

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИВАТНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА АКАДЕМІЯ ІВАНА ЗОЛОТОУСТОГО»

Факультет богословських і гуманітарних наук

Кафедра богослов'я

УДК 27-312.9:75.052.046.3](477)

ПАЛКА Іван Степанович

**СОТЕРІОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ІКОН «ВОСКРЕСІННЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ
САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Магістерська робота на здобуття
освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр»
За спеціальністю 041 «Богослов'я»

Науковий керівник:
доктор наук з богослов'я,
завідувач кафедри богослов'я
Тучапець Василь Дмитрович

м. Івано-Франківськ
2024

ЗМІСТ

ВСТУП	4
 РОЗДІЛ 1. ЗАРОДЖЕННЯ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ІКОНОПISУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ІКОНОГРАФІЇ ВОСКРЕСЛОГО ХРИСТА	 8
1.1. Візантійська ікона у богословському осмисленні	9
1.2. Елліно-римські зображення як передвісники візантійських ікон.....	16
1.3. Катакомбний період мистецтва Вселенської Церкви	22
1.4. Період Константина Великого та розвиток середньовічного церковного мистецтва	25
 РОЗДІЛ 2. ІКОНОГРАФІЯ «ВОСКРЕСІННЯ» І БОГОСЛОВСЬКІ АСПЕКТИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ СЕМИ ЦЕРКОВНИХ СОБОРІВ...	36
2.1. Християнські первинні єреси та відповідь Церкви	37
2.2. Роль П'ятого Вселенського Собору у становленні візантійського іконопису.....	48
2.3. Вплив Шостого Вселенського Собору на богословські аспекти іконопису.....	54
2.4. Положення про ікони, які були ухвалені на Трульському Соборі	57
 РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ СОТЕРІОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ НА ІКОНАХ «ВОСКРЕСІННЯ»: ВІД ПЕРІОДУ ІКОНОБОРСТВА І «ТОРЖЕСТВА ПРАВОСЛАВ'Я» ДО УКРАЇНСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ	79
3.1. Рух проти використання ікон у Візантійському суспільстві.....	80
3.2. Сьомий Вселенський Собор (787) та зображення «Воскресіння» у іконографії	92
3.3. Реставрація пошанування ікон у Візантійській імперії та зображення сюжету «Воскресіння» у іконографії.....	99

3.4. Історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в Україні.....	112
ВИСНОВКИ.....	122
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	126
ДОДАТКИ.....	139

ВСТУП

Сучасна наука і культурологія неабияк зобов'язані візантійському мистецтву за надзвичайно важливий внесок у формування та розвиток сакральної естетики та духовної символіки. Однією з найглибших та найважливіших тем в рамках візантійського мистецтва є іконографія, в якій відображаються не лише миті та техніки, але й глибокі сотеріологічні уявлення та ідеї.

Обґрунтування вибору теми дослідження полягає в необхідності аналізу сотеріологічних аспектів ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві. Сотеріологія, як ключова доктрина християнської теології, зосереджується на вивченні спасіння та відновлення людської душі через втілення та спасіння Христа. Виразною реалізацією цих ідей є ікони «Воскресіння», які мають значення не лише як художні твори, але й як втілення духовної істини та практичного зв'язку з віровченням.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що аналіз ікон «Воскресіння» українського сакрального мистецтва є актуальним з точки зору дослідження трансформацій сотеріологічних уявлень через призму візуальних зображень. Поглиблене дослідження цієї теми може зробити вагомий внесок у розуміння впливу духовної думки на художню креативність та виразність сакральних творів.

Ця магістерська дипломна робота, присвячена дослідженню «Сотеріологічні ідеї ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві» виконується в рамках комплексної теми науково-дослідної роботи кафедри богослов'я, науково-дослідного інституту родини і капеланства та науково-дослідного інституту канонічного права: «Християнська віра в Бога – парадигма духовних сил людини в кризових ситуаціях сучасного українського

соціуму», термін виконання з 01.10.2022 року по 30.09.2025 року (затвердженої рішенням Вченої ради Академії, протокол № 2 від 15.09.2022 року).

Метою дослідження є аналіз сотеріологічних ідей, які відображені на іконах «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві, та їхніх художніх вираженнях через вивчення образів, символіки та стилістичних особливостей.

Завдання дослідження передбачають:

- аналіз та класифікацію ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві з огляду на сотеріологічні ідеї;
- вивчення символіки та художніх засобів, що допомагають передати сотеріологічну думку на іконах «Воскресіння»;
- аналіз взаємозв'язку між сотеріологічним вченням і церковними доктринами з одного боку, та образністю ікон «Воскресіння» – з іншого;
- дослідження візантійського іконопису у богословському осмисленні;
- загальну характеристику елліно-римських зображень як передвісників візантійських ікон;
- характеристику катакомбного періоду мистецтва Вселенської Церкви;
- дослідження життя і діяльності Костантина Великого і Медіоланського едикту (313);
- характеристику художньої мови (канону) середньовічного церковного малярства;
- огляд християнських первинних єресей та відповідь Церкви на них;
- виявлення ролі П'ятого Вселенського Собору у становленні візантійського іконопису;
- характер впливу Шостого Вселенського Собору на богословські аспекти іконопису;
- положення про ікони, які були ухвалені на Трульському Соборі (692);
- характер руху проти використання ікон у Візантійському суспільстві;
- загальну характеристику Сьомого вселенського собору (787) та зображення «Воскресіння» у іконографії;

- реставрацію пошанування ікон у Візантійській імперії та зображення сюжету «Воскресіння» у іконографії;
- історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в українському культурному просторі.

