

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ
«КИЇВСЬКИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ ІНСТИТУТ
імені ІГОРЯ СІКОРСЬКОГО»

ІКОНОГРАФІЯ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*Рекомендовано Методичною радою КПІ ім. Ігоря Сікорського
як навчальний посібник для здобувачів ступеня бакалавра за
освітньою програмою «Образотворче мистецтво» ,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»*

Київ
КПІ ім. Ігоря Сікорського
2020

Іконографія: Конспект лекцій [Електронний ресурс] : навч. посіб. для студ. спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / КПІ ім. Ігоря Сікорського ; уклад.: С. В. Оляніна. – Електронні текстові дані (1 файл: 0,8 Мбайт). – Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2020. – 56 с.

Гриф надано Методичною радою КПІ ім. Ігоря Сікорського (протокол № 5 від 14.01.2021 р.)

за поданням Вченої ради Вченої ради ВПІ (протокол № 4 від 28.12.2020 р.)

Електронне мережне навчальне видання

ІКОНОГРАФІЯ КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

Укладач: *Оляніна Світлана Валеріївна*, д. мистецтвознавства, доц.

Відповідальний редактор: *Коренюк Ю.О.*, к. мистецтвознавства, доцент.

Рецензент: *Юдкін І.М.*, д. мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.

Навчальний посібник відповідає навчальній програмі дисципліни «Іконографія» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітньої програми «Образотворче мистецтво» підготовки студентів Видавничо-поліграфічного інституту. Подано конспект лекцій до тем, які вивчаються протягом курсу. В посібнику викладений матеріал про сюжети і символи християнського мистецтва, базований на ранньохристиянських, візантійських, східно- та західнохристиянських пам'ятках живопису (іконопис, храмові розписи, книжкова мініатюра), скульптури та архітектурного декору, що охоплює період з II до XVIII ст.

Для студентів ВПІ КПІ ім. Ігоря Сікорського спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

© КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2020

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ПЕРЕДМОВА | 4 |
| ЛЕКЦІЯ 1. ВВЕДЕННЯ ДО КУРСУ. ІКОНОГРАФІЯ РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА | 5 |
| ЛЕКЦІЯ 2. ФОРМУВАННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ВІЗАНТІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА | 11 |
| ЛЕКЦІЯ 3. СИМВОЛІКА СКЛАДОВИХ ЧАСТИН ХРИСТИЯНСЬКОГО ХРАМУ І СИСТЕМА ЖИВОПИСНОГО ОФОРМЛЕННЯ | 18 |
| ЛЕКЦІЯ 4. НІМБИ І ХРЕСТИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЇХ СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ..... | 23 |
| ЛЕКЦІЯ 5. ІКОНОГРАФІЯ ІСУСА ХРИСТА | 28 |
| ЛЕКЦІЯ 6. ІКОНОГРАФІЯ СИЛ НЕБЕСНИХ. ІКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРІ..... | 35 |
| ЛЕКЦІЯ 7. ІКОНОГРАФІЯ ДВНАДЦЯТИ АПОСТОЛІВ. ІКОНОГРАФІЯ ДЕЯКИХ НАЙБІЛЬШ ШАНОВАНИХ СВЯТИХ..... | 40 |
| ЛЕКЦІЯ 8. ІКОНОГРАФІЯ НАЙВАЖЛИВІШИХ ХРИСТИЯНСЬКИХ СВЯТ..... | 46 |
| ЛЕКЦІЯ 9 . ІКОНОГРАФІЯ ІКОНОСТАСА | 52 |

ПЕРЕДМОВА

Термін «Іконографія» походить від грец. εἰκών - зображення, образ і γράφω – пишу, креслю, маюю.

Іконографія – це канонічна система зображення будь-яких персонажів або сюжетних сцен. Іконографію визначають 2 найважливіші моменти: повторюваність характерних рис архетипу, або прототипу, і збереження того ж смислового змісту при повторенні. Тому іконографія властива, як правило, релігійному і офіційному світському мистецтву, в якому елементи зображення мають смислове і символічне значення. Канони і типи зображення є засобами дефініції і розрізнення, які застосовуються до даного образу. Іконографічний тип фіксує не тільки характерні риси, атрибути персонажа, а й особливості його внутрішнього образу, повідомляючи про значення даної особистості в релігійній системі або про її історичну роль, тобто доносить до глядача все те, що лежить в основі шанування святого або історичного обличчя. Ґрунтуючись на реальному портретному образі, Іконографія, як правило, ідеалізує образ.

Іконографія водночас – це метод дослідження творів образотворчого мистецтва, який передбачає ідентифікацію, опис, класифікацію та інтерпретацію. Як метод дослідження спочатку використовувався в археології для класифікації предметів. Однак у XIX ст. іконографія відірвалася від археології і зосередилася на вивченні релігійної символіки в християнському мистецтві. У XX ст. продовжувалося дослідження християнської іконографії, але також почали вивчати світську та класичну іконографію європейського мистецтва, як і іконографічні аспекти східного релігійного мистецтва. Сьогодні метод іконографії охоплює всю сферу образотворчої діяльності людини від доісторичних наскальних малюнків до сучасності.

Оскільки історія європейського мистецтва з IV до XVII століття фактично є історією релігійного мистецтва, то вивчення іконографії

християнського мистецтва є неодмінною умовою розуміння і осмислення європейської мистецької спадщини у цілому.

ЛЕКЦІЯ 1. ВВЕДЕННЯ ДО КУРСУ. ІКОНОГРАФІЯ РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Основна увага лекційного курсу буде зосереджена на мистецтві Візантії, оскільки саме у Візантії розроблялися ідейні основи християнського мистецтва, а художниками створювалися іконографічні зразки, які далі розходилися по всьому християнському світу. Тобто мистецтво Візантії було матрицею яке постійно відтворювалося в границях християнської ойкумени (щоправда зазнаючи певної адаптації, враховуючі місцеві умови і мистецькі традиції).

Починаючи знайомство з християнським мистецтвом необхідно згадати історичну і релігійну ситуацію, яка передувала ствердженню християнства а потім і його мистецтва, бо ніколи не зрозуміти історію розвитку християнської іконографії, якщо забути витoki цієї історії, якщо ігнорувати шлях християнства і його мистецтва через Римську імперію, усі ті кризи і перешкоди, які заповнюють ранній період існування християнства.

Перш ніж звернутися до Візантії і її мистецтва, необхідно згадати про іншу імперію, набагато давнішу – Античний Рим. Рим панував більш ніж дванадцять століть, але в III ст. н.е. імперія переживала глибоку кризу і реформи імператорів Діоклетіана і Костянтина не давала відчутних позитивних результатів. Водночас у глибинах імперії поширювалася нова релігія - християнство, з якою римська влада вела безжальну боротьбу. Спроба імператора Константина зменшити соціальну напругу в межах імперії і призвела до появи Міланського едикту 313 р., яким імператор Костянтин урівняв християнство з іншими релігіями на території імперії, а потім і до появи едикту 324 р., яким християнство перетворювалося державну релігію Римської імперії. Однак процеси розкладу імперії ця духовна реформа не

припинила, а сама новостворена християнська церква відразу занурилася у конфесійні суперечки.

У 395 р. Імперія остаточно розділилася на Східну і Західну. У 476 р. Західна Римська імперія припинила своє існування, а Східна Римська імперія з центром у Константинополі і з ім'ям Візантія продовжила своє існування ще на десять з половиною століть.

Повертаючись до перших століть християнства і його раннього мистецтва, зазначимо, що християнське мистецтво народилося далеко не відразу і з'явилося зовсім не в такому вигляді, в якому ми сьогодні його знаємо, у вигляді розписаних храмів з іконостасами, іконами, фресками, скульптурами. Перші християни взагалі не знали храмів. Якщо перша громада апостолів ще збиралася в Соломоновому притворі Єрусалимського храму, то після руйнування храму і поширення християнства по Римській імперії християни три століття не мали можливості будувати храми. Через те, що християнство було забороненою релігією його мистецтво відразу стає символічним.

Місцями для проведення таємних богослужінь римські християни части обирали катакомби. Там і з'являються перші зразки християнського мистецтва.

Довгі галереї римських катакомб час від часу розсуваються у невеликі кімнати (кубікули), стіни яких мають ніші (аркосолії) в яких розміщували саркофаги, на яких збереглися ранньохристиянські зображення і графіті. У катакомбах проводилися богослужіння – літургії. З ними пов'язані і перші зображення – євхаристійні символи, які у символічній формі презентували основний сенс християнського віровчення – віри у Воскресіння.

Найдавніші євхаристичні символи, датовані II ст., знаходяться в катакомбах Калліста. Це зображення хлібів і риби.

Риба в ранньохристиянському мистецтві багатозначний символ.

Це символ самого Христа, тому що грецьке слово ἰχθύς (риба) -

давній акронім (монограма) його найменування: Ἰησοῦς; Χριστός Θεοῦ Υἱός; Σωτὴς (Ісус Христос Божий Син Спаситель».

Риба до IV ст. заміщувала портретний образ Христа і була таємним знаком зрозумілим лише християнам. Водночас згідно ранньохристиянському письменнику Тертуліану риби також символізували християн. Тому композиція з двох риб спрямованих до якоря – була унаочненням ідеї спасіння, де якір – символ християнської надії, яка тримає корабель (символ Церкви христової) і не дає йому загинути в хвилях життєвих бур.

У катакомбах вперше з'являються й інші символи. Це монограми імені Христа – Хризма (також Xi-Po). Хризму часто зображували на світильниках, оскільки і самий світильник – символ Христа, а також Царства Небесного. Ще одна монограма імені Христа «IX» складається з грецьких букв iota (I) та chi (X). Іота - це перша літера грецького слова "Ісус", а Xi є першим буквою грецького слова "Христос".

Зустрічається графіті, що зображують хліб – символ причастя, хліб зображували розділеним на частини так, що нагадував монограму «IX».

Символом Христа були різноманітні посудини. Вже ранньохристиянській теології тіло Христа осмислювалося як посудина, яка веде до спасіння. Наочно цю ідею втілювали композиції в яких різної форми сосуди з яких виростали виноградні лози, або вони були заповнені виноградом чи з посудини пили птахи.

Виноградна лоза – символ Христа про що він говорить сам, виноградне гроно і птиця – символ Рая і душі.

Голуб – символ Святого духу, душі, у більш широкому сенсі душу позначали птахи у цілому.

Голуб з гілкою маслини – символ вселенського миру.

Пальма або пальмова гілка – символ перемоги, який християни запозичили в язичників, але не земної, як в Римській традиції, а духовної

перемоги, передусім перемоги над смертю, тому зображення голуба з пальмовою гілкою часто супроводжувало могильні епітафії.

До ранньохристиянських символів належить і павич. Давні греки вважали, що після смерті тіло павичів не розкладалося, і павичі стали символом безсмертя. З тим самим значенням павич зображується у ранньохристиянському мистецтві, часто біля посудини з якої виростає лоза. Іноді павич тримає у дзьобі вінок, який був символом Царства Небесного, тобто нагороди за праведне земне життя. Тому павича (або голуба) з вінком зображували на надгробках.

Ранньохристиянське мистецтво не обмежувалося суто зображенням знаків і символів. Спираючись на античну художню традицію спадщину, християни вводили і зображення людей. Однак самі композиції зображували нові теми.

У перші століття християнства головною темою у сакральному мистецтві був Христос й чудеса Євангелій. Тут уже в перші століття християнства складається найважливіший цикл, пов'язаний з діяннями Ісуса Христа – так званий христологічний цикл. Формується стилістика християнського мистецтва - стає характерною площинність та схематичність композиції. Поширюється мотив застиглих постатей, що стоять в урочистих фронтальних позах. Найважливіші персонажі зображуються більшими за інших. З'являється зображення людей, що моляться – так звані оранти, які стоять фронтально з піднятими до рівня плечей руками.

Характерним є використання античних сюжетів, які перетлумачуються вже у християнському сенсі. Передусім зображення Христа у вигляді доброго пастиря – юнака, який несе вівцю на плечах. В античному мистецтві так часто зображувалися язичницькі боги, зокрема Гермес. Християнство адаптує цей образ спираючись на слова Христа, який сказав про себе: «Я є добрий пастир».

Зображення Христа юнаком, яким він зображувався у композиції «Добрий пастир» – типове для ранньохристиянського мистецтва у цілому. На таких зображеннях він представлений як юний патрицій, вдягнений у туніку з двома широкими стрічками що спускалися з плечей уздовж тіла.

Образ Христа, як людини середнього віку, семітського типу, з бородою і довгим волоссям відомий з IV столітті (катакомби Коммоділли).

З прийняттям імператором Костянтином I у 324 р. християнства державною релігією і заснуванням Константинополя – нової, християнської столиці імперії (на противагу язичницькому Риму), ситуація з розвитком релігійного мистецтва кардинально змінюється.

