньої єдності, навіть шляхом деяких уступок модернізаторам, та це вже було неможливо. Бароко проявилось в архітектурі, образотворчому мистеві, літературі, музично-театральній сфері, стало, як сказав Д. Чижевський, справжнім *стилем епохи*, виражаючи діалектику мислення людини Нового часу, яка все ширше спиралася на наукову свідомість, позитивізм та логіку, піддаючи усе, в тому числі й культурну традицію, гострому критичному переосмисленню.

Характерно, що найперше зрозуміла його можливості якраз Католицька Церква й оголосила цей стиль своїм офіційним. У такий спосіб стало легко полемізувати з ренесансною традицією, яка протиставляла середньвічному аскетизму захоплення чуттєвою красою речей в античному дусі. Бароко натомість не заперечувало краси природі, тіла, речей, але постійно нагадувало, в дусі християнського мислення, про смерть та тимчасовість всього земного. Зрозуміло, що іконопис у цій атмосфері набуває й більшої натуральності, й, – порівняно з іконами ренесансної епохи – загостреної одухотвореності, причому ім'я автора вже не губиться, а, навпаки, звучить на повну силу; розпочинається також написання історії мистецтва, окремішної від церковно-теологічного витлумачення живопису. У мистецтво широко входять світські мотиви: історична та побутова картини, портрет, пейзаж, натюрморт тощо.

Найбільш знаменитий майстер католицького бароко – П. П. Рубенс (XVI-XVII ст., Фландрія), талановита людина, політик та громадський діяч, який казав про себе, що він – дипломат, який розважається живописом. Церковні образи, однак, займали значне місце в його творчості, й уславили його у століттях. і багато з них понині є частиною прикрас католицьких церков.

Живописний доробок художника налічує 2000 картин. У своїй творчості він відбив бурхливий дух епохи, її фуріозність, спонтанність, динаміку плину життєвих подій, тривогу та тілесну чуттєвість. Завдяки своїй непересічній індивідуальності він на кілька десятиліть визначив свій стиль як провідний у всьому фламандському живописі. Релігійні образи він малював з такою ж само енергією й пристрастю, інтерпретуючи християнські теми страждань, слави, чудес і екстазу з величезною енергією й експресією. Створюючи твори на церковну тематику, він спирався в своєму ідеалі на антично-ренесансний культ здорового, сповненого фізичної сили людського тіла, й не даремно оголені постаті Рубенса з притаманним їм пишністю й блиском форм стали характерною ознакою барокового живопису взагалі.

Тут втратилася свята й смиренна нагота візантійського канону, в якому на першому плані – крихкість і слабкість тілесної людини. Якщо пригадати канонічне візантійське Розп'яття, яке викликає в реципієнта величезний смуток і жаль до Христа і в якому Спаситель начебто парить, піднесений над хресними муками й стражданням у пронизаному струмами духовності Небесному Царстві, то рубенсове «Воздвиження Хреста» справляє враження результату якоїсь язичницької битви й тріумфального прибиття до смертоносної шибениці квітнучого, молодого, мускулястого тіла воїна-ворога. Христос, який разом з учнями часто не мав чого їсти й живився розтертими колосками чи плодами смоковниці, не міг бути таким рум'яним і мускулястим. І хоча перед нами справжній малярський шедевр, де блискуче модельовано тілесний блиск речей та бурхливий рух природних форм, де постаті персонажів органічно вписані в пейзаж, а динамічна діагональна

композиція чудово передає незвичність, трагедійність того, що відбувається перед нашими очима, в нас виникає лише суто людське співчуття до молодого чоловіка, якого піддають насильницькій смерті, а не відчуття космічності й потойбічної проекції священної містерії Божого Саморозп'яття. Утім, незважаючи на все, викладене вище, картина є частиною вівтарного триптиху для собору Богоматері в Антверпені (Бельгія), куди була вміщена одразу після створення й де перебуває і донині.

Сказане деякою мірою відноситься й до такого полотна Рубенса, як «Се людина... <Увінчання терновим вінцем>; іл. 10». Тут чітко звучать жаль і співчуття художника, який більш глибоко зберігає тут дух ікони, ніж в першому полотні з його дещо декоративню ефектністю. Надзвичайно шляхетне, сповнене трагічної величності бліде обличчя Христа, заплямоване кров'ю з-під блюзнівської корони з тугого, червоно-коричньового колючого терну, сліпучий нагий торс Спасителя, визначений пілатовим судом для батогів, виступають з глибокої, непроникненої пітьми, символу духовної сліпоти катів, як оаза сліпучого й непереможного світла.

Ще одним представником барокового потрактування образу Спасителя в західному живописі був Дж. Тьєполо. Не приділяючи особливої уваги психологічній глибині образу, він щедро компенсував це декоративними ефектами. У триптиху «Страсті Христові», що знаходиться у церкві Сан-Альвізе (Венеція, Італія) художник виявляє глибоке співчуття до страждань Спасителя, які змальовано з глибокою експерсивністю. Попри деяку мелодраматичність та театральність зовнішніх ефектів, цей твір Тьєполо вважається одним з найкращих втілень високої трагедійності цього сюжету.