Об'єктом дослідження є міждисциплінарна площина сакрального мистецтва у світлі богослов'я, а **предметом** – богословські (сотеріологічного спрямування) концепції іконографічного зображення «Воскресіння Господа і Бога нашого Ісуса Христа».

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період з пізньої античності до високого середньовіччя, зосереджуючись на виразних етапах історичного розвитку сакрального мистецтва.

Матеріалом дослідження слугують іконні композиції «Воскресіння», збережені в храмах та музейних колекціях України.

Методологічна база дослідження включає комплекс підходів, зокрема аналіз іконографічних джерел, герменевтичний аналіз символіки та образів, іконологічний підхід до вивчення сакральних зображень.

Для досягнення поставлених цілей та вирішення завдань дослідження будуть використані різноманітні **методи**: аналіз і порівняння, іконологічний аналіз, символічний аналіз, стилістичний аналіз та інші.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні сотеріологічних аспектів на іконах «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві та їхньому зв'язку з художнім виразом.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягатиме у можливості поглибленого розуміння сотеріологічних ідей через аналіз візуальних образів, що знайде застосування в дослідженнях сакральної іконографії та візуальної культури.

Апробація результатів дослідження здійснено під час обговорення результатів підготовки магістерських дипломних робіт на засіданнях кафедри богослов'я та кафедри соціально-гуманітарних дисциплін у 2022–2023 роках.

Структура магістерської роботи включає вступ, три розділи в яких розглядається теоретичний аналіз сотеріологічних концепцій, іконографічний аналіз ікон «Воскресіння», аналіз художніх засобів та символіки та ін., висновки, список використаних джерел (всього 150 позицій) та додатки (сім позицій). Обсяг основного тексту магістерської роботи складає 115 сторінок. Загальна кількість роботи становить 145 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЗАРОДЖЕННЯ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ІКОНОПISY ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ІКОНОГРАФІЇ ВОСКРЕСЛОГО ХРИСТА

Візантійський іконопис має виняткове значення у християнському мистецтві та богослов'ї, ставши невід'ємною частиною духовної спадщини Неподіленої Церкви. Його вплив на формування іконографії Воскреслого Христа відображає невичерпні джерела та смисли, що витікають з цієї художньо-духовної традиції.

Розділ «Візантійський іконопис в історії Неподіленої Церкви і його вплив на формування іконографії Воскреслого Христа» є спробою дослідити глибокий зв'язок між візантійським іконописом та духовністю церковної традиції. Цей розділ спрямований на розкриття важливого елемента візуальної спадщини Церкви – образу Воскреслого Христа, що втілює основні доктрини християнської віри.

Вивчення візантійського іконопису у контексті історії Неподіленої Церкви дозволяє сприйняти художній вимір як важливий культурний вираз духовної сутності. Саме візантійська іконографія відбиває глибокі релігійні та теологічні засади християнства, перетворюючи їх на символічні образи.

Процес формування іконографії Воскреслого Христа невіддільний від еволюції візантійського мистецтва, що відбувався у віковому періоді історії Неподіленої Церкви. Величезний вплив візантійського іконопису на сприйняття образу Воскреслого Христа став джерелом натхнення для віруючих та митців, що втілювали духовність і віру через художній вираз.

Цей розділ покликаний крок за кроком розглянути роль візантійського іконопису в історії Неподіленої Церкви, а також з'ясувати, як ця традиція вплинула на формування іконографії образу Воскреслого Христа. Від давніх часів до сьогодення, візантійська іконописна спадщина продовжує вражати і

надихати глибокими духовними значеннями, що витікають з її образів та символіки.

1.1. Візантійська ікона у богословському осмисленні

Ікона – це митецький твір, витвір мистецтва, в якому майстерність автора віддзеркалюється уважною дотриманістю візантійських канонів і традицій. Ці канони, що переймаються з покоління в покоління, стають мостом, що об'єднує нас зі світлом минулих століть через призму віковичності. Зародження сакрального мистецтва відбувалося в різних культурних атмосферах, і кожна сфера внесла свій внесок, надаючи йому унікальний відтінок¹.

Важливо наголосити, що іконографія Східної Церкви не є просто вибіркоvim прийомом з інших мистецьких напрямів. Вона є своєрідним виявом віри, витвором, що виходить із душі і передає духовну глибину. Ікони - це не просто зображення, а відображення внутрішнього світу, місячного у собі глибокий зміст духовності.