З цього часу починається тривалий процес формування християнської Церкви як інституції. Він затягується майже на вісім століть, протягом яких, у запеклих суперечках поступово регламентуються всі галузі церковного життя. Не останнє місце в цих дебатах займають питання пов'язані з церковним мистецтвом: встановлюються правила зображення священних образів і предметів, визначається роль і місце ікон у релігійному культі. Особливе значення для розвитку християнського мистецтва мали постанови VI Вселенського собору (680–681 р.), згідно яким символи Старого Завіту й перших століть християнства слід було замінити на пряму репрезентацією того, що вони позначали. У першу чергу це стосувалося зображення Христа в людській подобі. Водночас зразками для наступних зображень (джерелом іконографії) мали стати лише ті ікони, які визнані церковними авторитетами як такі. Складати сюжети могли лише отці церкви, а несанкціоновані нововведення в іконографії заборонялися.

Офіційно визнане християнство насамперед потребувало місць для проведення богослужінь. Для цього були пристосовані цивільні споруди, не пов'язані з язичницькими кльцями – базиліки (від слова «базилевс» – «імператор»), місця, в яких відбувалися збори, засідання, суди і т.д.

Перші базиліки не мали програми живописного оздоблення інтер'єрів. Оформлення християнських храмів розвивалася поступово, до VIII ст. її уніфікована система ще не склалася і храми цього періоду презентують цікаве розмаїття варіантів внутрішнього оздоблення.

Раннім прикладом оформлення християнського храму є мозаїчна декорація V ст. вівтарної частини римської базиліки Санта-Марія-Маджоре. Прекрасними зразками ранньохристиянського монументального мистецтва є пам'ятки Равенни. З них найвідоміша - мавзолей Галли Платидії V ст., інтер'єр якого прикрашають мозаїки, які імітують небесне склепіння: по синьому тлу розсипано безліч зірок, а в його центрі сяючий хрест. У Равенні збереглися два ранньохристиянських баптистерія: баптистерій православних зведений на межі IV–V ст. та аріанський баптистерій межі V–VI ст. Обидві споруди багато прикрашені мозаїками та восьмигранні у плані.

Тематика мозаїк обох баптистеріїв присвячена темі хрещення і його значення для віруючих, тому підкупольні мозаїки в обох спорудах презентують композицію «Хрещення Христа». Однак у баптистерії православних Христос представлений людиною середнього віку, з бородою, що відповідає євангельським текстам, які розповідають, що Ісус хрестився у віці тридцяти років. В аріанському баптистерії Христос зображений безбородим юнаком. Так само юним він зображений ще в низці пам'яток того часу – на мозаїці церкви святого Давида в Салоніках, в базиліці Сан-Лоренцо-Маджоре в Мілані, в базиліці Сан-Вітале в Равенні. Отже тут очевидним є процес формування іконографії Христа, коли за певними композиціями ще не закріплений певний тип його образу, уніфікація ще не набула жорстких форм, які вона набуде після доби іконоборства.

Очевидну свободу у виборі тем для декорації храмів та їх композиційного вирішення презентують інші храми Равенни. У базиліці Сант-Аполлінарія-Нуово (межа V–VI ст.) збереглися чудові мозаїки на стінах центрального нефу над колонами. Вони зображують урочисту процесію з

двадцяти чотирьох мучеників і двадцяти чотирьох мучениць, що йдуть до вівтаря, а також інші композиції, з яких найвідомішою є ранній варіант композиції «Поклоніння волхвів».

В базиліці Сант-Аполлінаре-ін-Класе VI ст. збереглися мозаїки апсиди. Тут у позі оранта зображений сам святий Аполлінарій, перший єпископ-мученик і покровитель Равенни, а над ним, у великому колі величезний хрест, з ліком Христа у середохресті на тлі зоряного неба. Обабіч кола з хрестом представлені поясні зображення пророків Мойсея і Іллі. Ця композиція представляє символічний варіант зображення «Преображення». Інший варіант «Преображення», з образом Христа в мандолі на горі Фавор, формується приблизно в той самий час і стає класичним, а той, якій репрезентовано в базиліці Сант-Аполлінаре-ін-Класе не отримає поширення і зникне з іконографії.

Базиліку Сан-Вітале в Равенні прикрашали мозаїками константинопольські майстри. Колорит інтер'єру побудований на поєднанні зеленого із золотим, що візуалізувало уявлення про храм, як про рай. Мозаїки Сан-Вітале цікаві тим, що тут є прижиттєві портрети візантійського імператора Юстиніана та імператриці Феодори. Імператорське подружжя зображене з почтом, вони несуть дари до вівтаря. Незавершеність формування іконографії християнського мистецтва тут проявилася у зображенні імператора та імператриці з німбами – відомим символом святості.

ЛЕКЦІЯ 2. ФОРМУВАННЯ ХРИСТІЯНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ВІЗАНТІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Художні прийоми античності часто суперечливо поєднувалися зі спіритуалістичними ідеями християнства, що створювало внутрішній

конфлікт поглядів у Візантії на цілі і форми християнського мистецтва. Це було зумовлене тим, що Мистецтво Близького Сходу (Сирія, Месопотамія, Палестина), просочене суворим містичним духом, справляло помітний вплив на фактично античні традиції візантійського мистецтва. Вороже ставлення до античного мистецтва на Сході заклало основи іконоборства у Візантії VIII – IX ст.

Перші суперечки про допустимість зображень фіксуються ще з доби Юстиніана. Імператор Юстиніан, найбільш видатний монарх пізньої античності, полководець і реформатор, правив з 527 до 565 р. У своїх амбітних планах він намагався відновити Римську імперію і її велич. Для демонстрації своєї могутності і бажаючи перевершити біблійного царя Соломона, Юстиніан задумав спорудити храм, який за задумом мав втілювати всю велич нової християнської імперії. Таким храмом став собор Святої Софії у Константинополі, який більше тисячі років залишався найбільшим храмом у християнському світі.

Такого храму потребувала і Церква, оскільки християнству, що вже стабілізувалося, потрібно було мистецтво, яке могло втілювати основні релігійні догмати. Серед усіх видів образотворчого мистецтва найбільше цій меті відповідало монументальне мистецтво, яке швидше за інші види мистецтва могло донести християнські ідеї до віруючих. Тому художня програма нового собору, була задумана як короткий виклад про сутність християнства. Храмова декорація розумілася як Біблія для не писемних і для полегшення її «прочитання» візантійські теологи відбирали тільки головні сцени та найбільш яскраві мотиви з історичного Євангелія. Це перетворило систему храмової декорації в VI ст. на коротку формулу. Остаточно це вдається здійснити лише у добу Македонської династії (867–1054), а протягом VI–VII ст. ще можна спостерігати відносну різноманітність іконографічних схем у розписах, хоча очевидним є потяг до спрощення: орнаментальний декор втрачає минулу пишність, поступаючись місцем

суворому геометризму простих ліній, зменшується кількість фігур, збільшується їх розмір, вони набувають монументальності.

У IV ст. вже починаються суперечки про те, чи можна зображати Христа. Іконоборську програму фактично мали обидві головні святині Константинополя, засновані при Юстиніані: храм Св. Апостолів і Св. Софія, які в своїй первинній декорації не мали фігурних зображень. В куполі Софії був зображений лише величезний хрест, що домінував над всім простором, решта мозаїк мала виключно орнаментальний характер. Фігуративні зображення були вперше введені в храм Апостолів тільки за Юстина II 565–578 р., який прикрасив його докладним євангельським циклом.

Порівняно з монументальним мистецтвом, пам'ятки станкового живопису VI–VII ст., які збереглися, значно поступаються своїми художніми якостями. Водночас це був період, коли іконовшанування знаходилося на підйомі і виготовлялась велика кількість ікон. Перші християни вороже ставилися до поклоніння зображенням, проводячи паралелі до вшанування язичницьких ідолів. Однак коли християнство стало державною релігією церква не могла відмовитися від такого сильного засобу ідеологічного впливу на масову свідомість як образотворче мистецтво. Навернуті в християнство народи стихійно вшановувати ікони, наділяючи образи християнської іконографії магичною силою. І вже з другої половини VI ст. ікона стала невід'ємним елементом християнського культу. Ікони шанувалися як палладіуми (обереги) містами і арміями, ставали предметами індивідуального і колективного заступництва.

Серед ікон VI–VII ст. кращими по якості є ікони, виконані в енкаустичній техніці, що була успадкована християнськими художниками з античного мистецтва. До них належать ікони Апостол Петро і Богоматір з дитиною й святими Феодором і Георгієм з монастиря св. Катерини на Синаї, а також Богоматір з дитиною, Йоанн Предтеча та Сергій і Вакх з Музею Ханенків у Києві.

Зі сходженням на імператорський престол Лева III Ісавра (717–741) у Візантії розпочинається доба іконоборства, що затяглася більш ніж на сторіччя (726-842). У 730 році він видав едикт проти іконошанування, що офіційно заборонив поклоніння іконам. Протягом всієї конфронтації на боці іконоборців були двір, вище духовництво й набране на Сході військо, а на боці іконошанувальників — монастирі, близько пов'язане із чернецтвом духовництво й народ. Іконоборці вважали зображення божества профанацією релігії і кращих релігійних почуттів. Зображуючи Христа, стверджували вони, художник зображує лише його людську природу, тому що його божественну природу художник не в змозі.

Утім, складна ідеологія іконоборства була незрозуміла простому народу, який уже більше двох сторіч поклонявся іконам і не міг навчитися вірити в такого бога, якого ніхто не міг зобразити. Поклонятися цьому богові й вірити в нього могли лише інтелектуальні верхи, а не широкі народні маси. От чому іконоборницький рух скінчився крахом.

Відмовившись від фігуративних зображень, християнське мистецтво замінило їх орнаментально-декоративними мотивами та символічними формами, наприклад, хрестом. Зображуючи хрест, іконоборці спиралися на стару традицію, що даний мотив був поширеним мотивом в оздобленні ранньохристиянських храмів. Водночас фрески й мозаїки з фігурними композиціями, так само як й ікони, безжально знищувалися.

Після завершення доби іконоборства починається розквіт візантійської художньої культури, коли склався класичний стиль візантійського мистецтва. Це відбулося у період правління Македонської династії (867-1054).

У добу Македонської династії програмний бік мистецтва піддається найсуворішій регламентації, чимало іконографічних сюжетів зникають, як ті, що не відповідали новим запитам. Народні впливи, які захопили Константинополь у перші десятиліття після відновлення іконовшанування, остаточно відтісняються на другий план. Вони поступаються місцем

стриманому, холодному неокласицизму, що сходить до традицій елліністичного мистецтва.

З кінця X ст. в Константинополі розпочинається нова лінія еволюції: неокласичне мистецтво розвивається у бік послідовної спірітуалізації форм. Відтепер до мистецтва пред'являють дедалі серйозніші вимоги: ікони, мозаїки й фрески повинні виражати найглибшу духовність. Інакше була б знову піддана сумніву можливість передати образотворчими засобами сутність божества. Виробляється новий стиль. Спірітуалізм одержує остаточну перевагу. Фігура втрачає свою матеріальну вагу, обличчя здобувають суворий, аскетичний характер, просторове середовище спрощується й схематизується, живописне трактування поступається місцем лінійному, колористична гама остаточно втрачає імпресіоністичну легкість, стає щільною й умовною.

Саме в добу Македонської династії кристалізується теорія образу у візантійському мистецтві. Основний принцип класичної візантійської іконографії, який зумовив формулювання допустимих параметрів зображення – це встановлення безпосереднього зв'язку поміж світом глядача та світом образу. Релігійне мистецтво намагалось скасувати межу поміж реальним та ілюзорним світом. Найбільш досконалим вираженням названого принципу є мозаїки храмів кін. IX – XI ст. Для монументального мистецтва в той час характерним є обмежене коло сюжетів. Водночас зображення не повинно викликати почуттів жалю, страху чи надії – все це сприймалося б як дуже людське, театральне, таке що не гармоніює з почуттям релігійного благополуччя яке повинен викликати храм. Живопис не апелює до глядача як до індивіда, а звертається до нього як до члену Церкви, що займає певне місце в її ієрархії.

Окремі композиції були більше чи менше стандартизовані традицією, і тому вічною проблемою для богословів та художників була організація системи живописного оформлення в цілому. Виконавці намагались

відобразити головну формулу візантійської теології – християнський догмат, - а також його причетність до обряду та структури Візантійської Церкви. Немає зображень, які б не були пов'язані з цим найважливішим постулатом: образи Христа в Його різноманітних видах, Богородиці, ангелів, апостолів, пророків і святих розміщувались в ієрархічному порядку, включаючи зображення царів – намісників Христа на землі. Якщо в цю ієрархічну систему потрапляли історичні цикли та сюжети Старого та Нового заповітів чи апокрифічної та легендарної літератури, то це допускалося не завдяки їх власній оповідальній цінності, а через відповідність основному догмату.

Ця доктрина сформувалася під час іконоборських дебатів VIII – IX ст.: хоча образ різниться від свого первообразу по суті, він однак ідентичний йому за своїм сенсом, тому шанування образу, через образ передається до прототипу. Обґрунтоване цим вчення про образи, створило три принципи, що мають провідне значення для всієї наступної історії візантійського мистецтва

- по перше, зображення, якщо воно виконано “правильним способом” є магічний двійник прообразу, магічно йому ідентичний;
- по-друге, зображення священного персонажу є достойним вшанування;
- по третє – в кожного персонажу є місце у постійно діючій ієрархічній системі.