Коли бароко в європейській культурі було витіснене *класицизмом*, це означало остаточну перемогу над усією християнсько-середньовічною традицією в цілому. У другій половині XVII ст. теоретик літературного класицизму Ш. Буало забороняє письменникам спиратися на Біблію, орієнтуючи їх на античні авторитети. Трохи пізніше Просвітництво XVIII ст. у момент торжества класицистичного стилю фактично поширить цю

заборону й на усю спіритуалістичну традицію Середньовіччя, причому візантійська спадщина вже й зовсім не згадувалася. Вольтер та інші просвітителі всю свою неприязнь до християнського мистецтва Середньовіччя зосередили на рідній західноєвропейській готиці, яка видавалася їм потворним дітищем варварської й забобонної епохи. Водночас Вольтер, Руссо та інші просвітники мали великі надії на Дитя Природи – Дикуна, людину, «не зіпсовану християнською цивілізацією», яка керується голосом Натури і тому завжди перемагає. Класицисти, нехтуючи власними, народними основами європейських культур, почали насаджувати наслідування античності, одягати персонажів в античні шати тощо. Цілі церкви почали будуватися в класицистичному, антикізованому стилі (Храм Будинку інвалідів [Пантеон] у Парижі), це почали наслідувати й у православному світі (Собор св. Ісакія в Петербурзі тощо). Живопис у цих церквах також мав бути витриманий у класицистичному дусі, наслідувати античні зразки. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. склався той «академічний» стиль ікони, в явому поєдналися якісь основні риси канону та навики відтворення «ошляхетненої натури», що тривало протягом XIX й, почасти, XX сторіч.

Типовим зразком цього «академічного» стилю є ікона Христа роботи метра класицизму XIX сторіччя Ж. О. Д. Енгра. По-перше, ікону взято в овал, запозичений з пізнього бароко, що одразу надає образу елегантної «світськості». В цей овал майстерно вписано поясне зображення Спасителя з піднесеними в молитві руками, холеними руками аристократа. Аристократичне, позбавлене емоцій, безстрастне обличчя репрезентує католицький ідеал Досконалої Людини, іпостасі св. Трійці. Зберігаючи традиційні, червоний хітон та голубий гіматій, а також хрещатий німб, автор намагається усе ж таки відокремити свій твір від світського портрету, надати йому спіритуального звучання. Але усі ці атрибути ікони виглядають радше «прихованими», ніж підкресленими: художники висувають на перший план естетичні критерії класицизму, а не демонструють глибоку віру. Це, при всій

своїй натуралістичності й артистичній вправності, лише відблиск євангельського ідеалу, пристосований до смаків секуляризованої епохи.

Треба відзначити, що цей холодний академізм і одягання персонажів світової історії, зокрема біблійних, в античний одяг почали втомлювати й суспільство, й молодих митців, які прагнули власного бачення. Найбільш яскраво це виразилося в лоні *романтизму* початку XIX ст., який відкинув класицистичні правила й спробував писати безпосередньо й суб'єктивно, враховуючи при цьому власні національні та екзотичні для Європи того часу східні традиції. В результаті улюблені класицистами симетрія й гармонія, так само як наслідування греко-римським зразкам і гладка, «емальова» манера письма, були відкинуті. Щоправда, це стало плідним для світського живопису, а в сфері іконопису новації романтиків виглядають дещо сумнівно. Так, твір Е. Делакруа «Сон Христа під час бурі», по-перше, написаний на вільно обраний майстром з євангельської нарації сюжет, в канонічних переліках відсутній. По-друге, твір цей вирішено в дусі естетики романтизму, який, на противагу класицистам, любив поетизувати все бурхливе й стихійне. Буря, яка так перелякала апостолів, як і незворушний сон Спасителя, звичайно, дають величезний матеріал для іконописця, але в Делакруа на перший план виступає не приборкання стихії Христом і не прославлення Божої сили, а саме розбурханість моря й неба, людський переляк і повна виокремленість Боголюдини зі світу людей і природи. Канонічно іконою цю картину, при всій її безумовній художній цінності, назвати важко, хоча як фреска другого плану вона могла б знайти своє місце в храмовому ансамблі.

Якщо ж говорити про реалістичне втілення образу Ісуса Христа засобами живопису, то характерно, що в самий розпал становлення літературно-мистецького реалізму на Заході (від 1850 р.), коли мала шумний успіх скептична книга Е. Ренана «Життя Ісуса» (1863), в якій поставлено було завданням показати «справжнього» Христа (це, як відомо, закінчилося невдачею), тут не виникає жодного зображення Христа пензля серйозного

майстра, яке можна було б визнати як реалістичне. Отож, слід одразу ж визнати, що в католицькому іконописі XIX ст.¹⁵ цей метод усе ж таки не прижився: сакральне зображення не терпить побутової приземленості. Натомість в цей час виникає низка символічних (модерністських) образів Христа, в яких акцентовано саме містичну сутність образу, позбавленого побутово-буденних елементів. Водночас ці образи настільки суб'єктивні й часто шокуючі, що функцію ікони вони виконувати не можуть; принаймні до середини XX ст. такі речі на Заході не дозволялися.

Це, по-перше, «Світло світові» В. Г. Ханта (1851), картина, в якій зберігаються канонічні ознаки (вінець, корона, якась подoba церковного облачення), але всю увагу зосереджено на центральному живописному ефекті відблиску ліхтаря, який несе в руці Спаситель, на його блискучому довгому й світлому одязі. Це світло кореспондує з поданим високо, під саму раму, вінцем і навіть затьмарює його, що створює містичний, загадковий ефект. Дещо нагадує вівтарні композиції акварелі О. Мерсона (1901), але в історії іконопису цей твір з його різномасштабними постатями лишився непоміченим. Образ Святого Серця в потрактуванні поляка Й. Мегоффера перетворюється на мажорне декоративне зображення, де домінує чуттєво-червоний колір, терновий вінець радше нагадує капелюх з обсяжними полями, а широка усмішка Христа нагадує вульгарні вуличні типажі. І, нарешті, Христос у терновому вінці в зображенні О. Редона вражає своєю майже гротесковістю.