Питання ролі ікони в літургійному житті неподіленої Церкви залишається складним і має багато аспектів. Це – область, що викликає різноманітні тлумачення. Слово «ікона» випромінює двояку семантику, яка перетинається. З одного боку, це може бути зображенням язичницьких ідолів або навіть просто особи. З іншого боку, це термін, що описує відтворення християнських істин. Термін «ікона» у спогляданні Святих Отців Церкви також вказував на образ Божий у людині, образ Христа в людині, як осяяння Батька. Велика різноманітність значень терміну «*eikon*» істотно вплинула на сприйняття ролі та місця ікони в літургійному житті Святої Церкви.

¹ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 6.

Отже, ікона – це не лише образ, але й духовний міст, який перетинає час та простір, сплавляючи минуле, сучасне і майбутнє в єдиному акте духовної спільноти².

Слово «ікона» (грецьк. «*eikon*» – образ) – це святий образ, що оживає на дереві через малюнок або розкладається в мозаїці. Цей символ, завдяки якому відбувається інтеграція в культурі, стає невід’ємною складовою частиною поклоніння. Творці ікон, зазвичай лишаються безіменними, а їхні творіння насамперед виражають релігійний акт. Довгі пости та глибокі молитви передували створенню кожної ікони, які відзначалися актом відданості та підготовки душі.

І поклоніння, віддане іконам, направлене не на самі ікони, а на Бога Живого, Богородицю, Святих та Ангелів. Ікони виступають мостом між небесним і земним, спонукаючи нас звернутися до надприродного та духовного. Вони також служать як нагадування про ключові події з життя Ісуса та Святих, надихаючи нас наслідувати їхні приклади.

Зокрема, митецька інтерпретація Бога Отця, намальованого відповідно до опису в книзі пророка Даниїла (7:9), зображала Його у вигляді мудрого старця. Божественна одіж виглядала як світла мова сніг, а волосся – як чиста біла вовна. Трон подібний до полум’я вогненного, а колеса – як вогонь палаючий. Такий образ втілював найвищу владу та мудрість, що віддзеркалюється в довгій сивій бороді і скіпетрі у правій руці, який символізує божественне правління.

Його голова підтримувалася трикутником рівнобіжним, що символізував Святу Трійцю, найвищу об’єднаність. Престол Отця Всевишнього оберігали символи сили і мудрості: лев, який втілював могутність, віл – надійність, орел – велич та взлітність, а також чоловік – олицетворення людської істоти. Вони утворювали чотири єства шестикрилих, з палкою множиною очей, які відображали всезорючий пильний погляд Божественного розуму.

² Ізотова, Наталя, Ікона як джерело богословія, Тернопіль, 2009. С. 23-25.

Навколо цього престолу довкола Отця розташовувалися святі та ангели, утворюючи світильник благодаті і доброти. Ця образна композиція з'єднувала земне та небесне, долаючи межу між духовним і матеріальним. У цій символічній спільності світів відображалася гармонія і порозуміння, що визначали взаємодію людей з найвищими силами віри і натхнення³.

Слово «ікона» несе в собі багато значень і відтінків, які збагачують розуміння цього поняття. Воно означає «образ», «зображення», «уподібнення», «бачення», «мисленний образ». Ця багатозначність має важливе значення для розробки теології ікони та сприйняття іконопису як особливого виду церковного мистецтва⁴.

Саме поняття «ікона» віддзеркалювало багатство емоційних, семантичних і асоціативних відтінків у візантійському розумінні. Воно було далеке від сучасного визначення, яке дуже загальне та малозмістовне. Слово «ікона» також було запозичене іншими мовами та культурами, але вони не завжди змогли передати всю глибину і багатство цього поняття.

Сучасна ментальність та філософські погляди сформувались на зовсім інших принципах, ніж античне християнське світобачення. Естетичні та світоглядні засади зазнали змін, і це може спричинити зниження розуміння глибокого значення ікони та її місця в духовному житті.

Проте, варто зберегти цю різноманітність значень слова «ікона» і вивчати її більш глибоко, щоб краще розуміти цей духовний, мистецький та символічний аспект християнської традиції⁵.

Так, дійсно, поняття «образ» відображає не лише зображення, а й подобу, яка може бути втілена на різних поверхнях, будь то плоский предмет чи мозаїка. Ікона, яка є особливим видом зображення, займає важливе та унікальне місце в системі християнської культури та її довгій історії.

³ Абетка християнської науки і обряду. Скорочене видання. Івано-Франківськ, 2002. С. 113.

⁴ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкаш. Львів: Свічадо, 2009. С. 7-8.

⁵ Лепакін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. С. 7-9.

Попри свій митецький аспект, ікона завжди переходила кордони мистецтва, стаючи центральною у поклонінні та духовному житті. Вона перетинала межі матеріального світу, відкриваючи двері до духовного. Ікона вбирає в себе не лише митцівський талант, а й духовну глибину, віру, молитву, відданість. Вона стає вікном до вічності, способом зустрічі з тим, що перевищує матеріальний світ.