Водночас для того щоб досягнути магічної тотожності первообразу, образ повинен був мати “подобіє”. Він повинен передавати характерні риси святого чи події, у відповідності до автентичних джерел. Джерелами виступали образи магічного походження (нерукотворні), сучасні портрети чи описи (Священне Писання), якщо зображення були сюжетними. В результаті утворювалась іконографія, яка формулювала, нав'язувала та зберігала комплекс правил для створення святих зображень.

Друга ідея, що трактувала ідею іконошанування, є наслідком магічної ідентичності. Тобто Образ це не світ у собі, він пов'язаний із глядачем і його

магічна тотожність існує тільки для глядача і з його допомогою. Цим ікона відрізняється від ідола. Для того, щоб встановити цей зв'язок зображення повинно бути доступним до огляду, зрозумілим і таким, яке легко впізнати. Окремі фігури повинні ідентифікуватися завдяки характерним атрибутам чи написам. Однак оскільки з пізньоримського часу портретна схожість в світському мистецтві не грала ролі, тому в період формування іконографічних типів святих, їх фізіономічні різниці не підкреслювалися. Більшість зображень святих: апостолів, пророків, праотців – різняться між собою тільки за формою зачіски, борода та атрибутами. Багато за ким сталих канонічних ознак не встановлено.

Для того щоб фігури можна було достойно почитати, їм слід перебувати лицем до глядача і фронтально – тільки за таких умов глядач може бути задіяним до діалогу. Якщо зображувалася сцена, яка супроводжена написом, то вона теж мала бути цілком зрозуміла глядачу: деталі не повинні затуляти основну тему, а головна фігура має займати найпомітніше місце, сутність, спрямованість і результат дії має бути зрозумілі одразу, герої та їх партнери повинні бути чітко поділеними на групи.

Ця система практично не залишила місця для профільних зображень, оскільки представлений таким чином образ на міг контактувати із глядачем, а відповідно і приймав необхідного поклоніння. Тому, в іконографії такий ракурс використовувався тільки для зображень фігур, що персоніфікують злі сили – Сатану в “Спокусі Христа”, Іуду у “Таємній Вечері” і “Зраді Іуди”.

В результаті класичне візантійське мистецтво сильно скоротило діапазон ракурсів канонічних зображень. Фігури, наскільки їм дозволяв сюжет, були зображені фронтально.

У наступну за македонську епоху імператорських династій Дук і Комнінів (1057-1204) мистецтво заглиблюється у розроблення канонізованих художніх образів. Увага митців зосередилась на складній і тонкій природі

трактування духовного боку образу. В архітектурі живописні сюжети розміщуються за ієрархічною послідовністю. В комніновський період остаточно встановились норми сакральної іконографії, сформулювались канони. (Як приклад – Володимирська Богоматір пер. полов. XII ст.).

У 1204 р. Візантія була захоплена і зруйнована хрестоносцями і на деякий час припинила своє існування (відновилася після 1261 р. імператорами з династії Палеологів). До цього на її місці існували Епірський деспотат, Трапезундська та Нікейська імперії. Мистецтво перших двох держав було переспівуванням комніновських традицій. В мистецтві Нікейської імперії спостерігається зацікавленість античною спадщиною. У XIV ст. образи візантійського мистецтва набувають певного реалістичного трактування, що можна бачити, наприклад, на іконі “12 апостолів”, де окрім іконографічних відмінностей змальовані характери. Однак ці реалістичні тенденції не поширилися, навпаки під впливом ісіхазму – релігійної течії, що проповідувала містичні аскетичні ідеї, в мистецтві стверджується суворий площинний стиль живопису.

У 1453 р. турки захоплюють Константинополь і Візантія перестає існувати.

ЛЕКЦІЯ 3. СИМВОЛІКА СКЛАДОВИХ ЧАСТИН ХРИСТІЯНСЬКОГО ХРАМУ І СИСТЕМА ЖИВОПИСНОГО ОФОРМЛЕННЯ

В християнстві храм є символом Раю, Неба на землі. Так само символічною є і кожна деталь, кожний елемент церкви.

Канонічно усталені вимоги до орієнтації храмових споруд у (православній та католицькій) християнській архітектурі по осі схід-захід, де головний вхід розміщується на заході, звідки очікується друге пришествя Ісуса, в той час як у східній знаходиться вівтар, зорієнтований на Єрусалим (власне Єрусалим).

Гонорій Августодунський, міркуючи про символіку двох головних типів християнських храмів (які мають в плані хрест або коло), підкреслює, що ці форми – це образи досконалості; водночас хрест виступає як образ чотирьох напрямків простору й уособлення мікрокосму.

Базиліка і купольна базиліка є основним типом храмової архітектури на латинському Заході. Хрестово-купольний храм – на православному Сході. Спроби поєднати тип базиліки з купольним завершенням почалися з V ст. З часу імператора Юстиніана у візантійській архітектурі починає переважати ідея купольної архітектури храму. Вперше найбільш вдало ця ідея була втілена у грандіозному храмі Софії Константинопольській, де поєдналися базилікальний план і купол, який увінчував величезний простір.

Хрестово-купольний архітектурний тип християнського храму, сформувався у Візантії і в країнах християнського Сходу в V-VIII ст. У Візантії хрестово-купольний храм стає основним типом храмових споруд, хоча окремі базилікальні споруди продовжували будуватися в Греції аж до падіння імперії в середині XV ст.

Візантійські храми традиційно не мали ефектного зовнішнього вигляду чи багатства зовнішнього оздоблення. Зовнішня стриманість форм компенсувалася розкішним оформленням інтер'єру.

Хрестово-купольний храм став панівним в архітектурі Візантії з IX століття і поширився в християнських країнах православного віросповідання в якості основної форми храму. У класичному варіанті такий храм має прямокутний об'єм, центр якого розділений чотирма стовпами на дев'ять осередків. Перекриттям служать хрестоподібно розташовані циліндричні склепіння, а над центральною осередком, на підпружних арках, вивищується барабан з куполом. Перевага саме хрестово-купольного типу не пов'язана з практичними цілями, подібні храми здебільшого були менш зручні, ніж базиліки. Їх цінність полягала в глибокій символічності їх форм. Такі храми

могли мати один купол (главу) або багато куполів (багатоглаві), тоді їх було 5, або як в Софії Київській – 13.

У Візантії в IX ст. була розроблена символіка архітектурних форм і живописного оздоблення хрестово-купольного храму які розділялися на три зони як по вертикалі, так і по горизонталі.

По горизонталі ці зони розподіляються від входу до вівтаря з наростанням рівня святості. У західній частині храму розташовувався нартекс (притворь), що символізує землю. За ним основна, центральна частина - наос, або неф (лат. *Navis* - корабель), приміщення для тих, хто молиться, символічно з'єднує небо і землю і осмислюється як рятівне судно в гріховному життєвому морі. Третя, вівтарна частина – небо, місце перебування Бога.

Так само чітко (на відміну від храмів-базилік) проводилося членування по вертикалі, якому відповідала система настінних розписів і мозаїчного оздоблення. Перша зона – «небо». До неї зараховували купола, склепіння верхнього рівня і конхи (напівкруглі перекриття) апсид; тут знаходилися зображення Христа, Богоматері і ангелів. Друга зона раю або Святої землі – пандативи (або тромпи) і верхні частини стін, на яких поміщали зображення ангелів і апостолів. І, нарешті, третя зона земного світу – нижчі склепіння і нижні частини стін. На стовпах розташовували постаті святих мучеників і воїнів – «стовпів церкви».

Перша зона. Купол і верхня частина вівтарної апсиди уподібнювалися небесним сферам – «Верхньому небу». Купол у православній традиції одна з основних форм храмової архітектури зобов'язана своїм виникненням храму святої Софії в Константинополі, зведеному в VI ст. В цьому храмі над класичною ранньохристиянською базилікою піднімається величезний круглий купол, що символізує сходження небес на землю, тобто сутність таїнства євхаристії. Символіка купола як небесного склепіння веде своє

походження з античної архітектури, але у візантійській архітектурі міфологічне значення купола як космічного піднебіння трансформується в християнський символ потойбічного, божественного піднебіння, Царствія небесного, де віруючий буде жити у винагороду за праведне життя земне. При збереженні базисної символіки купола небесного склепіння, протягом VI – X ст. відбуваються істотні зміни як самої форми купола, так й його композиційної ролі й семантики у внутрішньому й зовнішньому просторі храму. У X-XII ст. монументальні площинні куполи константинопольської школи VI ст. заміщують куполи на високому барабані, характерні для всієї середньо-візантійської архітектури.

Відповідно до символіки купола в ньому знаходяться зображення тільки найбільш священних осіб: Христа, Богородиці, янголів, а також тих сцен, де небо було місцем дії, джерелом або ціллю події, що зображувалася. З кінця IX ст. візантійське мистецтво використовувало тільки три варіанта зображень у бані – Вознесіння, Сходження Святого Духу, образ Пантократора. Усі композиції мали природній центр, навколо якого розгорталася композиція. Апостоли, ангели і пророки, подібно до спиць колеса розміщувались навколо. Розміщувати перші дві композиції можливо було у великих куполах площинної форми ранньовізантійських храмів. Зі зменшенням діаметру головного купола у ньому починають зображувати тільки півфігуру Пантократора у медальйоні.

У консі вівтарної апсиди розміщувалось зображення Богоматері, як уособлення Церкви Земної. У вімі представлена Етимасія – трон Христа уготований для страшного суду. Бічні апсиди не підпорядковувались таким суворим канонам. Вони були пов'язані з протоевангельськими подіями. В них зображали батьків Богородиці – Якима та Ганну, або предтечу Месії – Йоанна Хрестителя.

Друга зона. Якщо центральний купол храму спирався не на тропи, а на пандативи - наступний регістр утворювався зображеннями на пандативах

центральної бані, що мали своє символічне значення. Подібно до того, як небо накриває землю, так само і баня спирається на пандативи і стовпи. Християнське віровчення знаходить свою опору в Євангеліях. Відповідно до цієї логіки – на пандативах вміщувались зображення євангелістів. Друга зона присвячена життю Христа, зображенням циклу праздників. Це монументальний календар христологічних свят і разом з тим магічний еквівалент Святої землі. Класичний цикл складався з 12 епізодів свят, які розміщувались з південно-східної стіни по годинниковій стрілці: Благовіщення (на стовпах вівтарної арки), Різдво Христове, Хрещення Ісуса Христа, Стрітення, Преображення, Вхід у Єрусалим, Воскресіння Лазаря, Розп'яття, Воскресіння, Вознесіння Христове, Зішесття Св. Духу на апостолів, Успіння Богородиці (іноді на західній стіні).

Ті сцени, яким не було місця в наосі, виносились у другорядні компартименти інтер'єру – трансепт, нартекс. Додаткові цикли в класичних пам'ятках зустрічаються рідко. Тільки коли храм було присвячено на честь Богородиці - вони включали розвинені протоевангельські та богородичні цикли, в систему розпису могли також включатись композиції на тему акафіста. Іноді в цьому реєстрі додавались окремі старозавітні епізоди.

Третя зона. У третій, найнижчій зоні сюжетних зображень не було, лише окремо стоячі постаті, що складали сонм апостолів, мучеників, пророків і праотців. Вони є представниками, засновниками Церкви Земної Ці постаті розміщувались переважно за принципом їх рангу і функцій. Святителі і праотці розміщувались в головній апсиді або рядом з нею, в спадному ієрархічному порядку – від старозавітних праотців, через пророків і вчителів перших віків християнства, до скромних служителів Вхідної Церкви. Наос наповнювали мученики, поділені на кілька рядів: святі цілителі - безсеребреніки зображувались ближче до вівтаря, святі воїни - на стовпах і арках центральної бані, усі інші - у трансепті, у відповідності з їх згадуванням у церковному календарі. Третю категорію складали монахи,

зображення яких знаходилося в західній частині церкви, охороняючи вхід до нартексу і наосу. Святі жони, канонізовані царі зображувались у нартексі, але цей порядок не був канонічно закріпленим.

ЛЕКЦІЯ 4. НІМБИ І ХРЕСТИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЇХ СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ.

До найбільш очевидної ознаки святості у творах мистецтва належить німб (з лат. “nimbus” – “туман, хмара” (у якому, за міфологічними уявленнями “боги спускаються на землю”).

В релігійному мистецтві Близького Сходу німб виник набагато раніше, ніж в християнському. Задовго до християнства він був відомий у багатьох світових релігіях і світовому мистецтві в цілому як символ величі й влади. У найбільш ранніх традиціях німб уособлював енергію Сонця і сонячний диск, і відповідно був атрибутом солярних богів.