Закінчує цю низку експериментів геніальна композиція С. Далі «Таємна вечеря» (XX ст.), яка від початку не призначалася для храмового ужитку, хоча і була написана на євангельський сюжет. Таким чином, можна зафіксувати що еволюція католицького іконопису до перебільшення ролі суб'єктивно-креативного начала в інтерпретації канону.

¹⁵ Спроби реалістичного потрактування постаті Христа засобами живопису спостерігаються лише в російському живописі XIX т. (І. Крамської, І. Ге, В. Полєнов та ін.), але ці картини не можуть називатися іконами й є бічним відгалуженням православної іконографії Спасителя.

Висновки до розділу 4

Візантійський канон спочатку зберігався і в Західній Церкві, яка до Великої Схизми залишалася в цілому православною. Утім, тут спостерігається певна тенденція до обмирщення зображення, і католицькі ікони поступово еволюціонують у бік більшої «реалістичності», наближеності до портретного живопису. Тут формуються специфічні типи ікон, відсутні у східній іконографії Христа: «Найсвятіше серце Ісуса», «Ісус Милосердний». Крім цього, виникають варіації візантійського канону: «Матір Долороза», «П'єта», «Ессе Номо» тощо.

Вже іконопис романського стилю втрачає характерний медитативний настрій візантійської ікони, стає більш експресивним, контрастним. В іконах Христа готичного стилю спостерігається ще більша суб'єктивність, втрачається анонімність авторства. Готика вже має низку проторенесансних рис (сполучення спіритуалізму з увагою до краси тілесних форм, установка на барвистість та орнаментальність).

З епохи Ренесансу, коли на Заході виникло тяжіння до відродження античних мистецьких традицій, розпочалася поступова деспіритуалізація ікони. Хоча Церква і залишалася основним замовником ікон, і більшість з них понині знаходяться в католицьких храмах, але самі ікони набувають все більше чуттєво-тілесного характеру, що відповідало духу римської культурної традиції, в якій високо цінувалися наочні свідоцтва й матеріально-тілесна ілюзорність зображення. Образ Христа в інтерпретації європейського Ренесансу характеризується швидкою еволюцією від канонічної візантійської схеми (Розп'яття Чимабуе) до виразної руйнації канону в фресках Джотто. Відтак у Відродженні розгортається суб'єктивне потрактування образу та піднесення натуралістичності (Розп'яття Перуджино, в якому німб повністю відсутній, тіло Спасителя – це квітуче юнацьке тіло з досконалими пропорціями тощо). В образі Христа Вседержителя німб часто просто відсутній, у лівій руці Христос тримає

замість Євангелія кулю, яка символізує державу, що повторює атрибути імператорської влади (Леонардо да Вінчі, Тіціан, Карпаччо та ін.).

Стиль бароко стає улюбленим стилем Католицької Церкви, справжнім стилем епохи, виражаючи діалектику свідомості людини Нового часу. Найбільш знаменитий майстер – Рубенс, чий вівтарний образ «Воздвиження Хреста» викликає лише суто людське співчуття до молодого чоловіка, якого піддають насильницькій смерті, а не відчуття священної містерії Божого Саморозп'яття.

У класицизмі взагалі було проголошено повний розрив з середньовічним християнським спіритуалізмом і орієнтацію на античність. Типовим зразком цього стилю є ікона Христа роботи. Енгра: поясне зображення Спасителя з піднесеними в молитві білими, холеними руками аристократа, позбавлене емоцій, безстрастне обличчя – це лише відблиск євангельського ідеалу, пристосований до смаків секуляризованої епохи.

Романтизм початку XIX ст. відкинув класицистичні правила й спробував писати безпосередньо й суб'єктивно. Це стало плідним для світського живопису, але в сфері іконопису новації романтиків виглядають сумнівно. Так, в картині Делакруа «Сон Христа під час бурі» на перший план виступає не приборкання стихії Христом і не прославлення Божої сили, а розбурханість моря й неба, людський переляк і повна виокремленість Боголюдини з життя людей та природи.

Реалістичного же втілення образу Ісуса Христа засобами живопису на практиці не відбулося, хоча скептична епоха устами Ренана вимагала «справжнього Христа». Натомість в цей час виникає низка символічних (модерністських) образів Христа, в яких акцентовано містичну сутність Спасителя. Водночас ці образи настільки суб'єктивні й навіть шокуючі, що функцію канонічної ікони вони виконувати не можуть (твори Ханта, Мерсона, Мегоффера, Редона, Далі).

ВИСНОВКИ

Проблема зображення в іконі Боголюдини як об'єкта поклоніння здавна була у фокусі наукової уваги. Проте у нас її вивчення довго й штучно гальмувалося. Тому, хоча українській культурі споконвічно притаманне особливе ставлення до образу Христа, ця тема в інтегральному плані в Україні досліджується фактично вперше, що вимагає врахування досвіду світового богослов'я, традиційного й сучасного, ортодоксального та інославногo. У роботі розглянуто репрезентативні праці вітчизняних вчених, присвячені теоретичним проблемам ікони як такої та втіленню образу Ісуса Христа.