Ікона ніколи не обмежувалася лише мистецькою цінністю, але виступала як засіб спілкування зі святими, як засіб наближення до Бога⁶. Вона втілювала в собі глибокий сенс та символічне відображення духовності та божественності. Таким чином, ікона перетинає межі світів, що робить її особливим явищем не лише в мистецтві, але й в духовному житті людства⁷.

Справді, з часом слово «ікона» стало асоціюватися перш за все зі священним зображенням, яке оточене культовим почитанням. Перехід від слова «образ» до «ікона» призвів до того, що емфаза більше покладалася на релігійному значенні об'єкта, а мало помітною стала віддалена асоціація зі словом «образ».

У свою чергу, «образ» все ще використовується як синонім до «ікона», але також набуває більш широкого значення, вказуючи на абстрактні духовні уявлення про об'єкт або явище. Це відображає зміну семантики та ширше поле вживання цього терміну в сучасній мові.

Варто зазначити, що в грецькій мові не було такого розрізу між поняттями «образ» та «ікона», як у сучасних термінах. Цей розріз сформувався пізніше, в епоху боротьби з іконоборством та подальшого розвитку богослов'я, коли знання про ікону вдосконалилося та уточнилося⁸.

Визначення «ікона» охоплює зображення Ісуса Христа, Божої Матері, святих та подій зі Священної і Церковної історії. Це дозволяє зосередитися на

⁶ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 11.

⁷ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 3-6.

⁸ Лепахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. С. 7-8.

портретно-ілюстративній стороні такого складного і важливого явища, як іконопис.

Цікаво, як іконоборчі настанови протестантів, незважаючи на їхнє відмінне ставлення до ікон, також використовують зображення Христа та подій Священної історії. Звернемося, наприклад, до творів західноєвропейського живопису, які відображають біблійні історії, а також до класичних ілюстрацій до Старого і Нового Завіту. Сучасний книжковий ринок також заповнений коміксами на біблійні теми, які здобувають популярність та зацікавленість читачів.

Це демонструє, що біблійні образи, події та символи залишаються актуальними та привабливими як для релігійних спільнот, так і для культурного оточення загалом. І хоча підходи до їхнього зображення можуть відрізнятися, основна ідея відтворення святих образів та розповідей залишається незмінною - передати духовний підтекст та значущість біблійних подій⁹.

Ікона відіграє значущу роль у православній та католицькій традиціях, і ця роль суттєво відрізняється від підходу протестантського світу. У православ'ї та католицтві ікона переймає ряд функцій, які відображають її духовне значення та важливість.

Одна з ключових ролей ікони – це її молитовна функція¹⁰. Люди використовують ікону як засіб звернутися до святих та до Бога. Входячи до храму, вірний прикладається до ікон, б'є поклони та палить лампади як вираз своєї віри та молитви. Ця дія відображає спробу з'єднатися з духовним світом, звертаючись до тих, хто був прийнятий Богом та має особливий духовний статус.

У богослужінні також вшановуються численні чудотворні ікони, які вважаються заступниками та посередниками перед Богом. Це своєрідна зв'язок

⁹ Алексеев С. Образ воплотивший Слово. Основы иконознания. Санкт-Петербург, 1997. С. 4-5.

¹⁰ Иванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкаш. Львів: Свічадо, 2009. С. 12.

між небесним та земним, де ікони слугують як спосіб звернутися до святих і отримати їхню молитовну підтримку.

Весь цей підхід до ікони побудований на глибокому розумінні її релігійної та духовної ролі в житті вірних. Ікона виступає не лише як візуальний образ, але й як канал сполучення між людьми та святими, які вже знаходяться в Божому присутності¹¹.

Ікона виконує дидактичну функцію, сприяючи глибшому розумінню віри та богословських понять. Це особливий спосіб навчання та передачі духовних істин через образи та символи. Отці Святої Церкви нерідко звертали увагу на цей аспект і вважали ікону за додатковий засіб досягнення духовної мудрості.

Святий Василій Великий дуже точно сформулював цю думку, зазначивши, що «мовчазне малярство» ікони здатне «вказати через зображення». Це означає, що ікона, не використовуючи слова, може передати глибокі істини віри, образи біблійних подій та духовні принципи. Образи на іконі стають способом візуального наративу, який доповнює та розкриває зміст богословських концепцій.

Такий підхід допомагає не лише відобразити біблійні події, а й усвідомити їх глибший духовний зміст. Ікона дозволяє відчувати присутність святих та їхню зв'язок з вірними, вкладаючи образування та навчання у відображення. Таким чином, ікона, як мовчазний образ, відкриває людям шлях до глибокого розуміння віри, вчить духовним істинам та надає можливість усвідомити біблійні та теологічні концепції¹².

Ікона і іконопис являють собою не просто художній витвір, а важливу частину духовної та релігійної традиції. Іконопис у своєму справжньому значенні сформувався на візантійському ґрунті, де не лише розвивалася майстерність створення ікон, але й закладалося богословське обґрунтування іконопочитання.