Як символічна форма в християнство німб переходить з вітхозвітної традиції. У Вітхому Завіті неодноразово згадується про образ слави Божої. Але сприйнятий християнством німб наповнюється новим змістом і стає головним елементом (після святого) в сакральному зображенні. Його статус знаходиться за межами соціальної ієрархії, якщо у індоєвропейських народів німб пов'язується з царськими, верховними особами, то у християнстві – німбом володіє великий мученик, проповідник, подвижник, незалежно від його соціального статусу.

У християнському мистецтві німби вперше з'явилися у IV ст. – в зображеннях Христа, а з V-го – в зображеннях апостолів, а потім і святих. **Те** що у IV–VI ст. ідея християнського німба ще не сформульована свідчать зображення Христа без німбу, або німб у нього замінений на хризму.

У християнському мистецтві використовувалися різні за формою німби. Найпершим з'являється і має найбільше поширення круглий німб. Він

є символом святості, символізує саяво. Круглий німб має всесвітній сенс. У православному світорозумінні він означає таємницю Божественної присутності. Хмара виявляє Бога й разом з тим Його приховує. Отже німб у православному мистецтві, розуміється не тільки як світло, але й як сутність, що засобами образотворчого мистецтва не може мати іншого вираження як проекцію його на площину у вигляді кола.

Німб Христа має особливості: він не лише круглий, а й хрещатий, тобто містить зображення хреста вписаного в коло. Такий німб у традиційному православному мистецтві належить лише Христу і є його неодмінним атрибутом. На раменах хреста пишуть літери α і ω , близько XI ст. з'являються літери $\omicron\psi\nu$. Інші персонажі священної історії мають прості круглі німби.

В образотворчому мистецтві Європи до доби Відродження зберігалось візантійське розуміння німбу. Однак через поступову еволюцію поглядів, у західноєвропейському мистецтві з'явилося суцільно матеріальне й прямолінійне розуміння німбу не як проекції шару на площину, а як диску за головою. Це дало поштовх до зображення німбу в ракурсі. З поворотом голови зображуваного повертався й німб, перетворюючись із кола в еліпс у вигляді плоскої золотой пластинки. На пластину наносилося ім'я власника знака святості. Подальша еволюція німбу розвивається по шляху його мінімізації, він сприймається як деталь, що заважає в групових композиціях, закриваючи обличчя інших персонажів. Тому диск німбу замість розташовуватися за головою, займає місце над головою. Далі німб перетворюється на вінець. До XVI ст. у зв'язку з поширенням у Європі світського світогляду й ідей гуманізму обов'язковість зображення німба в західноєвропейському живописі фактично була втрачена.

Візантійський круглий німб розумівся як позначення вічності, завдяки стійкій символічній формулі «коло – вічність. Тому круглий німб – це ще й знак відсутності часу, але, змінившись за формою, він може бути й знаком,

що вказує на час. Останнє підтверджується існуванням чотирикутного німба, ними увінчувалися образи ктиторов.

За успадкованою з Древньої Греції традиції, стихія землі символічно презентується кубом, а стихія вогню – кулею. На площині куб і куля зображуються в проекції як квадрат і коло. Отже, чотирикутний німб у візантійській іконографії вказував на земний час людини. Тому сучасні художникові особистості, такі як папа, імператор, ктитори, подвижники, що вшановувалися ще при житті, наділялися квадратним німбом.

Окрім названих існують ще німби трикутної, шестикутної, восьмикутної форми. Вони не є канонічними, тому що супроводжують ті символічні зображення, які заборонені або суперечать рішенням V–VI Вселенських Соборів.

Німб у вигляді рівностороннього трикутника є символом святої Трійці, триєдиної божественної сутності. У католицькій іконографії в трикутний німб уписане Всевидюче око. Запозичене в Заходу, Всевидюче око вписане у трикутний німб трапляється в православному мистецтві не раніше XVIII ст. Із трикутним німбом іноді зображувався й Святий Дух (у вигляді голубу). Також з трикутним німбом зображується Бог-Отець.

Для православного мистецтва характерно також зображення Бога-Отця з німбом у вигляді восьмикінцевої зірки, уписаної у коло. Таким німбом наділені зображення Спас – Благе мовчання та Софія – Премудрість Божа. Восьмикінцевий німб – символ вічності цієї мудрості. Число вісім в середньовіччі набуло символіку вічності. Німб складається з двох квадратів, нижній – червоного кольору (вогняний), верхній – синій – глибина незбагненності божества.

Як рідкісний варіант можна виділити шестикутний німб, носіями якого в західному релігійному мистецтві виступали персоніфікації алегорій, богословських і мирських чеснот, волхвів, Лонгіна Сотника та Центуріона (персонажі сцени розп'яття).

Своєрідним німбом є мандорла (італ. *mandorla* – «мигдалина»). Мандорла – овальний сяючий ореол, в який вписана вся постать. Спочатку такий ореол символізував хмару, в якій Христос піднісся з Єлеонської гори в присутності апостолів на сороковий день після Воскресіння. Використовується мандорла і при зображенні Богоматері.

Хрест у міфопоетичних і релігійних системах один з найбільш розповсюджених символів, який часто функціонує як символ найвищих сакральних цінностей.

Після визнання християнства Костянтином Великим та ще більше з V ст. хрест став зображуватися на саркофагах, світильниках, шкатулках та інших предметах, замінюючи ХР-монограму, яка до того часу була емблемою раннього християнства. З середньовіччя його використання ще більш розширилося. Хрест став символом церкви, використовувався лицарськими орденами, вводиться у геральдичні мотиви, на знамена, пізніше в ордени і нагороди. Застосування хреста у християнському мистецтві східного та західного обряду є тотожним і церква приймає усі форми хреста, як істинні, при збереженні різності їх догматичних значень.

У християнській символіці хрест – знак божественної жертви, символ віри у спасіння через страждання.

Основні різновиди хреста та їх символічне значення:

Грецький хрест – чотирьохкінцевий рівнокінцевий хрест, введений у християнську традицію близько 332 р. єгипетським монахом Пахомієм.

Латинський хрест – чотирьохкінцевий хрест з довшою вертикальною поперечиною. Символ багатотерпіння божої любові. Згідно до Августина, на такому хресті було розп'ято Христа.

Хрест св. Петра – Вважається історичною формою хреста, на якому розп'яли апостола Петра.

Хрест св. Андрія. Х-подібний хрест - вважається історичною формою хреста, на якому розп'яли апостола Андрія.

Тау-хрест – хрест у вигляді грецької букви тау. Він був для давніх євреїв символом очікуваного месії, спасіння і вічного життя, використовувався як талісман. Традиція пов'язує тау-хрест з хрестом піднятим Мойсеєм у пустелі. Пізніше цей хрест називався християнами хрестом Св. Антонія – засновника християнського чернецтва.

Шестикінцевий православний хрест – символ простору, часу, таємниць, одухотворення космосу, 6 промінів – 6 днів творіння.

Вісьмикінцевий хрест – хрест такої форми у візантійському мистецтві зображується як хрест розп'яття. Символізує вісім основних періодів з історії людства, де восьмий – життя прийдешнього віку – Царство Небесне.

Єгипетський (коптський) хрест (анх). У давньоєгипетській традиції – символ життя. У єгипетських християн – коптів також був символом вічного життя. Коло – вічність, сонце, божественна сутність, символ Христа, хрест – символ життя, процвітання.

Ієрусалимський хрест – хрест Ієрусалимського королівства, держави хрестоносців. Символізує п'ять ран Господніх символ вірності, нагадування про п'ять ран господніх.

Якірний хрест – символ спасіння, надії, церковний корабель, що пливе у Царство Боже.

Пророслий хрест – символ воскресіння, вічного життя

Гамма-хрест, свастика, сварга, (лат – *Cruх gammata*). Складається з чотирьох грецьких букв Г - *gamma*. В християнстві відомий вже у IV ст. Згідно догмату, цей хрест відбиває всю повноту Церковного віровчення. У індоєвропейських народів – символ вічності, щастя. У буддистів – ключ до раю, у древніх персів – символ життя, вогню. Один з най архаїчних символів, що зустрічається ще у зображеннях верхнього палеоліту, трактувалася як солярний символ.

Кельтський хрест (Хрест Святого Колумби) – хрест з колом навколо середохрестя. Є характерним символом кельтського християнства, хоча має

древніші язичницькі корені. Символізує сонце, повітря, землю й воду в єдності. Позначає циклічність і замкнутість. Хрест з'явився в Ірландії, до VIII ст.

ЛЕКЦІЯ 5. ІКОНОГРАФІЯ ІСУСА ХРИСТА

Обов'язкові атрибути зображення Ісуса Христа у візантійському мистецтві: скорочені написи ІС ХС., хрещатий німб, літери на ньому $\theta\omega\nu$ – з давньогрецької «Сущий», що з'являються близько XI ст. Одяг Христа: нижній - хітон, верхній - гіматій. Хітон має клав – золоту смугу на правому плечі - символ царського достоїнства. Червоний (пурпурний) колір хітону – символ царственості Ісуса Христа. Гіматій – блакитний, що символізує божественну природу Христа, а разом двоколірність одягу – відповідає двом сутностям Спасителя, поєднаних у ньому. В окремих випадках його одяг може бути золотим, жовтим, білим. Також у сценах хрещення і розп'яття Христос зображується оголеним із пов'язкою на стегнах, яка називається лентіоном.

Зображення Христа поділяються на безпосередні («портретні»), та символічні. Іконографічні типи «портретних» зображень: оглавні, оплечні, поясні, зображення на повний зріст, зображення в яких Христос представлений таким, що сидить.

Оглавні зображення.

Спас Нерукотворний (Нерукотворний образ, Мандиліон) – зображення ліку Христа на платі. У візантійському мистецтві іконографія Нерукотворного образу поширилася з другої половини X ст. Походження іконографічного типу пов'язане з церковного переказу про Нерукотворний образ з Едесси. Найдавніші зображення цього типу представляють плат розправленим, без складок. З другої половини XIII ст. у візантійському

мистецтві плат починають зображувати зі складками. Пізніше з'являються композиції в яких плат підтримують два ангели.

Кераміон - тип повністю повторює образ Нерукотворний образ, за виключенням колориту, якому наданий коричнюватий, цегельний відтінок. Тип є ілюстрацією до переказу про походження Нерукотворного образу з Едесси.

Плат Віроніки – зображення ліку Христа у терновому вінці на платі. У східно-християнському мистецтві тип з'явився під впливом католицького живопису. В Україні відомий з другої половини XVII ст. Іконографія склалася на основі легенди про Нерукотворний образ Вероніки, тому в живописі часто зображується сама Вероніка, що тримає розгорнутий плат перед собою.

Спас оглавний – зображення голови і шиї Христа (плечі лише намічені). Образ може бути вписаний у медальйон або займає всю середину ікони.

Оплічні зображення

Спас оплечний – іконографічний тип, який презентує бюст Христа. Така композиційна формула передбачала зображення Христа (чи святого) у медальйоні, здебільшого в храмовому стінописі.

Спас «Яроє Око» – лік Христа характерний особливо суворим поглядом. Найвідоміша ікона з такою назвою середини XIV ст.

Спас Еммануїл (з давньоєврейської – «із нами Бог») – зображення Христа в отрочому віці, але позначеного духовною зрілістю. Назва Еммануїл, характерна для усіх зображень Христа-отрока, які не мають відповідного надпису. Зображення бувало оплічне, поясне, на повний ріст. Тип Христа Еммануїла як самостійне зображення виник в VI ст. в мозаїках Сан-Вітале. Зображення Христа-отрока з ім'ям Еммануїл можливо спростовує ересь Несторія (перша третина V ст.) та його послідовників, що заперечували Божество Ісуса Христа до Його хрещення. Однак більше мабуть мало вплив

євангельський переказ про Різдво Христове, як здійснення пророцтва Ісайї «Ось, Діва прийме в утробі і народить Сина, і наречуть Його – Еммануїл, що значить с нами Бог».

Поясні зображення

Спас Вседержитель (Пантократор – грец.) – в основі зображення ідея нового володарю світу, переможця смерті, образ якого зближається з образом імператора-тріумфатора. Представляє фронтальне напівфігурне зображення благословляючого Спаса із Євангелієм і лівій руці.

«Цар Слави» – в середній частині ікони зображений по пояс у труні Христос. Він оголений, видно край лентіону, із схиленою до правого плеча головою, напівприкритими очима, руки складені навхрест біля поясу (права зверху). За спиною хрест. Біля хреста можуть зображуватися знаряддя страстей: копіє, трость із губкою, терновий вінець.

«Не ридай мене, мати» (Христос у труні) – аналогічна за композицією ікона, але до неї додаються постаті Богородиці, що припадає до правого плеча Ісуса, Йоанна Богослова, із протилежного боку, та інших святих мужів і жінок, які плачуть. Зверху над хрестом зустрічається зображення Нерукотворного Убруса, що його несуть ангели. Тип виникає у мистецтві Візантії у XIII ст.

Зображення Христа на повний зріст

Христос Пантократор (Халкитіс) - фронтальне зображення Христа на повний зріст. У лівій руці закрите чи відкрите Євангеліє, правою благословляє. Вдягнений у хітон і гіматій, на ногах сандалії. Стоїть на невеликому підніжжі прямокутної форми. Розповсюдження іконографія Христа Халкитіса отримала у X – XIV ст. У Візантії вона слугувала традиційним образом для печаток, кам'яних, мозаїчних та живописних образів.