У дослідженні використовується інтегральний підхід, який поєднує різні методології: теологічну (богослов'я ікони), загально-наукову (принципи ідеалізації, спостереження та опису, аналізу та синтезу, системного підходу, індукції та дедукції), конкретно-наукову (аксіологічний, герменевтичний, біографічний, культурно-історичний, компаративістичний методи); мистецтвознавчу (іконографічний метод Е. Маля та формально-стилістичний аналіз Г. Вйольфліна).

Показано, що християнський культ спочатку не включав іконошанування, яке за старозавітною традицією ототожнювалося з ідолопоклонством. Першими спробами відтворити образ Христа були розписи у римських катакомбах II-IV століть. Це були традиційні предметні символи типу якоря й корабля, образи, узяті з вітального життя природи, що символізували безсмертя або ж алегоричні постаті на зразок Орфея чи Доброго Пастиря. Утім, тут вже з'являється і цілком канонічне зображення Христа (IV ст.), що свідчить про знаходження якоїсь серйозної підстави для формування саме такого образу.

Підставою для відтворення реального виду Христа в канонічному образі стала Туринська Плащаниця. Вона стала основою, на якій сформувався іконописний канон.

В іконографії Христа особливе місце займає становлення канону Розп'яття, яке відбулося через чотири століття після євангельських подій. Іконографія Розп'яття репрезентує спасительну жертву Сина Божого, хоча певні деталі було втрачено, що також спричинило формування західної та східної традицій іконопису.

Найважливіша особливість православної ікони Христа, яка склалася в боротьбі з іконоборством, – це дотримання канонів, що склалися в XI-XIII ст. Візантійський канон має характерні риси: символізм, обернена перспектива, площинність зображень, симультанізм, схематичність тощо.

Зображення Христа у східній традиції диференціюють на портретні та символічні. Іконографічні типи портретних зображень наступні: оглавні (Спас Нерукотворний, Спас оглавний, Спас Яре Око, Спас Еммануїл); поясні (Спас Вседержитель, Цар Слави, Не ридай мене, мати, Христос Цар Юдейський) зображення на повний зріст (Спас на престолі, Спас у Славі, Спас Великий Архієрей); символічні зображення (Христос Старий Днями, Спас Благі Мовчання, Христос – Агнець Божий, Христос Лоза істинна, Христос – Виноградна Лоза, Спас Недрімаюче Око, Христос Пелікан).

Візантійський канон спочатку зберігався і в Західній Церкві, але поступово він все більше еволюціонує в сторону світського живопису. Проте в обох церквах поклоніння іконам є обов'язковим, хоча в західній традиції, на відміну від східної, у Літургійному служінні ікона не включається у дійство. У католицизмі формуються специфічні типи ікон («Найсвятіше серце Ісуса», «Ісус Милосердний»), а візантійські канони переосмислюються й модифікуються. Так, образ Богоматері з мертвим Ісусом народив два іконографічних типи – «Матір Долороза» («Мати, що скорбить») та «П'єта» (у перекладі – «жалість»; Богоматір, що тримає на колінах мертво тіло свого Сина). Західноєвропейська ікона «Ессе Номо» («Це Людина») являє собою трансформацію візантійської ікони «Христос – Цар Юдейський».

Якщо у романських і готичні іконах ще проглядають візантійські зразки, хоча і тут вже зображення більш експресивне, об'ємне, контрастне, то пізніше католицька іконографія Христа стає дедалі більш суб'єктивною.

В епоху Ренесансу на Заході розпочалася дезавуація канонічної візантійської схеми та деспіритуалізація ікони, яка все більше набувала чуттєво-тілесного характеру. Незважаючи на те, що Церква залишається основним замовником іконописних зображень, які часто і понині залишаються в храмах, для яких вони були написані, тут розгортається суб'єктивне потрактування образу Христа та піднесення натуралістичності (Чимабуе, Джотто, Перуджино, Леонардо да Вінчі, Тіціан, Карпаччо та ін.).