¹¹ Алексеев С. Образ воплотивший Слово. Основы иконознания. Санкт-Петербург, 1997. С. 5-7.

¹² Изотова Н. Икона как джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 3-6.

Звернення до грецького тексту Біблії у перекладі Сімдесяти є ключовим для розуміння поняття «образ Божий», яке звучить у віршах першої глави Буття. Біблійний текст надає основу для вчення про те, як людина створена на образ і подобу Божу. Це концептуальне підґрунтя має глибокий вплив на теологію іконопочитання та розуміння значення ікон у релігійному контексті.

Світлий зразок «образу Божого» у Христі Ісусі також є ключовим для християнської традиції. Він виявив себе як «Образ невидимого Бога», що є центральною доктриною для християнства. Цей підхід підкреслює значущість іконостасу як способу духовного з'єднання між людиною та Божеством, підкріплюючи роль ікон як засобу прямого спілкування з духовним світом. Тому, ікона не тільки передає художній образ, але й пронизана глибоким богословським підґрунтям, який створює основу для її вчення, традиції та значущості в духовному житті вірних¹³.

Ви абсолютно вірно розглядаєте це вчення апостола Павла щодо образу Христа як ключового моменту у християнському богослов'ї. Вчення про «Образ невидимого Бога» відображає глибокий сенс віри та ролі Христа як його втілення на землі.

Походження слова «ікона» з грецької мови, яке вказує на образ чи подібність, має велике значення в контексті вчення про Христа. Цей термін допомагає визначити зв'язок між втіленням Христа та ідеєю «образу Божого», яка проймає всю його місію¹⁴.

Вчення апостола Павла, зокрема цитати з Послання до Римлян, підкреслює, що віра в Христа вказує на те, що ми повинні бути подібні до образу Сина Божого. Впровадження цієї ідеї у християнській душі допомагає розвивати духовний ріст та наближення до Бога.

Особливе важливе значення в цій концепції має погляд на Христа як «Образу Бога», що відображає величезне значення втілення Бога у людському

¹³ Лепахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. С. 8.

¹⁴ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 12-13.

вигляді. Він є зразком та сполученням між Богом та людиною, що надає сенс і значення нашому духовному шляху.

Таким чином, розгляд вчення апостола Павла про образ Божий та Христа як «Образу Бога» відіграє ключову роль у християнському розумінні духовних істин та підкреслює важливість Христа як носія духовної образності та іконостасу для нас¹⁵. Ікони слід називати святими не тільки тому, що вони освячені, тобто посвячені Богові, відділені із грішного буття, але також тому, що святість Божа відзеркалюється в Святих Божих Угодниках та у фізичних предметах¹⁶. Ікона наслідує Творця і Господа нашого Ісуса Христа. Вона, тобто ікона, не без допомоги барв, звеличує Божу славу та славу Його діл, так як прославляють Сотворителя богослужбові пісні та гімни духовні¹⁷.

Отже, візантійська ікона, з великою таємничістю втілюючи в собі богословські істиноносні образи, несе на собі духовний вантаж віків. Вона стає не лише джерелом глибокої релігійної рефлексії, але й відкриває нам двері до розуміння образу Божого, воплотження Христа, святості та покликання людини. Ікона виступає як мовчазний наставник, покликаний вести нас до джерела духовності та віри, допомагаючи зрозуміти та прожити глибші аспекти християнської традиції. Таким чином, візантійська ікона у богословському осмисленні стає відбитком душі, дзеркалом духовних рефлексій та віддзеркаленням глибини віри в Бога та Його образ у людині.

1.2. Елліно-римські зображення як передвісники візантійських ікон

Елліно-римські зображення, що охоплюють період античності та раннього християнства, мають особливе значення як передвісники візантійських ікон, становлячи важливий перехідний етап у розвитку художньо-

¹⁵ Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. С. 9.

¹⁶ Алексєєв С. Образ воплотивший Слово. Основы иконознания. Санкт-Петербург, 1997. С. 5.

¹⁷ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони, Львів, 2008. С. 10-12.

духовної традиції. Ці зображення втілюють в собі перетин християнських та класичних елементів, виражаючи не лише візуальність, але й глибокий духовний сенс. Шляхом адаптації та трансформації елементів з античної митецької спадщини, елліно-римські зображення намітили шлях до пізніших візантійських ікон, які стануть незамінними символами християнської духовності та культури¹⁸.

У історії культу ікони слід відзначити той факт, що перші вказівки на її існування знаходяться в паганському контексті. Весь античний світ відзначався великою кількістю ікон та їх культом. Про це можна довести, обіймаючи поглядом монументальну сакральну архітектуру та різьбу в Сході і Єгипті, а також унікальне та чудове мистецтво Греції, яке згодом стало об'єктом наслідування для мистецтва Риму¹⁹.

Культурна віртуозність античної Греції високо оцінювалася та розповсюджувалася на просторі Італії, Сицилії, Малої Азії, Північної Африки та Середземноморських островів. Греки активно інтегрували свої традиції та культуру у кожному місці, де вони встановлювали своє проживання²⁰.