Христос "Цар Іудейський" зображення Христа у багрянці і терновому вінці. Погляд спрямований донизу, руки зв'язані, складені навхрест перед

собою, у правій руці трость. Тип має латинське походження, пов'язаний з популярною для пізнього Середньовіччя "теологією хресного шляху", зосередженій на темі страстей Христа, епізодах його бичування, покладення тернового вінця і розп'яття.

Спас на престолі – фронтальне зображення Христа, який сидить на престолі. Вбрання традиційне, благословляюча рука піднято до рівня груди. На лівому коліні встановлене Євангеліє, яке Він притримує зверху рукою. Євангеліє може бути чи розкрито, чи відкрито, на сідалі престолу обов'язково подушки, ноги стоять на підніжжі. Обидві деталі є атрибутами божества.

В основу іконографії покладені есхатологічні очікування Божого Суду над світом. Ідея зосереджена у образі Христа Судії. Ключем до такого розуміння служить престол. Як атрибут царського достоїнства, він використовується у якості символічної форми вираження ідеї царства, яка у свою чергу пов'язана з ідеєю суду, тому що усілякий цар одночасно є верховним суддею.

Зазвичай образ "Спаса на престолі" самостійно не використовується, він входить до деісусного ярусу іконостасу, або сам стає деісусом, коли додаються постаті Богородиці та Йоанна Предтечі.

Спас у Славі (в Силах). Христос із розкритим Євангелієм сидить на престолі на тлі трьох геометричних фігур: ромба, овалу, чотирикутника. Вбрання одноколірне (червоної вохри). Престол, подушки та підніжжя на більш ранніх іконах можуть бути прозорими. Ромб червоного кольору, має трохи увігнуті боки. Овал зелений чи синій, в ньому вписані шестикрилі Херувими, у підніжжі – престоли. Чотирикутник - найбільша фігура, червоного кольору, боки вигнуті. По чотирьох кінцях - символи євангелістів. Зліва уверху - ангел (символ Матфія), справа уверху - орел (символ Йоанна), зліва вниз - крилатий Лев (символ Марка), справа вниз - крилатий телець

(символ Луки), усі тримають Євангеліє. Від Христа до кутів відходять по три проміні.

Іконографія "Спаса у силах" була сформована у Візантії у XII - XIII ст. Темою для ікони стало уявлення про друге пришестя Христа у якості Судії світу. Прозорий царський престол, подушки та підніжжя - підкреслення нематеріальності предметів небесного світу.

Христос-ієрей. Цей рідкісний тип зображень Христа. Загальний образ Христа Ієрея передає мозаїка у соборі Софії Київської середини XI ст. Зображений на ній Христос має на голові тонзуру, обов'язкову для усіх священнослужителів дияконського, ієрейського та єпископського сану. Дослідники вважають його за прототип образу Спаса Великого Архієрея.

Іконографія типу виникла у мистецтві візантійського кола у XI ст. Побутування цього типу було не довгим, проіснував у межах XI - XIII ст. Потім його замінив тип Спаса Великого Архієрея, іконографія якого зовні точніше відображала верховне священнодійство Христа.

Спас Великий Архієрей. Повторює тип «Спаса на престолі» з тією різницею, що Христос вбраний у архієрейське вбрання: стихар, хрещатий саккос, великий омофор і митра. Іноді присутній святительський посох. Зображення Христа в образі Великого Архієрея у Візантії відомі з XIII ст.

Спас Цар Царів. Повторює тип «Спаса на престолі» з тією різницею, що Христос вбраний царські шати: до вбрання входить далматик із розшитим камінням золотим опліччям – бармою, золотим шитвом на рукавах та по низу далматика. Шапка, закруглена зверху, схожа на митру. Іноді вона суміщається з вінцем. В руках скіпетр і держава. Ікона Цар Царів в рідкісних випадках використовується самостійно, найчастіше розмішується у центрі Деісусного ярусу.

Символічні зображення Христа

Христос Ветхій Деньмі – зображується як сивий старець, у вбранні, характерному для Христа, із хрещатим німбом та сувоєм у руці. У

іконографії набуває поширення вільне переосмислення образу - помилково ототожнюється із Богом-Отцем. Образ Ветхого Денямі входить у композицію «Новозвітна Трійця».

Софія, Премудрість Божя. В іудейських і християнських релігійно-міфологічних уявленнях уособлення мудрості Бога. Премудрість є деміургічна, світобудівнича воля Бога. Вона описується як мисткиня, що по законам божественного ремесла будує світ. Тому дім – один з головних символів біблійської премудрості. Софія зображується у вигляді вогняного Ангела, що тримає у руці сувій, державу чи посох. Ангел Премудрості сидить на престолі вбраний у царське вбрання (далматик, барми), на голові золотий вінець. Їй предстоять, як Христу у Деїсусі Богородиця (зліва), та Йоанн Хреститель (справа). Зверху над Софією у концентричному колі по пояс зображується Христос. Сама Софія також знаходиться у великому колі. Зверху, на небесній дузі розміщені Ангели навколо Етімасії. Композиція ікони "Софія Премудрість Божя", побудована як модель храму. Іконографічний тип отримав розповсюдження у мистецтві візантійського кола у XIII - XIV ст.

Образ Софії як у візантійській і у західній традиції поступово зближується з образом Діви Марії, як просвітленої істоти, в якій стає «софійним» увесь космос. Ця трансформація відбита в українському іконописі вже у середині XVIII ст. – іконографія ікони Софії з Софійського собору в Києві: Діва Марія у позі оранти з немовлям на лоні стоїть під семистовпною сінню, на серпоподібному місяці, що підтримується хмарою, під якою амвон з сімома сходишками. Перед Дівою, на сходишках амвона стоять праотці і пророки. На хартіях написані пророцтва про різдво Спасителя. На семи стовпах в овальних медальйонах емблеми сімох дарів Святого Духа з відповідними написами з апокаліпсиса. Символічне значення композиції: Діва Марія представлена як храм Спасителя світу, прихід якого у світ проголошений пророками і оспіваний янголами.

Спас «Благе Мовчання» – Христос представлений як ангел, руки складені на грудях, за спиною опущені крила. Над головою німб із восьмикутною зіркою, як у Саваофа. Вбрання - далматик, оздоблений лором і опліччям.

Христос – Агнецъ Божій. Основною ознакою типу є зображення Немовля-Христа у потирі або на дискосі, встановленому на столі. Як правило він у оточенні різноманітних постатей у композиціях «поклоніння Жертві», «Поклоніння Агнцю», «Служби святих Отців».

Христос "Лоза істинна" (Христос – Виноградна Лоза) – зображується воскреслий Христос, який сидить біля відкритої труни. Він завернутий у лентіон. У руках Христа – виноградна лоза, що росте з рани на ребрах. Він вдавлює вино у потир, який підтримує ангел. Тип з'явився у XVI ст. у грецьких монастирях, звідки пізніше XVII - XVIII ст. перейшов до розписів церковних притворів. Поширений в українському іконописі з XVII, особливо у волинському іконописі.

Спас «Недрімаюче Око». Композиція складається з образу Отрока-Христа, що спить кинутому на землю хресті. На тлі ікони зображується пустинний гірський ландшафт (у греко-афонській традиції), та навколо розкидані знаряддя страстей. Тип Спас "Недреманне Око" був сформований за текстами пророцтв, піснопінь, та апокрифічних сказань. Зміст зображення – надприродній стан Боголюдини після смерті, коли мертвим тілом він лежав у труні, одночасно живою душею зійшов до Пекла, попираючи смерть. Образ виражає ідею рятівної смерті Христа. Спас "Недреманне Око" поширився у Візантії в XIV ст.

Христос Пелікан – мотив пелікана, що розриває собі груди, щоб кров'ю нагодувати своїх пташенят став символом викупної жертви, та євхаристії, де пелікан – це Христос, та уособлення церкви Христової, а пташенята – символ віруючих християн, які причащаються тілом і кров'ю Бога.

ЛЕКЦІЯ 6. ІКОНОГРАФІЯ СИЛ НЕБЕСНИХ. ІКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРІ

Янголи (грец. «вісники», у іудаїзмі, християнській і мусульманській міфології безтілесні істоти, призначення яких — служити єдиному богу, воюючи з його ворогами, віддаючи йому честь, несучи його волю стихіям і людям. Вони або виконують це призначення, або, споконвіку відпавши від бога в акті зради, самі з'являються як вороги бога і людей — *біси*.

Для християнської традиції служіння янголів богу розпадається на кілька функцій: вони янголи-слуги, янголи-воїни, янголи-священнослужителі, янголи-ченці. Поступово християнськими богословами створюється дуже складна ієрархія янголів. Вже у ранньохристиянську добу з'являються зображення янголів у людському образі (починаючи з IV ст. переважно з двома крилами). У ранньохристиянському мистецтві, вони як античні генії, вбрані у туніки, у візантійському мистецтві – у розкішне вбрання.

У V ст. сили небесні були класифіковані у трактаті «Про небесну ієрархію», який приписується Псевдо-Діонісію Ареопагіту. В ньому представлені дев'ять чинів ангельських, які утворюють три тріади, що перераховуються (зверху вниз) у такому порядку: 1) перша тріада (що характеризується безпосередньою близькістю до бога): серафіми, херувими, престоли; друга тріада (яка особливо повно відбиває принцип божественного володіння світом) – господства, сили, власті; третя тріада (що характеризується безпосередньою близькістю до світу і людини) - начальства, архангели, янголи.

З усіх ангельських чинів найчастіше зображуються херувими і Серафіми, у вигляді шестикрилих ангелів, а також два з архангелів – Михаїл і Гавриїл.

Архангел Михаїл, як керманіч ангельського війська, зображується у військових обладунках, озброєний мечем і списом. Часто він зображується у

сцені боротьби з драконом (сатаною). Архангел Гавріїл сповіщає про головні події в духовній історії людства, зокрема він сповістив діві Марії про зачаття Сина Божого. У православній іконографії Архангел Гавріїл зазвичай зображується в образі вісника з гілкою лілеї – символом Благовіщення.

Іконографія Богоматері

Культу Богородиці зароджується у перші століття християнства. Іконографія її зображень з маленьким Христом на руках запозичується із зображенням Ізиди з маленьким Гором. У Візантії культ Богородиці активно розвивається і стверджуються сім основних типів її зображень: Оранта (що молиться), Влахернатисса (Знамення), Агіосорітісса (Деїсусна), Нікопея (Переможна), Одигітрія (Вказуюча дорогу), Єлеуса (Милостива), Ассунта (Вознесенная), які лежать в основі усіх інших місцевих типів.

Оранта – найдавніший образ Богородиці, який з'явився ще у римських катакомбах у кін. III ст. Іконографія образу складається з строго фронтального зображення, поясного чи в ріст, Богородиці, що молиться з піднятими до рівня плечей руками. Після прийняття християнства у новозбудованих храмах стіни вкриваються образами Христа і Богородиці. Окремі із зображень стають особливо вшанованими, отримують епітети. Київська Оранта у Софійському храмі носила назву “нерушима стіна”. Символічний зміст: Богоматір, як символ Церкви Земної молить Христа – Церкву Небесну про полегшення до грішників. Цей образ зазвичай зображений у центральній апсиді храму, може входити до композиції ікон великих свят – Вознесіння, Покрова, зішестя Св. Духу.

Влахернатисса – другий після Оранти тип зображення Богоматері. Цей образ також у перше зустрічається у розписах катакомб і характерний зображенню Богородиці з молитовно піднятими до плечей руками, та з фронтальним поясним зображенням Спаса Еммануїла на її лоні.

Остаточне формування типу Влахернатисси припадає на IX–X ст. на післяіконоборську епоху. У Візантії цей тип відомий не тільки під ім'ям

Влахернатисси, але і Великої Панагії. Цей іконографічний тип набув поширення у візантійському мистецтві XI–XII ст. Зображення Влахернатисси часто містилося в консі вівтарної апсиди церков.

Жест піднятих рук Богородиці і зображення на її грудях Еммануїла визначають основний зміст образу – молитва за весь світ і свідчення про рятівне втілення Божественного Логосу.

Одигітрія. Найбільш ранньою відомою іконою цього типу є енкаустична ікона V ст. Тип остаточно склався у IX ст. Найбільш ортодоксальна схема: фронтальне поясне зображення Марії з ледь нахиленою головою у бік маленького Христа, який у легкому повороті сидить на її лівій руці. Правою рукою Марія адресує молитву віруючого своєму Божественному Синові, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає сувій. Цей іконографічний тип можливо був основою для поширення типу Богоматері Єлеуси.

У Візантії, а потім на Русі ця ікона, разом з іконою Нерукотворного Спаса супроводжувала військо у поході. “Одигітрія” – суворий тип зображення, і відповідав настрою періоду збройних конфліктів.