Новий час приносить в західний іконопис остаточну руйнацію канону. Стиль бароко, який так полюбляє Католицька Церква, виражає діалектику свідомості людини Нового часу та підвищений інтерес до конфлікту матерії й духу, причому нехтуване в середньовічній естетиці матеріальне начало починає домінувати, й, наприклад, вівтарний образ рубенсовського Христа набуває міцної тілесної статури та квітнучої плотськості. У класицизмі остаточно перемагає орієнтація на античність з її рафінованою красою та витонченістю (Енгр). Романтизм пропонує ще більш суб'єктивні інтерпретації (Делакруа). У XIX-XX ст. виникає низка модерністських картин, які через свою суб'єктивність функцію канонічної ікони виконувати не можуть (твори Ханта, Мерсона, Мегоффера, Редона). Тут церковні образи вже практично не відрізнити від світських картин. Деталі, які у візантійському каноні мають важливий символічний зміст, в західній традиції знехтовані, що збіднює духовний зміст образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авула А. Образи Спасителя, коронованого терням, з львівського музею історії релігії // Народознавчі зошити. 2022. № 3 (165). С. 549-561.
2. Баліцка М. Тенденції та перспективи розвитку української ікони в контексті сучасних релігійних процесів в Україні // Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії. 2019. Вип. 22. С. 23-30.
3. Богомолець О. Ікони Саваофа: витоки та зміст іконописного образу // Філософські обрії. 2017. № 37. С. 168-180.
4. Великий А. ЧСВВ. Українське християнство. Причини до історії української церковної думки. Еспанія: Вид-во оо. Василян, 1990. 221 с.
5. Візантійські ікони в колекції музею Б.І та В.Н. Ханенків. Режим доступу: <https://byzantina.wordpress.com/2011/10/07/news-163/>.
6. Головей В. Синтез богословського вчення про ікону у творах Іоана Дамаскина // Волинський благовісник. 2020. № 8. С. 49-62.
7. Головей В. Функції ікони в контексті богословського осмислення // Волинський благовісник. 2022. № 10. С. 31-45.
8. Дем'янчук, А. В. (2020). Філософські та богословські основи іконотворчості Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 1. С. 69-77.
9. Дротенко В. Методологія стилістики художніх форм культури // Молодий вчений. 2019. № 9 (73). С. 265-268.
10. Дротенко В. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. Молодий вчений. 2021. № 3 (91). С. 135-140.
11. Еванс К. А., Райт Н. Т. Ісус. Останні дні. Львів: Свічадо, 2021. 152 с.
12. Іванчо І. Ікона і Літургія. Львів: Свічадо, 2009. 500 с.

13. Ікони італійського іконописця Джованні Меддззаліра та українського іконописця Ювеналія Й. Мокрицького, ієромонаха студитського уставу, в дусі слов'янської традиції. Б. р., Вид-во Сестер Василянок у Пряшеві.

14. Клявза К. Богословська герменевтика ікони / Пер. з пол. О. Мандрика. Львів: Свічадо, 2009. 128 с.

15. Козінчук В. Р. Проблеми становлення канону у візантійській іконописній традиції // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне: РДГУ, 2019. Вип. 33. С. 14-19.

16. Колесник О. Створення та роль ікони у повсякденному житті людини. С. 158-159. Режим доступу: <http://surl.li/occyt>.

17. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: навч. посібник: у 3 ч. Ч. 2. Львів, 2004. 268 с.

18. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2008. 184 с.

19. Ларіонова, В., Борисевич, Л. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини Мистецтвознавство: [Зб. наук. пр]. Львів: ЛДУФК імені Івана Боберського, 2008. С. 37-48.

20. Макойда О. особливості розвитку Страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI-XVIII століть // Народознавчі зошити. 2014 № 6 (120). С. 1448-1462.

21. Міжнародний біблійний коментар, Т. 4: Євангелія та Діяння апостолів. Львів: Свічадо, 2019. URL.<https://www.mercaba.org/FICHAS>.

22. Мілютін С. Ю. Проблема впливу ісламу на візантійське іконоборство // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2016. Вип. 45. Т. 2. С. 129-135.

23. Михалевич В. В. Храмова символіка в середньовічній європейській архітектурі // Вісник національного університету «Львівська політехніка». Серія: Архітектура. 2019. № 1. С. 13-19.

24. Нікульчев М., Макаров Л. Ідеологічні витоки візантійського іконоборства // Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філософія». 2017. Вип. 37. С. 60–70.
25. Овсійчук В., Кривавич Д. Оповідь про ікону. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 396 с.
26. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.
27. Осадча О. А. Відображення принципів іконічності в іконографічному образі. Режим доступу: <http://artisthelen.com/publications/vidobrazhennya-pryntsyviv-ikonichnosti-v-ikonografichnomu-obrazi>.
28. Осадча О. А. Основні художні методи створення просторової складової ікони. Режим доступу: <http://artisthelen.com/publications/osnovni-hudozhni-metody-stvorenniya-prostorovoyi-skladovoyi-ikony>.
29. Поливач М. Іконопис на теренах Русі Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 55. Т. 2. С. 17–21.
30. Попенюк Ю. А. Образ Різдва Христового в українському малярстві XV-XVIII ст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення: Автореферат дис. ... наук. ступ. канд. мистецтвознавства. 17.00.05 – образотворче мистецтво. Львів: Львівська національна академія мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України, 2020. 19 с.
31. Преподобний Іоан Дамаскін, 2010. Точний виклад православної віри. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vykladpravoslavnojiviry/> (дата звернення: 18.09.2023).
32. Пресіч О. Вивчення символізму в українському іконописі: методологічні зауваги. Всесвіт. Український журнал іноземної літератури. 2012. № 7–8. С.205-215.
33. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: філософсько-релігієзнавчий контекст: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філософ. наук: 09.00.11. Острог, 2015. 196 с.

34. Сидор О. Ікона-святиня, світогляд, мистецтво... // Куманець. 1994. С. 47-51.
35. Скоп П. Історичні передумови виникнення стилю маньєризм в українському мистецтві та причини його появи. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво. 2013. Вип. 12. С. 168–173.
36. Скоп П. Становлення традицій мистецького стилю маньєризм в сакральному живописі поч. XVII ст. Західної України. Народознавчі зошити. 2011. № 1. С. 101–107.
37. Степовик Д. В. Іконотворчість та українське ікономалярство // Енциклопедія історії України: у 10 т. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К. : Наукова думка, 2005. Т. 3: Е–Й. 672 с.
38. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. 320 с.
39. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть. Київ: Либідь, 2004. 442 с.
40. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст. Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква: Місіонер, 2012. 288 с.
41. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть. Київ: Либідь, 2004. 436 с.
42. Таранушенко С. А. Український іконостас // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (ССХХVII). С. 141–164.
43. Тарасенко О. Молитва іконописця // Українська культура. 2000. № 1. С.22-23.
44. Тріска О. Народна ікона на склі другої половини XVIII – XIX століття: європейський контекст: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.06. Львів, 2009. 178 с
45. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномена української ікони: дис. на здоб. наук. ступ. д. філософ. наук: Київ, 2006. 395 с.