Для греків-поган зображення завжди носило певний містичний та магічний зміст. У період класичної епохи основною справою скульпторів став створення скульптур богів, героїв та оздоблення храмів рельєфами. До цього долучались також візерунки, що відображали світські теми, як-от статуї державних діячів, поетів чи переможців на Олімпійських іграх²¹.

Давні греки надавали поняттю «образ» певну таємничість та магічний вимір. Вірогідно, що коріння давньогрецького образотворчого мистецтва лежить в стародавніх східних культурах, які включали в себе жорстокі ритуали, події з яких запам'яталися у колективної свідомості людства. Особа, що відважилася заглянути на богів, ризикувала втратити розум або навіть зір. Але,

¹⁸ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 20-22.

¹⁹ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 3.

²⁰ Там само. С. 10.

²¹ Там само. С. 10-12.

безперечно, деяким богам приписувалася подібна потужність та могутність, оскільки вірили в їхнє надприродне походження²².

Стародавні східні культури та релігії вважали, що зображення богів може позбавити смертну, вразливу і незахищену людину зору або забрати її здоровий глузд, якщо вона буде спостерігати за божеством без відповідної покірності або з належною увагою²³.

Це можна легко пояснити тим, що у неосвіченого та простого люду був недостатній рівень духовної освіченості. Тому античне населення постійно переживало почуття духовної самотності та відчуженості, і досить часто люди вдавалися до вірувань і забобонів²⁴.

Історики висувують припущення, що давньогрецька культура та спосіб життя виявились дуже розвиненими і поширеними великою імперією Олександра Великого та його наступників. Для греків та всіх тих, хто переживав вплив їхньої культури, зображення і статуї відтворювали навколишнє середовище, де людина зіштовхувалася з різноманітними уявними богами. Богатий пантеон грецької міфології, і пізніше римської, яку римляни успадкували від греків, головним чином втілював у собі експресивні риси людських почуттів, недоліків та власностей, а часом і відображав такі негативні якості, як гнів, заздрість, конкуренція та помста. (Ці поняття також знайшли своє відображення в сучасній психології, базуючись на греко-римській міфології)²⁵. Грецьке мистецтво відтворювало ці аспекти у зображеннях численних богів через статуї, рельєфи, фрески, мозаїки, вази, медалі та інші твори мистецтва, які містили багато релігійних міфів про уявних істот та богів. Вірування та мистецтво давньогрецької цивілізації були земними, матеріальними, реалістичними та чуттєвими, навіть з еротичним відтінком. Греки вкладали великий інтерес у красу людського тіла, але боги залишались

²² Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 10.

²³ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 28-32.

²⁴ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 5-7.

²⁵ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 23-24.

основною ідеєю міфології. Ідеалом краси для типового грека було досконале людське тіло з мускулатурою та гармонійними пропорціями, а найвищою точкою емоційного переживання була чуттєва насолода. Згідно з давньогрецькою уявою, боги були подібні до людини та мали велику силу. Зевс (Юпітер) об'єднував у собі суперечливі риси: владу, мудрість та всезнання, а також заздрість, помстивість та вразливість до пияцтва. В більшості випадків інші боги мали риси, подібні до Зевса²⁶.

Часто в грецькій міфології ми можемо спостерігати, як боги зображені в людському вигляді. Ця практика віддзеркалювала фізичну форму. Проте, відмінність між богами та людьми лежала в надзвичайній силі та приголомшливій красі божеств. Ці якості були більш виразно розвинуті в порівнянні зі звичайною людською природою²⁷.

Боги грецької міфології втілювали собою ідеальну гармонію між духовним та фізичним. Зображені в чудово скульптурних статуях, боги викликали враження майже надприродної краси та могутності. Їхні фізичні форми, окрім виразної мускулатури, носили символічне значення. Наприклад, Посейдон відображав могутність морських сил, зображуючи сильну фізичну силу і стійкість. Водночас Афродіта втілювала красу та поклик до еротичних емоцій, утілюючи цю дивовижну красу в її бездоганних формах²⁸.

У грецькій міфології простежується прямий зв'язок між фізичною силою та духовною величчю. Боги, в яких поєдналися фізична краса і висока духовність, стали втіленням ідеалу грецької цивілізації²⁹. Вони не просто відображали стосунки богів зі світом, а й виступали як символи моральних та етичних цінностей, які греки прагнули вдосконалити. Таким чином, у грецькій міфології зображення богів у людському образі малювало глибоке розуміння

²⁶ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 29-32.

²⁷ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкаш. Львів: Свічадо, 2009. С. 23.

²⁸ Козінчук В. Р. Гошівська ікона у світлі іконографічного канону. Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2023. С. 90-91.

²⁹ Там само.

взаємозв'язку духовного і фізичного, а також віри в те, що велич і сила, поєднані в одній постаті, є основою гармонійного ідеалу³⁰.

Пізніше, Візантійський ренесанс глибоко вплинув на формування іконографії, надаючи їй новий зміст та виразність. Відзеркалюючи дух античності, ікона зробила свій внесок у розширення культурного спектру, та завдяки процесу інкультурації перетворила поганське мистецтво на власний витвір.