Єлеуса – у цій композиції Богородиця тримає дитину на руках так, що доторкається до її щоки, немовля обіймає матір рукою за шию. Підкреслюється ліричне трактування теми: материнська любов та жаль. До найдавніших образів Богоматері Єлеуси належать ікона VII–VIII ст., що знаходиться у церкві Санта Марія Антіква у Римі. У Візантії тип повторюється XI – XII ст. Це найпоширеніший тип зображень Богоматері з дитиною.

Агіосорітісса (Деїсусна) – зображення Богородиці без немовля; тричетвертний поворот до Христа, руки підняті у молінні (в одній може тримати сувій). Тип Агіосорітісси отримав поширення в V ст., другий етап поширення – після іконоборства. Є частиною композиції «Деїсус».

Нікопея – фронтально зображена Богородиця з дитиною на руках яку вона тримає перед собою. Іноді немовля-Христос представлений у мандолі і тоді Богоматір підтримує мандолу як щит перед собою. Цей образ відомий тим, що перед ним візантійські імператори приносили вдячні молебни за даровані перемоги над варварами. Можливо сама ікона Нікопеї супроводжувала армію у походи. Ікона дуже рано отримала поширення. На Русі таке зображення відоме, як Богоматір Печерська (Свенська) з предстоячими Антонієм та Феодосієм Печерськими.

Ассунта – Богородиця зображується фронтально, руки розкриті долонями до глядача, підняті до грудей. Часто ототожнюють з Орантою, але це не вірно. Символічне значення: Ассунта – це діва Марія піднесена на небо після Успіння, Божа Матір у Раю.

Символічні зображення Богородиці. Одним із її символічних зображень є «*Неопалима купина*». За старозавітною легендою неопалима купина – це палаючий вогнем терновий кущ, який однак не згоряє, в якому бог Яхве з'явився Мойсею і наказав йому вивести ізраїльський народ з Єгипту до землі обітованої. Християнська традиція вбачає у Неопалимій Купині прообраз Богоматері, яка народившись на грішній землі сама залишилась непідвласною гріху, непорочно зачала і народила Сина Божого – Ісуса Христа.

У православній іконографії зображають Неопалиму купину у вигляді палаючого куща з образом Богородиці в ньому. Більш поширене символічне трактування сюжету. Кущ зображується у вигляді двох накладених один на другий чотирикутників (іноді трикутників) з вигнутими боками. Зелений колір одного чотирикутника символізує кущ, червоний колір іншого – вогонь. На тлі утвореної восьмикутної зірки зображується поясна Богородиця з Немовлям на руках. В кутах червоного чотирикутника зображуються символи євангелістів.

Життєдайне джерело – в центрі ікони Богоматір з немовлям, якого вона тримає перед собою, сидить у великій купелі (чаші), що стоїть у басейні. Навкруги басейна люди, що п'ять з нього воду. Зверху, навколо Богородиці – два янгола у хмарах.

В основу сюжету покладена легенда V ст. про те, що імператор Лев I збудував храм на джерелі, яке приносило зцілення від різних хвороб.

Замкнений сад – Богоматір з немовлям на руках зображується у садочку, обнесеному парканчиком. Марія і Христос у багатому царському вбранні, з коронами на головах, при чому корону Богородиці підтримують два янголи. Вертоград (сад) – символ Раю.

Коронування Богородиці. Цей сюжет – кульмінаційна сцена в оповідальному циклі життя Богородиці, який слідує за її смертю та прийняттям на небо - Успінням. Богородиця в цьому трактуванні ототожнюється із Церквою. Тип зародився у готичному мистецтві у XIII ст., спочатку зустрічається у скульптурному оздобленні порталів соборів. З часом переходить до живописних зображень, створених спеціально для вівтарів церков, присвячених Діві Марії. У західній іконографії найчастіше зустрічається композиція, де Марія сидить поряд з Христом і він надягає їй на голову корону. Інший варіант – Марія стоїть перед ним на колінах.

Похвала богоматері – в середині ікони зображується Богоматір без немовля. Навколо неї – пророки з розгорнутими сувоями у руках, де написані перші рядки кондаків (Кондак – коротке піснопіння) в яких прославляється Богоматір.

Богородиця з мечем у серці – тип походить з католицької іконографії і є прототипом зображення mater dolorosa (Скорбна Богоматір), що журиться за свого сина, її груди простромлюють сім мечів на знак семи скорбот. Аналогом mater dolorosa є П'єта – оплакування Христа, коли Богородиця сидить над мертвим тілом Христа, яке лежить в неї на колінах. Символічно скорботи відтворюють такі події з життя Богородиці, як матері Христа –

Введення Христа до храму (Стрітєння), Втеча до Єгипту, Христос загублений матір'ю (Диспут із докторами), несення хреста, розп'яття Христа, Зняття з хреста, Вознесіння (коли Христос в останній раз залишає свою матір).

У православну традицію іконографія Богородиці з мечем у серці потрапляє у період бароко, коли запозичуються також інші сюжети західних гравюр. Ймовірно, що розуміння теологічного підтексту такої композиції на завжди було зрозуміло митцям, тому в ортодоксальній іконографії часто сім мечів замінюються на один. Також з'являються інші інтерпретації символіки мечів. Наприклад поява у російській іконографії типу «Пом'якшення злих сердець» – демонструє вже не скорботу Богородиці, а її всепрощаючу милуючу природу, що здатна перетворити зло на добро.

ЛЕКЦІЯ 7. ІКОНОГРАФІЯ ДВНАДЦЯТИ АПОСТОЛІВ.

ІКОНОГРАФІЯ ДЕЯКИХ НАЙБІЛЬШ ШАНОВАНИХ СВЯТИХ

Апостоли (з гр. «посланник»). Дванадцять апостолів – вибрана Ісусом Христом «колегія» його найближчих учнів, що складала ядро ранньохристиянської громади. Учні та супутники Христа були покликані ним, щоб посилати їх на проповідь. Апостоли фігурують у багатьох сценах Нового Завіту. Особливо значущим є участь апостолів у таких сценах як «Христос у Гефсіманському саду», «Таємна вечеря», «Вознесіння», «Сходження св. Духу», в деїсусному ярусі іконостасів. Іконографія 12 апостолів у православній традиції, окрім сцен євангельського циклу, знає ще сцени «Собор 12 апостолів», «Євхаристія».

Апостолів зазвичай зображали в гіматіях та хітонах – вбранні римлян перших століть нашої ери, іноді з певними атрибутами. Окремі апостоли упізнаються по традиційним фізіономічним ознакам (наявність чи відсутність бороди, її форма, високе чоло у Павла та Йоанна і т.п.), чи по написам. Але у візантійському мистецтві апостоли не мають атрибутів, окрім сувоїв та

кодексів. Навпроти у католицькому мистецтві, починаючи із зрілого середньовіччя, апостоли отримують у якості атрибутів знаряддя своїх “страстей”, за якими визначаються.

Розглянемо детальніше іконографію дванадцяти апостолів та апостола Павла.

Апостол Андрій – брат апостола Петра, житель Галілеї (північна Палестина), рибалив на Тіверіадському озері («море Галілейське») і входив у общину Йоанна Хрестителя, доки не був призваний одним з перших, чи першим, як учень Христа (тому має епітет – Первозваний). За легендою проповідував християнство по балканських та прочерноморських народах, в тому числі скіфам. Був розп’ятим за розпорядженням римського магістрату у грецькому місті Патри на хресті, що мав форму букви “Х” (т.зв. Андріївський хрест).

Іконографічний тип – кучеряве сиве волосся, борода середньої довжини. Атрибути – зображувався з книгою, або споруджуючи хрест, або з Х-образним хрестом.

Апостол Петро. Первісне ім’я Симон, Петром його назвав Христос у момент призначення. Іконографічний тип апостола Петра сформувався приблизно к IV ст. В мистецтві його образ залишився на диво незмінним, з усіх апостолів його легше за все впізнати. Він літній, але міцний чоловік з коротким сивим кучерявим волоссям, округлою короткою, зазвичай кучерявою бородою, лисиною чи тонзурою. Широкий з грубими рисами обличчям. Вдягнений у жовтий (золотий) гіматій та блакитну чи зелену туніку.

Апостол Варфоломій. Новий завіт тільки згадує ім’я цього апостола і нічого не каже про його діяння. Мученицькі загинув у Албонополі: там його ще раз розп’яли, при чому, як додають більш пізні джерела, зняли з нього живцем шкіру. Тому у католицькій іконографії його атрибут – ніж м’ясника, часто його ж шкіра, яку він тримає в руці.

Апостол Іаков Алфеев – зазвичай ототожнюється з «братом Господнім». Поняття «брат», яке могло застосовуватись до будь якого родича по чоловічій лінії, стало сприйматися у прямому сенсі і стало джерелом традиції, коли Христос і цей святий зображувалися до певної міри схожими один на одного. Ця подібність дозволяє ідентифікувати Іакова у таких сценах, як Таємна Вечеря.

Апостол Симон Зилот. Про нього майже нічого не відомо, за виключенням того, що після смерті Христа, він подорожував по Сирії та Месопотамії з Іудою Фаддеем, проповідуючи Євангеліє. Легенди дають різні версії його смерті: або розпилений напіл, або розп'ятий. Його атрибутом є пилка та хрест.

Апостол Фаддей. За переказами Фаддей прийняв мученицьку смерть у Персії. Атрибутом є палиця, алебарда, чи піка, згідно до різних версій його смерті, Атрибут – хрест.

Апостол Філіп. Він часто зображується молодим і безбородим. Його атрибутом є хрест.

Апостол Хома. Часто зображується молодим і без бороди. Атрибут Хоми – косинець, спис чи кинджал (відповідно до житійних оповідань).

Апостол Іаков Старший (Заведеев). Згідно до середньовічних легенд – здійснив місіонерську подорож до Іспанії і був похоронений у Компостелі. Історично ці факти хибні. Лицар і святий патрон Іспанії. Характерних іконографічних ознак немає. Його атрибутами є меч, (у католицькому мистецтві – пілігримська крилата шляпа, плащ, посох, мушля морського гребінця).

Апостол Матфей митарь – традиційно вважається автором першого Євангелія. Був митарем у Капернаумі, і коли сидів у своїй конторі за збиранням податі, був покликаний Христом. Атрибутами Матфея є книга (може додаватися перо та чорнильниця), як автора Євангелія, гаманець – символ попередньої діяльності. Згідно до житійних оповідань, мученицькі

помер, йому відрубали голову, тому може тримати сокиру або алебарду, чи меч.

Апостол Іуда Іскаріот – апостол, що зрадив Христа. У візантійській іконографії Іуда (зазвичай у сцені Таємної вечері) представлений молодим, без бороди – як негативний двійник Йоанна Богослова. Іуда зображується повернутим у профіль (як і зображення бісів), щоб глядач не зустрівся з ним поглядом. Може також зображується людиною середнього віку, з темним волоссям і бородою, часто досить смаглявим. Оскільки він був скарбником – може тримати гаманець.

Апостол Йоанн Богослов – улюблений учень Христа, займає центральне місце серед 12 апостолів. За церковною традицією – автор четвертого Євангелія, трьох послань, та Апокаліпсиса. У іконографії Йоанн Богослов презентується у двох варіантах: в якості апостола він молодий, приємної зовнішності, без бороди, трохи жіночого вигляду, з довгим вільно звисаючим кучерявим волоссям. Або, зовсім контрастно – в якості євангеліста його зображають старим та сивим, з бородою і дуже високим чолом. Атрибутами Йоанна є книга чи сувій (алюзія на його літературні праці), орел, що може тримати перо або чорнильницю – чаша, з якої виповзає змія, що символізує отруту, яка знешкоджена молитвою апостола, пальмова гілка – не мученицька, а та, що належала Діві Марії і була передана Йоанну, коли Богородиця померла.

Апостол Павло – у християнській традиції «апостол язичників», що не знав Христа під час його земного життя і не входив до кола дванадцяті апостолів, але завдяки особливого призначення та надзвичайних місіонерсько-богословських заслуг вшанований як «первопрестольний апостол» та «вчитель всесвіту», що йде зразу після Петра і разом з ним.

За легендами він був страчений мечем у Римі разом з апостолом Петром. В іконографії закріпився образ Павла вдягнутого у хітон та гіматій,

майже лисого, з високим чолом, довгим обличчям, темною бородою, в руках тримає меч, яким був страчений, або книгу чи сувій – як автор «Послань».

Павло часто зображувався або просто у парі з Петром, або вони розміщались обабіч Христа чи Богородиці на троні. Тут вони символізують союз засновників християнської церкви: Петро символізує первинний іудейський елемент, Павло – язичницький. Петро першим допустив до хрещення язичників, Павло почав активно проповідувати вчення Христа.