46. Федь І. А. Українська ікона як архетип // Мультиверсум. 2004. № 41. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Fed.htm.
47. Хомишин М. *Розп'яття*. Режим доступу: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/070625152855.htm>.
48. Чорноморець Є. Ікона як символ Абсолюту у візантійській патристичній естетиці // Актуальні проблеми філософії та соціології. 2017. Вип. 17. С. 131-135.
49. Чорноморець Ю. Візантійська дискусія про ікони в її смисловому аспекті. URL: https://risu.ua/yuriy-chornomorec-vizantiyska-diskusiya-pro-ikoni-v-jiji-smislovomu-aspekti_n41437.
50. Шелюто В. М. Концепція сакрального в творчості Р. Отто. Походження і розвиток народних традицій. Режим доступу: <https://newacropolis.org.ua/theses/ac02526d-5c6d-40a9-882b-48ea523780ca>.
51. Широка О. Б. Типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV–XVII ст. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 4. С. 90-93.
52. Шпідлік Т., Гаргано І. Духовність грецьких і східних отців. Львів: Свічадо, 2006. 144 с.
53. Шуба О. Релігія в етнонаціональному розвитку України. Київ: Криниця, 1999. 323 с.
54. Barasch, Moshe. Icon: Studies in the History of an Idea. New York: New York University Press, 1992. 298 p.
55. Cavaros C. Guide to Byzantine Iconography, Boston: Holy Transfiguration Monastery, 1993. Vol. 1. 155 p.
56. Christian iconography; the history of Christian art in the Middle ages / By the late A. N. Dideok. Translated from the french by E. J. Millington: In 2 vol. Vol. II. The Trinity: Angels: Devils: Death: the Soul: the Christi. Appendices. Wits numerous illustrations. London: George Bell & Sons. 1907. 452 p. Режим доступу: https://www.academia.edu/36393287/Iconography_and_Style.

- 57.** Czy katolickie obrazy i figurki są przejawem bałwochwalstwa? URL : <http://surl.li/oakwu>.
- 58.** Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968. 174 p.
- 59.** Fortis P. Iconography and Style. Access: https://www.academia.edu/36393287/Iconography_and_Style.
- 60.** Schmidt P. Het Lam Gods. Davidsfonds, Leuven 2005. 143 p.
- 61.** Quenot M. The Resurrection and the Icon, Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1997. 264 p.
- 62.** Zias J. Crusifixion in Antiquity. Access: <https://www.mercaba.org/FICHAS /upsa/crucifixion.htm>.