Візантійська іконографія вбирала в себе елементи з різних культурних джерел, включаючи античні витвори³¹. Це сприяло збагаченню її образного арсеналу та виникненню нових сюжетів. Водночас, ікона, вдосконалюючи свій стиль, проникнута духом християнства, набула глибокого релігійного підтексту.

Суттєвою характеристикою Візантійського ренесансу стало усвідомлення іконографією важливості духовної спадщини та богословських поглядів. Це сприяло розвитку доктрин та символів, які відтворювалися на іконах та глибоко впліталися в християнську іконографію. В цілому, Візантійський ренесанс виконав важливу роль у становленні іконографії як важливої складової християнської культури. Взаємодія з античним минулим дозволила іконам поєднати спадщину минулого з новим релігійним світоглядом, створюючи унікальний образний мовник, який віддзеркалював духовність і віру християнського світу³².

Розглядаючи давньоримське релігійне мистецтво, важливо відзначити, що його корені мають відносну глибоку співвідносність з культурою давньої Греції та впливову залежність від неї. Серед численних елементів, які перейшли від грецької культури до римського мистецтва, можна відзначити особливий культ зображення царя, який виник внаслідок впливу грецького культурного спадку. Подальший розвиток цього культу вже в імперському Римі надав йому більш

³⁰ Грабар А. Мистецтво Візантії. Москва: Духовная Жизнь, 1986. С. 16-22.

³¹ Іванчо І. Ікона і Літургія. / Пер. з угорськ. Л. Пушкеш. Львів: Свічадо, 2009. С. 22-23.

³² Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал християнської культури при Славянській бібліотеці в Парижі*. 1987. № 18. С. 6-7.

широкого розголосу, створюючи основу для культу вшанування імператорів давньоримського світу, що згодом стало важливою частиною релігійної та соціальної динаміки того часу³³. Навіть вже тоді, коли було затверджено християнство, традиційний культ пошанування зображення імператора носило сакральний характер³⁴.

У Римській імперії на початку панували суворі моральні принципи та закони, а також глибокі релігійні погляди серед її громадян. Хоча вшанування невидимих і уявних богів відповідало грецькій традиції, римляни перейняли цей аспект, адаптувавши його до свого латинського контексту. Римське суспільство високо цінило такі чесноти, як самодисципліна, родинна святість, громадянські обов'язки та повага до імперії. Проте, з плином часу, римляни почали втілювати у практику стародавні грецькі культурні елементи. Вони адаптували грецький пантеон богів, наділення їх латинськими іменами, із збереженням базових аспектів їхніх ролей та характеристик. Також багато ритуалів та звичаїв римляни запозичили з грецької культури, враховуючи їхню важливу роль у їхньому світогляді та соціальному житті³⁵.

Дата початку розпаду Римської імперії може варіюватися залежно від підходу різних істориків. Дехто визначає цей період як кінець третього і початок п'ятого століття, коли на територію імперії наступали варвари, спустошуючи її території. Однак, за біблійними принципами, які виділяють розпад держав і суспільств через внутрішні розбрати та поділ, можна знайти більш точний момент початку розпаду Римської імперії.

Розпад Римської імперії почався ще з вершини влади – імператорського уряду. Внутрішні тріщини і конфлікти між різними фракціями та політичними силами почали підіривати її єдність. Поволі, ці розділеними інтереси та

³³ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернополь, 2009. С. 12-14.

³⁴ Грабар А. Мистецтво Візантії. Москва: Духовная Жизнь, 1986. С. 21-22.

³⁵ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 30-32.

конфлікти призвели до декількох роздільних імперій, що дозволило варварам проникнути на територію Римської імперії та завдати їй великого збитку³⁶.

Отже, початок розпаду Римської імперії може бути визначений як період, коли внутрішні розбрати та ділителі поділили владу та слабкість стала основним чинником, який сприяв руйнації імперії і полегшил шлях для вторгнення варварів³⁷.

У світлі історичного розвитку, елліно-римські зображення виступають як не лише передвісники, але й важливий зв'язок між античним минулим та візантійською іконографією. Вони стали мостикувати шлях для передачі художніх та духовних цінностей через часові межі та культурні перетворення. Від витончених мармурових статуй до виразних фресок, вони заклали основу для майбутнього іконопису, допомагаючи сформувати сакральну мову та символіку, яка стала невід'ємною частиною візантійської та подальшої християнської традиції.

1.3. Катакомбний період мистецтва Вселенської Церкви

Вже у IV столітті, образне зображення правд віри та сценічні подання історій з євангелії та євангельських постатей стали розповсюджуватися в усій Церкві. Проте, з плином часу, ікона від світського зображення персонажа перетворювалася на культовий портрет, який служив засобом для молитовного звернення віруючих. Вже тоді історія зафіксувала появу перших противників іконопису. Ікони стали об'єктом переслідувань, тиск на іконописців підсилювався, але найбільш жорстка антиіконна кампанія відбулася в VIII столітті. Видатні теологи, такі як Мінучій Фелікс, Тертуліян, Климент Олександрійський та інші, визнавали потенційну небезпеку в поклонінні

³⁶ Козінчук В. Р. Гошівська ікона у світлі іконографічного канону. Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2023. С. 93.