Йоанн Хреститель – останній зі старозавітних пророків, і перший з новозавітних. Безпосередній предтеча Христа. У композиції «Йоанн Предтеча у пустелі» він одягнений у волосяницю і темний плащ-гиматій, зображується на тлі гірок. По життю Йоанн, щоб ніхто не заважав йому молитися Богу, пішов у пустелю до ріки Йордан і там жив у печері, носив грубий одяг з верблюжого волоса - волосяницю і харчувався акридами (рід сарани) і диким медом. Він ходив по містах і селах біля Йордану, призивав до покаяння і пророкував пришествя Христа. На іконах у руках Йоанна зображується розгорнутий сувій з написом, узятим з його проповіді: «Покайтеся, бо наближується царство небесне...» Біля ніг святого – дерево з уткнутої в його стовбур сокирою. Це символічне зображення слів проповіді: «Вже і сокира при корені дерева лежить: усяке дерево, що не приносить доброго плоду, зрубують і кидають у вогонь». Іноді в руках чи біля ніг Йоанна – чаша з відрубаною головою самого Предтечі, символ мученицької смерті.

Мотивом до зображення Йоанна Предтечі з крилами на іконах «Йоанн Предтеча Янгол Пустелі» були слова Христа про те що ним посланий Янгол, який приготує Його шлях. Йоанн Хреститель у цій композиції подається фронтально, поясно або на повний ріст, за спиною його крила, у руці – свиток або чаша, де лежить його відрубана голова.

В основі сюжету ікон «Усікновення голови Йоанна Предтечі» лежать події життя Хрестителя, йому, вже ув'язненому, за наказом царя Ірода відтяли

голову. Зображується зігнутий Іоанн Предтеча якого кат однією рукою схопив за волосся. Іншою рукою кат тримає занесений меч. У чорній розпадині вже лежить відсічена голова святого, із крові розцвітає кущ.

Св. Миколай Мірлікійський – один з найбільш популярних християнських святих, покровитель дітей, мореплавців, захисник дівчат на виданні. Був архієпископом міста Міри в Лікії в IV ст., Зображується пояси́м чи на повний зрі́ст, в єпископському вбранні; правою рукою благословляє, на лівій руці, оповитій фелоном, лежить омофор та закрите Євангеліє. На давньоруських іконах зображувався у білому фелоні – поліставрії («багатохресний»), який підкреслює єпископський сан святителя.

Голова Миколая дещо видовженої форми, з високим чолом, на вкритому зморшками обличчі вбачається відбиток аскетизму. Очі широко розплющені, зосереджені, має дещо суворий злам брів, міцно стулені губи маленького рота. Часто св. Миколая зображують із святими на берегах ікони. Його атрибутами були три золотих кулі чи гаманця, що лежать біля його ніг чи на книзі, троє школярів-підлітків у діжці, якір, як патрона мореплавців. Оповідальні сцени з життя Миколая дуже численні, головним чином вони розповідають про його здатність творити чудеса.

Св. Георгій - легендарний воїн, святий і мученик. Культ його складається у V ст. в Малій Азії, Сирії, Палестині і отримує розповсюдження у Візантії, на Кавказі, Русі, західній Європі. Його популярність на Заході починається лише з XIII ст. Він святий заступник декількох європейських міст, у тому числі Венеції.

Найбільш давні зображення належать до V–VI ст. і представляють його як мученика. З X–XI ст. образ Георгія-воїна отримує розповсюдження у візантійському мистецтві. Зображується ростова або поясна фігура воїна, який лівою рукою спирається на щит, а правою тримає спис. Він вбраний у військові обладунки, на які накинута плащ. Характерною рисою зовнішності є густе кучеряве волосся, трактоване у вигляді симетричних кружечків; які

розташовуються рядами одні над іншими. На Русі св. Георгія вважали покровителем вояків, а також патроном тезоіменних князів.

Дмитро Солунський — святий воїн і великомученик. Зображувався найчастіше на повний зріст, у воїнських обладунках, лівою рукою спирається на щит, у правиці тримає спис. Другий варіант - сидить на троні (іноді у княжому вінці на голові), в руках напівоголений меч.

Св. Пантелеймон - святий, великомученик. У християн Пантелеймон вважається помічником лікарів, цілителем хвороб. Зображується у вигляді світловолосого юнака, іноді з короною великомученика на голові. В руках тримає атрибути лікаря (ящик з ліками, часто ложечку).

Св. Варвара Іліопольська – героїня християнської агіографічної легенди, що буяє міфологічними мотивами. Можливо, була християнкою, страченою під час репресій проти християн у 306 р. Відповідно до легенди, народилася у фінікійському місті Іліюполі; єдина дочка багатого язичника Діоскора. За віру в християнство була страчена власним батьком. Постійним атрибутом є модель вежі в руках, або чаша.

Катерина Олександрійська – християнська свята діва-великомучениця, покровителька освіти і вченості в цілому. Переказ говорить, що вона була страчена римським імператором Максенцієм на початку IV ст. Головним атрибутом Катерини є колесо, звичайно (але не завжди) із шипами – знаряддя її катувань; воно ціле або зламане; воно може бути невеликим, і тоді Катерина може тримати його в руці, чи ж, якщо воно велике, то лежить у її ніг. Іншим її атрибутом є меч, яким вона була страчена, а також пальмова гілка великомучениці і кільце, яким вона була заручена з Христом.

ЛЕКЦІЯ 8. ІКОНОГРАФІЯ НАЙВАЖЛИВІШИХ ХРИСТІЯНСЬКИХ СВЯТ.

Зображення дванадцяти празників є невід’ємною частиною вітварної декорації – ці зображення входили до іконної програми візантійської

вівтарної огорожі, а пізніше – іконостаса. Розглянемо особливості іконографії цих зображень.

Різдво Богородиці. У циклі сцен з життя Богородиці цей епізод йде після зустрічі Йоакима та Анни біля Золотих Воріт. Оскільки в Євангелії Діва Марія не згадується до моменту Благовіщення, сюжети про її народження і дитинство запозичувалися з дуже ранньої апокрифічної літератури, особливо з Протоєвангелія Іакова, створеного у II – III ст.

У кінці I ст. у Палестині жила єврейська родина Йоакима та Анни. До старості в них не було дітей. Одного разу до Анни явився янгол і повідомив, що в неї народиться дочка, яку слід посвятити Богові – тобто у трирічному віці віддати на виховання до храму. Дитина народилася у відповідний час і цей момент зображується на іконі.

Іконографія – Анна напівлежить на високому ложі, біля неї служниці. Чоловік Анни, Йоаким стоїть біля узголів'я, у молитовній позі, або милується немовлям. Внизу зазвичай зображується сцена купання новонародженої, служниці тримають немовля і пробують воду у чаші.

Введення до храму. Коли Марії виповнилося три роки, її повели до Єрусалимського храму, куди батьки йшли для жертвоприношення. В храмі було 15 сходинок, по числу Псалмів Сходження. Коли Діва Марія піднялася на верхню сходинку, її батьки принесли свої пожертви і залишили її в храмі на ніч разом з іншими дівчатами.

На іконах зображується Марія, що підіймається по сходах храму (їх не завжди 15) іноді із запаленою свічкою в руках, прямуючи до первосвященика Захарії, що чекає її наверху. Зазвичай дитина зображується старша трирічного віку. Також присутні батьки Марії, що стоять біля підніжжя сходів разом з іншими особами. По сходах можуть підніматися діви із запаленими свічками.

Благовіщення. За євангельським текстом, архангел Гавриїл приносить звістку юній Марії, що вона стане матір'ю Божою.

На іконах зображується Гавриїл з лілеєю в руці, яку він протягує в бік Марії, яка сидить біля стола з книгою (так зване “Благовіщення з книгою” - поширене в католицькому християнському мистецтві), або пряде червону вовну.

Різдво Христове. Одне з найбільш шанованих віруючими свят християнської церкви. Основу його складає євангельський переказ а також численні апокрифічні твори, про народження сина божого Ісуса Христа.

Візантійські художники традиційно представляли Марію, яка лежить на ложі, перед входом до печери. У печері – ясла зі сповитим Немовлям, до яких зазирають віл та віслук – символи іудейського та язичького народів. В горі, зображувались волхви, що їдуть на конях по, та ангел, що вказує на провідну Віфлеємську зірку. Внизу, біля ніг Богородиці, сидить задумливий Йосип, перед яким стоїть старець, одягнений у шкіри. Праворуч – дві служниці-повитухи які обмивають немовля.

Західна церква трактувала цю подію виключно містично, підкреслюючи, що немовля народилося чудесним чином в раптовому яскравому світлі, що з’явилося у печері. Тому Богородицю зображують такою, що стоїть навколішки з молитовно складеними руками перед яслами, де лежить немовля, чи дитина знаходиться на земля на розгорнутих покривалах.

Стрітення Господнє. Присвячується церквою представленню батьками Ісуса Христа своєї новонародженої дитини Богу. Марія з Йосипом принесли немовля Христа до храму, пожертвувавши при цьому двох горлиць. У храмі Христа прийняв Симеон та пророчиця Анна.

Іконографія: у центрі зображення ківорію над престолом. Праворуч стоїть Симеон Богоприімець, який простягає до немовля руки, огорнуті гіматієм. Поряд стоїть пророчиця Анна із сувоєм у руках. Ліворуч Богородиця, яка простягає немовля Симеонові. Поряд з нею стоїть Йосип, який тримає в руках клітку з жертвними горлицями.

Хрещення Господнє (Богоявлення). Христос був хрещений Йоанном в Йордані. Коли Йоанн хрестив Ісуса, над Ісусом з'явився Дух Святий у вигляді голуба. Іконографія: Йоанн, одягнений у туніку, у піднятій ріці тримає хрест. Христос стоїть у воді. Над Христом зображено голуба, як символ Святого Духу. В ранньохристиянських зображеннях додається ще одна постать – сивого старця навпроти Йоанна, який є уособленням Йордана.

Преображення Господнє. Подія коли Ісус Христос явив свою божественну природу апостолам Петру, Іакову Старшому та Йоанну Богослову. Ісус взяв з собою учнів та звів їх на гору Фавор у Галілеї та перетворився перед ним. По обидві сторони від нього з'явилися пророки Мойсея та Іллі, що розмовляли з Христом, а далі учні почули з неба Голос Божій, який сказав: “Це син мій”. Вони впали вражені.

Іконографія: у верхній частині, на горі у білому вбранні Христос. Ореол мандорли набуває форму еліпса, а з XII ст. трьох концентричних кіл, іноді двох кольорів: внутрішнє коло червоне, а зовнішнє – синє. По боках Христа пророки Моїсей та Ілія – символи Старого Завіту. Моїсей тримає скрижаль Закону. Апостол Петро у центрі, стоїть на колінах і дивиться на Христа. Йоанн упав і закрив обличчя руками. Іаков стоїть на колінах, але обертається, щоб подивитись на диво Преображення.

В'їзд до Єрусалима – в основу свята покладений євангельський переказ про останнє відвідування Ісусом Христом Єрусалима – його в'їзд до міста зі своїми учнями. Сюжет: за тиждень до свого розп'яття Христос пішов у Єрусалим. Він зупинився на Єлеонській горі, покликав до себе двох учнів і велів їм йти в прилегле село, щоб узяти там віслюка. Віслюка привели, учні накрили його своїм одягом, Христос сів на віслюка і поїхав. Біля Єрусалима назустріч Йому вийшло багато народу. Христа вітали лементами і пальмовими гілками, люди кидали на дорогу свій одяг.

Іконографія: на іконах зображується Христос, що їде на віслюку. На тлі зображено місто та Єлеонська гора. Христа з учням зустрічає народ,

попереду йдуть іудейські старійшини, шлях Христа вистеляють одягом і гілками дерев. Часто зустрічаються побутові сценки з дітьми.

Вознесіння. Іконографія сюжету склалася у візантійському мистецтві на основі євангельського переказу. На сороковий день після свого воскресіння з мертвих Христос повів своїх учнів на гору Єлеонську, сказав їм, що на них зійде св. Дух. Після чого у них на очах піднісся на небо. Коли уражені апостоли дивилися на піднесення Христа, до них з'явилися два ангели і розповіли про друге пришествя Спасителя наприкінці світу.

Іконографія: композиція поділяється на два регістри: в горі ікони в круглій чи овальній мандолі, (або на веселці), що підтримується двома ангелами, зображується Христос, що підноситься. Ще два ангели з боків підносять вінки, а на кутах зображення Сонця і Місяця. У пізніх зображеннях Христос може тримати в руці хоругв Воскресіння а правою благословляти.

Внизу, на тлі гір – симетрично розставлені групи здивованих апостолів. У центрі, Богоматір у позі Оранти з піднятими руками, іноді її руки схрещені на грудях. Обабіч неї два ангели, що вказують на небо. У Євангелії про Богородицю не говориться, імовірно, її образ тут уособлює християнську Церкву. Христос зображений як Пантократор. На деяких іконах вміщується зображення слідів від сандалів на вершині Єлеонської гори.

Зішестя Святого Духу на апостолів. Сюжет: Після Вознесіння Христового апостоли повернулись у Єрусалим. Через десять днів, на святкування П'ятидесятниці всі апостоли і Богоматір зібралися разом. Зненацька з неба почувся шум і заповнивши дім явилися роздільні промені полум'я, які потягнулись до кожного, а до Богородиці ще й золотий промінь з голубом.