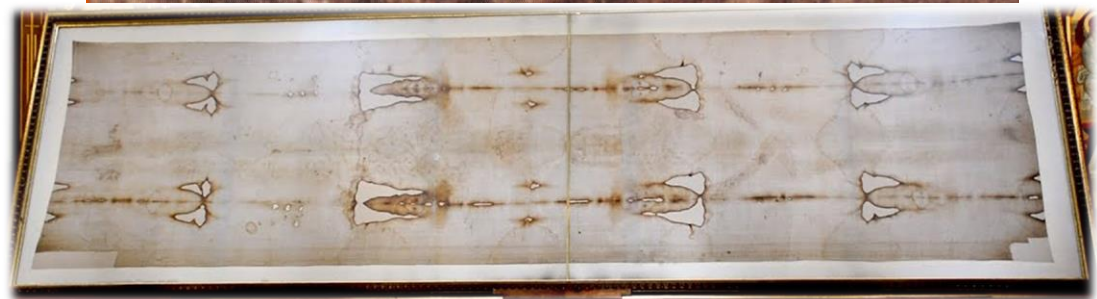
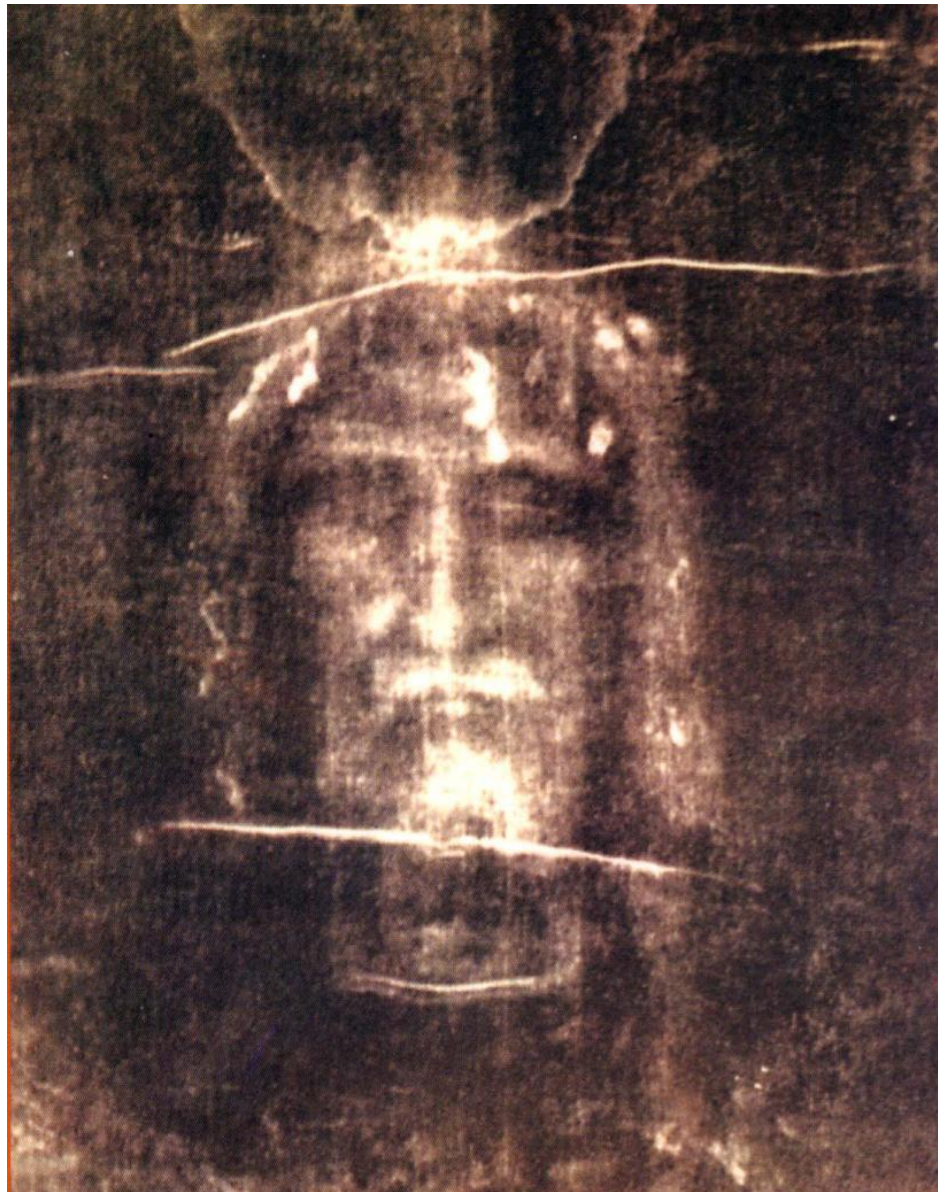
ІЛЮСТРАЦІЇ



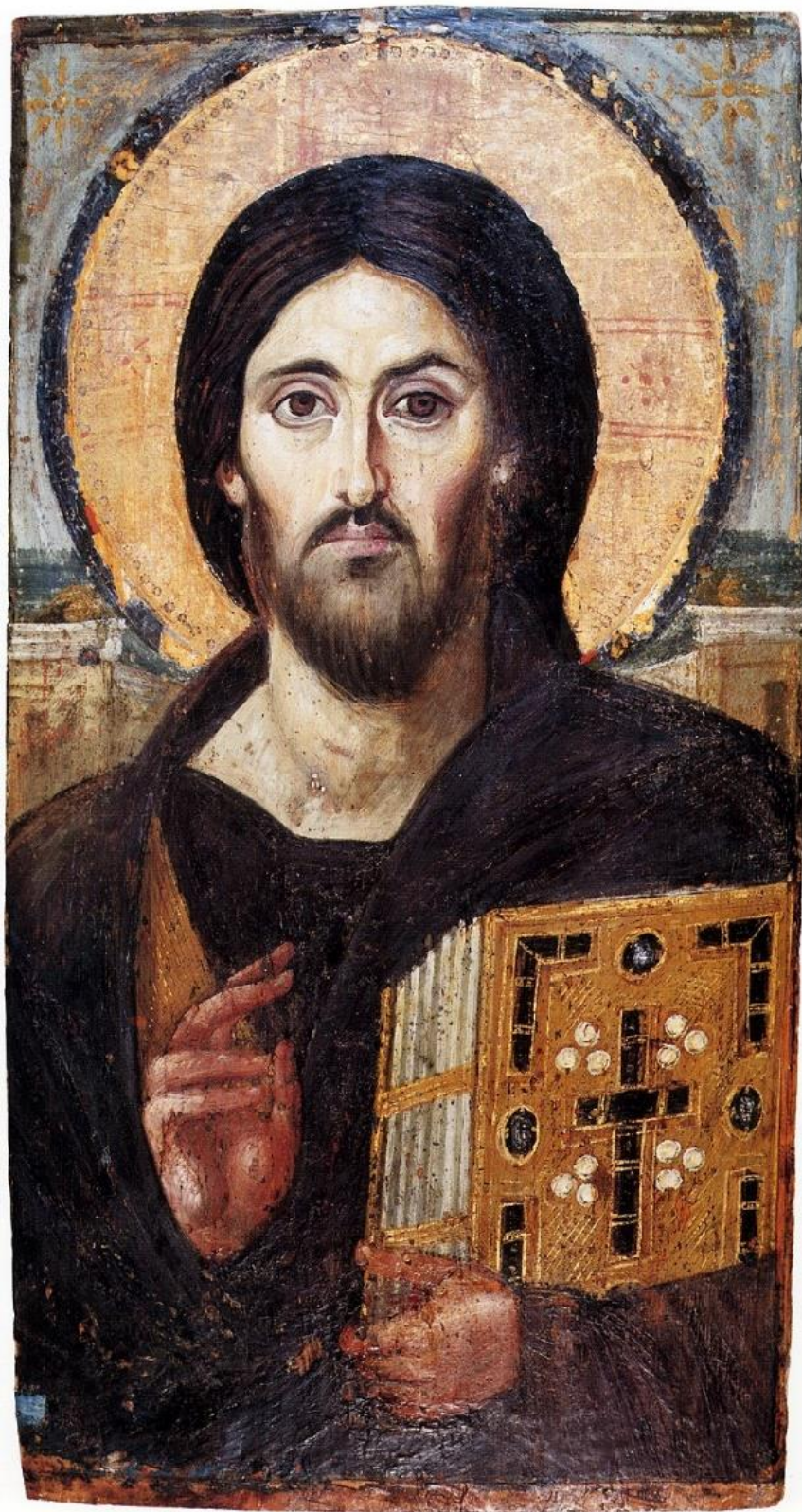
1. Корабель як символ Церкви та Христа (катакомбне мистецтво)



2. Риба як символ Христа (катакомбне мистецтво)



3. Туринська Плащаниця



4. Христос Вседержитель

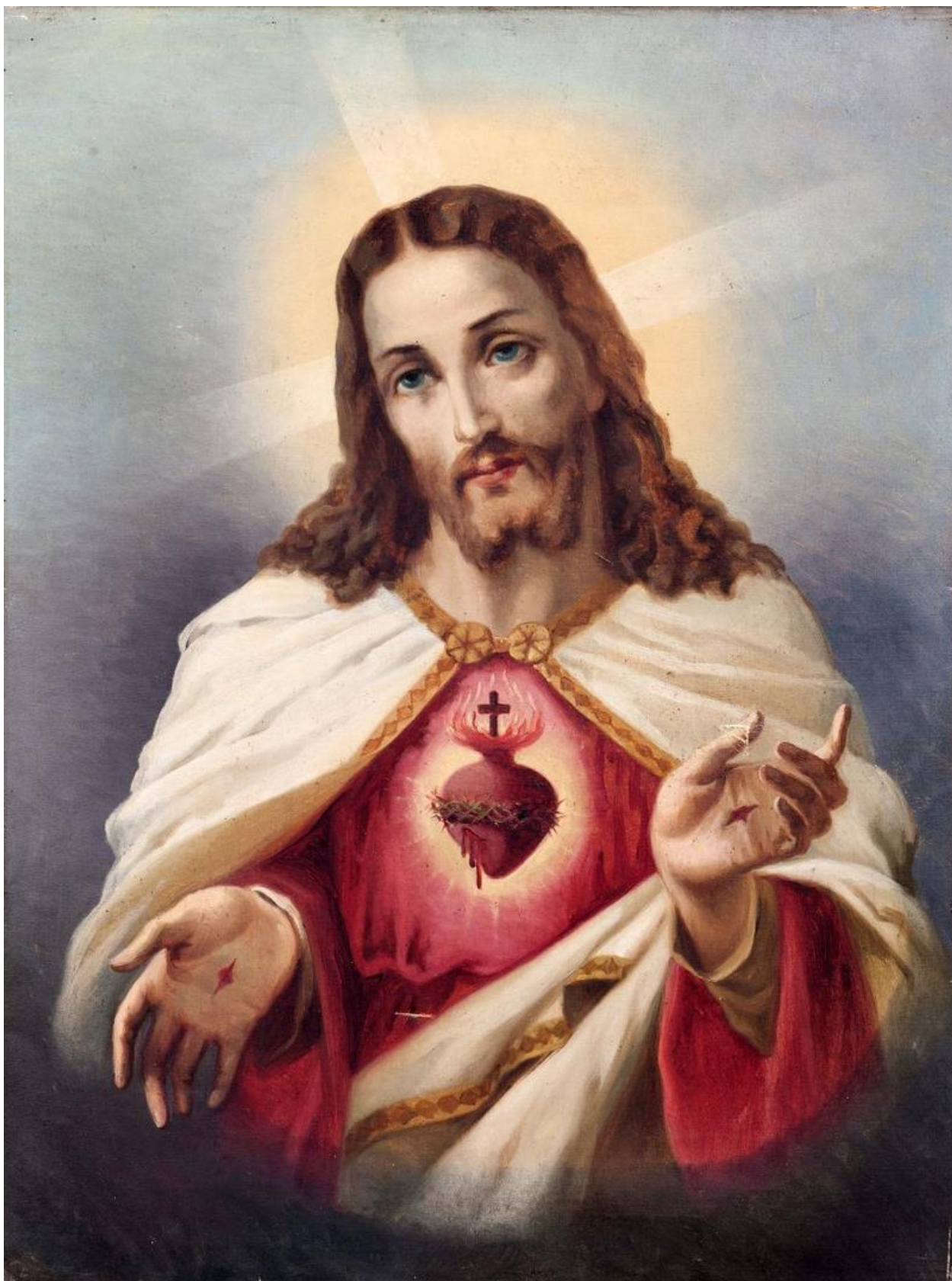
(монастир св. Катерины; Синай, VI ст.).



5. Спас Нерукотворный



6. Спас Великий Архіерей



7. Найсвятіше серце Ісуса



8. Чимабуе. Розп'яття.



9. Леонардо да Вінчі. Спаситель світу.



10. П. П. Рубенс. Се ľudина (фрагмент)