Іконографія: в овальному трикльоні зображені апостоли, які сидять на лавах з Богородицею в центрі. Над ними Етімасія, від якої на апостолів сходять промені світла і падають на кожного з апостолів, над головою в них зображується язик полум'я. Апостоли тримають в руках сувої та кодекси. В

іконописі, в арочному прорізі може бути вміщене зображення космосу – старця з білою бородою у короні з убрусом у руках.

Воздвиження. Походження свята пов'язано з перемогою християнства при імператорі Костянтині (IV ст.), який на місці Голгофи і Труни Господньої побудував храм Воскресіння. Імператриця Олена, мати Костянтина, що присвятила себе поширенню християнства, вирішила віднайти хрест на якому був розп'ятий Христос. Вона поїхала до Єрусалиму і там дізналася, що хрест заритий у землю. На вказаному місці віднайшли 3 хреста. Щоб довідатись, який з них справжній, до них по черзі прикладали померлого, від третього хреста він воскрес. Народу при цій події зібралося багато і тому, щоб всі могли бачити хрест, патріарх Макарій піднявся на високе місце і поставив хрест.

Іконографія: В центральній частині верхньої половини композиції зображується патріарх Макарій на високому амвоні, що підіймає над головою напрестольний хрест. Іноді замість напрестольного зображується великий хрест. По боках хреста – Костянтин та Олена, внизу зображуються групи півчих і т.зв. народи. Якщо в центрі верхньої частини зображується храм, то таким чином дається натяк на Софію Константинопольську.

Успіння Богородиці. Завершальна сцена євангельського циклу та зображення, що замикає праздниковий ярус іконостаса. Іконографія: у центрі композиції зображений одр з померлою Богородицею. Над ним у сяючій мандорлі вивищується Христос з душею Богородиці в руках у вигляді сповитої фігурки. Навколо одра – апостоли та святителі. Ліворуч Петро з кадилом та Йоанн Богослов. В головах ложа схилився Павло. На задньому плані – архітектурні куліси, представляючи дім Марії на горі Сіон в Єрусалимі.

ЛЕКЦІЯ 9 . ІКОНОГРАФІЯ ІКОНОСТАСА

Іконостас як система іконних образів загалом, установлених на межі з вітарем, походить від візантійської вітарної огорожі. Спадкоємний зв'язок іконостаса з вітарною огорожею проявляється в конструкції, іконній програмі й декорі. Появу вітарних огорож християнських храмів було зумовлено необхідністю відмежування сакрального простору вітаря від наоса. Єдиного архетипового зразка вітарної огорожі, мабуть, ніколи не існувало. Збережені пам'ятки та письмові свідчення ранньовізантійського періоду вказують, що вже тоді одночасно створювалися два типи огорож. Одним типом був низький (погрудний) бар'єр, іншим — такий самий бар'єр, але з колонадою, яка підтримує антаблемент. Останній тип сформувався не пізніше V ст. Найвідомішим його зразком була огорожа Св. Софії Константинопольської, описана Павлом Сіленцієм в 563 р. У таких вітарних огорожах горизонтальну балку на колонах візантійські джерела називають «темплон» або «космітіс», а в сучасній науковій літературі її прийнято називати «архітрав». Водночас слово «темплон» дало назву візантійській вітарній огорожі в цілому і згодом перейшло в мови східних слов'ян як «тябло», позначаючи несні горизонтальні балки в іконостасі.

Вивчення вітарних огорож середньовізантійського періоду показало, що в різних регіонах східнохристиянського світу їх устрій мав низку конструктивних відмінностей, які, втім, не виходили за межі традицій візантійського темплону. Водночас для Візантії стабільно відтворюваним типом конструкції була огорожа у вигляді чотириколонного портика з горизонтальною балкою-архітравом, плитами бар'єра в інтерколумніях і центральним проходом до вітаря.

Питання про іконографічну програму візантійських вітарних огорож є предметом послідовного вивчення і наукових дискусій. Уміщувати в декорацію вітарної огорожі священні образи було прийнято вже в епоху Юстиніана: вони зображали Христа і/ або Богоматір, апостолів, а в

розширеному варіанті — ангелів і пророків. Як свідчить опис Павла Сіленціарія, їхні зображення розміщували на архітраві, що став смисловим центром, із якого в подальшому розвинувся іконостас. Вважають, що розміщення священних образів на архітраві широко практикувалося ще в IX ст., а композиція Деїсус¹ (Моління) із зображенням Христа і зверненими до нього в молитві Богоматір'ю і Йоаном Хрестителем уже з'являється там регулярно.

До X ст. на східних стовпах, що фланкували темплон, починають розміщувати монументальні ікони Христа і Богоматері, які, хоча й не перебували без посередньо у вівтарній огорожі, становили частину її іконографічної програми як поклонні образи. Істотне розширення іконографічних тем вівтарної огорожі відбувається в XI ст., коли виникають розвинені програми епістилій — довгих горизонтальних ікон із низкою зображених сюжетів, які або самі слугували за архітрав, або встановлювалися над ним, утворюючи своєрідний фриз із ікон.

У XII ст. прикрашання темплону епістилієм стає повсюдним, а можливо, і обов'язковим явищем. Програми тогочасних епістилій були доволі різноманітні. Вони містили Деїсус, сцени празників, композиції страсного циклу, образи святих і житійні сцени.

Із появою розгорнутих програм епістилій процес перетворення темплону на іконостас переходить у завершальну фазу, хоча в такому вигляді іконна декорація вівтарної огорожі ще не приховувала таїнство, яке відбувається у вівтарі. Визначальною передумовою до появи іконостаса як суцільної стіни дослідники вважають практику закриття вівтарної огорожі запонами. Це створювало можливості для розміщення ікон у інтерколумніях, щоб компенсувати приховування вівтаря. Для візантійського темплону, сформованого як відкрита архітектурна конструкція, ткані завіси, ймовірно, були традиційним елементом. Уже з XI ст. закриття темплону запонами під час літургії стає характерною особливістю богослужіння в монастирях. Утім

до XV ст. завішування темплону не було обов'язковим правилом, тому паралельно існували відкриті й закриті типи вівтарних огорож.

У процесі поширення традиції закриття темплону завісами в його інтерколумніях з XI ст. починають розміщувати ікони, а в наступному столітті ця практика стає звичною, що дає підстави стверджувати про появу іконостаса.

Загальна схема програми зображень візантійської вівтарної огорожі того часу складалася з іконного фриза епістілія, що вміщував, окрім композиції Деїсуса, сюжети празників, Богородичного і страсного циклів, «Причастя апостолів», образи вибраних святих і житійні сцени; у інтерколумніях розміщували ікони Христа, Божої Матері та святих патронів церкви, а на царських вратах — композицію «Благовіщення» і творців літургії.

Сформовані у Візантії іконографічні теми вівтарної огорожі стали основою, з якої розвинувся багатоярусний іконостас.

Про вигляд середньовічного багатоярусного іконостаса розповідають балканські іконостаси XV–XVI ст., які мають три або чотири яруси зображень. Семантичним ядром іконографічної програми іконостаса стала композиція Деїсус. Її змістом є посередницька молитва за людей, які постануть на Страшному суді перед Христом Другого Пришестя.

Після падіння Візантії у країнах православного віросповідання іконостаси дедалі більше набувають специфічних національних рис і зовнішніх відмінностей: за кількістю рядів ікон, їх тематикою, загальною висотою конструкції іконостаса. Розглянемо іконографію українського іконостаса.

Мінімально необхідна іконографічна програма українського іконостаса першої половини XVII ст. складалася із чотирьох ярусів ікон. Нижній ярус зображень має назву «намісний». У ньому розміщувалися царські врата, ікони Христа, Божої Матері та храмова (присвячена святому або празнику,

на честь якого освячено храм). Решта ікон у цьому ярусі — місцевошановані, що й дало назву ярусу. Над намісним традиційно розміщується ярус празників, вище — ярус апостолів і завершується іконостас чином ікон із зображеннями пророків.

Однак зазвичай у першу половину — середину XVII ст., українські іконостаси зазвичай мають п'ять і більше ярусів ікон. Це були наступні яруси ікон: цокольний, намісний, празників, апостолів і пророків. Розподіл ікон був таким: долішнім ярусом зображень у іконостасах цього часу стають ікони, розміщені в цоколі. Вони займають поверхні на дерев'яних щитах, що конструктивно походять від плит парапету візантійських вівтарних огорож. На кожному такому щиті містилося не більше однієї ікони й тому кількість цокольних ікон або була тотожною кількості намісних ікон, установлених вище, або була меншою, якщо деякі щити іконних зображень не мали. Тематика цокольних ікон дуже різноманітна — від старозавітних і євангельських сюжетів до образів вибраних святих і житійних сцен. У намісному ярусі в центрі розташовували царські врата, на стулках яких найчастіше розміщували шість невеликих медальйонів із іконами, по три на кожній стулці. У двох — композиція «Благовіщення»: на одній стулці — Марія, на іншій — архангел Гавриїл. У чотирьох інших медальйонах — по євангелісту. Над аркою царських врат зазвичай ставили ікону «Нерукотворний образ». Зліва від царських врат уміщували образ Богоматері з немовлям, а справа — ікону Христа. За нею розміщували храмову ікону, проте, якщо за образом Христа були влаштовані південні дияконські двері, то храмову ікону встановлювали безпосередньо за цими дверима. Кількість і сюжети інших ікон у намісному ярусі варіювалися.

Дияконських дверей у іконостасі, як правило, було двоє (в окремих випадках влаштовувалися тільки одні дияконські двері) і розташовувалися вони симетрично, за першою або другою парою ікон від царських врат.

На них зазвичай зображувалися Аарон і Мельхіседек, архангели Михаїл і Гавриїл, архідиякон Стефан і Лаврентій.

Над намісним ярусом установлювали ряд зображень, що складався з ікон празників. У ньому центральною іконою була «Тайна вечеря», а обабіч неї містилися сюжети дванадцяти празників, розташовані в календарному порядку: «Різдво Богоматері», «Введення», «Різдво Христове», «Хрещення», «Стрітення», «Благовіщення», «Вхід до Єрусалима», «Воскресіння» («Зішестя в пекло»), «Вознесіння», «Зіслання Святого Духа на апостолів», «Преображення», «Успіння Богоматері».

Над празниками розташовувався ярус апостолів, центральною композицією в якому був Деїсус, а фігури дванадцяти апостолів розподілялися обабіч неї. Водночас незмінно місця, найближчі до Деїсуса, займали Петро (ліворуч) і Павло (праворуч), а за ними — євангелісти.

Вище апостолів розміщували ярус пророків із центральною іконою «Втілення».

Іконостас увінчувала композиція «Розп'яття» з предстоячими Богоматір'ю та Йоаном Богословом по обидва боки хреста. Описана іконографічна програма є базовою для українського іконостаса, що підтверджується більшістю пам'яток XVII–XVIII ст.

Список літератури

1. Айналлов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. Санкт-Петербург, 1900. IV, 229, 2 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва, 2002. 540 с.
3. Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. Москва, 2005. 255 с.
4. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 2. Санкт-Петербург: ЛИТА, 2001. 848 с.
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. 7. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 910 с.
6. Всеобщая история искусств. Т.2. Кн. 1. Искусство Средних веков. Москва: Искусство, 1961. 508 с.
7. Герстель Ш. Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в визан-тийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва: Мартис, 1996. С. 76–89.
8. Грабар А. Император в византийском искусстве. Москва: Ладомир, 2000. 238 с.
9. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии: пер. с англ. Э. С. Смирновой. Москва: Индрик, 2001. 160 с.
10. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник: Историч. и иконографич. очерк. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905. [2], 97 с., 143 л. ил.
11. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Академии наук, 1914. Т 1: 387 с.; 1915. Т. 2. Ч. 1, 2: 472 с.
12. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. Т. 1. 332 с.
13. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х томах (2-е издание). Москва. Том 1: 1987. 720 с.; Том 2.: 1988. 671 с.
14. Овчинников, А. Н. Символика христианского искусства. Москва: Родник, 1999. 528 с.
15. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.
16. Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. С.-Петербург, 1900. [6], XVI, 481 с.
17. Припачкин И А. Иконография Господа Иисуса Христа. Москва, 2001. 151 с.
18. Таранушенко С. А. Український іконостас // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. Т. 227 (ССХХVII). С. 141–164.

19. Уваров А. С. Христианская символика. Москва: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. Ч. 1.: Символика древнехристианского периода. 212 с.
20. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. Переславль: Братство во имя св. князя А. Невского, 1997. XVI, 656 с.
21. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. В 2 т. / пер. с англ. М. Рыклина. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. Т. 1: 524 с.; Т. 2: 496 с.
22. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. Москва: Крон-пресс, 1999. 655 с.
23. Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Москва: Прогресс-традиция, 2000. 312 с.
24. Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968. 174 p.
25. Encyclopedia of comparative iconography : themes depicted in works of art / ed. Helene E Roberts. Chicago : Fitzroy Dearborn, 1998. Volume 1; 2.
26. Himka J.-P. Last Judgement. Iconography in the Carpathians. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 301 p.