³⁷ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 62.

святим іконам, аргументуючи свої опаски наявністю ідолопоклонських звичаїв та практик з минулих язичницьких культур³⁸.

Діоклетіян (284-305), видатний та відзначений реставратор Римської імперії, тривалий час виявляв терпимість до християнства, навіть маючи прихильників цієї релігії у своєму найближчому оточенні, включаючи свою дружину Пріску та дочку Валерію. Проте, несподівано в 303 році Діоклетіян розпочав найжорстокіше переслідування християн. Цей епізод став вирішальною сутичкою між християнством та Римською імперією, що завершилася перемогою християнства за часів Константина Великого³⁹.

Отож, у 303 році відбувся Ельвірський Синод у Гренаді. У цьому синоді було сформульовано 36 канонів, серед яких особливу увагу приділено іконографії. Один з цих канонів визначав: «У церквах не повинно бути художніх зображень, щоб унеможливити будь-яку можливість поклоніння або шанування предметам на стінах»⁴⁰.

Ельвірський Синод, що відбувся в IV столітті, співпадав у часі з гонінням та переслідуванням християн, яке вів Діоклетіян. Під час цього періоду дійсно відбувалася наруга над святими речами, а ікони та інші релігійні об'єкти стали об'єктом особливого приниження та святотацтва⁴¹.

Справді, історики того періоду, такі як Лактанцій і Євсевій, нахилилися до того, що розглядати гоніння християн, проведене Діоклетіаном, як одне з найбрутальніших в історії. Ці історики вважали, що це переслідування за жорстокістю перевершило навіть попередні гоніння, проведені імператорами, такими як Нерон, Траян і Марк Аврелій⁴².

³⁸ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернополь, 2009. С. 23-25.

³⁹ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 55.

⁴⁰ Синод в Ельвире, правило 36, Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов, Свято-Троїцкая Сергеева Лавра, 1992.

⁴¹ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернополь, 2009. С. 23-24.

⁴² Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 62.

Додатково до свого текстового змісту, канон 36 також мав значущу імплікацію щодо обмеження можливості вчинення *sacrilegium*, а його норми були частково сформовані під впливом конкретної ситуації в Іспанії⁴³.

23 лютого 303 року відбувся наказ про систематичне обезчещення та знищення святини християнської віри, а також конфіскованої літератури. Особи, які обіймали державні посади та віддавали поклоніння Христу, були звільнені з обов'язків, а християнські служителі при імператорському дворі були відсторонені від служби, незалежно від їхнього статусу і рангу. Впродовж короткого періоду часу християнські служителі, які працювали при імператорському дворі, були незаслужено звинувачені у спаленні імператорської палати, після чого їх жорстоко катували та вбили⁴⁴. Не залишились без постраждалих і нікомедійські священики, диякони та єпископ св. Антімій, які також стали жертвами цих безпідставних нападів. Згодом, у 304 році, був випущений четвертий едикт, спрямований на розгортання масового переслідування та знищення всього християнського населення Римської імперії, і його автором став східний цезар Галерій⁴⁵.

Отже, катакомбний період мистецтва Вселенської Церкви є важливим етапом в історії розвитку християнської іконографії. У цей час, коли християнство перебувало під переслідуванням і не мало можливості публічно виявляти свою віру, катакомби стали сховищем не тільки для християнських святинь, але й для розкішних образів та сцен з євангелій. Інтерпретуючи біблійні оповідання, художники катакомбного періоду створювали візуальні алегорії, які передавали цінні духовні повідомлення та поглиблювали розуміння християнської віри.

Катакомбні малюнки відображали глибоке релігійне прагнення християн до збереження віри та таємничості. Вони слугували не лише засобом візуального вираження релігійних ідей, але й способом укриття їх від ворожих

⁴³ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернополь, 2009. С. 24.

⁴⁴ Козінчук В. Р. Гошівська ікона у світлі іконографічного канону. Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2023. С. 96.

⁴⁵ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 54-57.

очей. Символіка та інтерпретація образів у цьому періоді були наповнені глибоким сакральним значенням, що віддзеркалювало духовні цінності та переживання ранньої християнської спільноти⁴⁶.

Катакомбний період мистецтва став важливим етапом у становленні християнської іконографії та підготував ґрунт для подальших розвитків іконопису від Візантії до Середньовіччя та пізніше. Тривалий час образи, створені в катакомбах, зберігали свою важливу роль в житті християнської спільноти, нагадуючи про її коріння, традиції та віру.

1.4. Період Константина Великого та розвиток середньовічного церковного мистецтва

У витоків історії християнства стоїть низка ключових подій, які вплинули на його розвиток та поширення. Однією з таких визначних моментів є діяння Константина Великого та прийняття Медіоланського едикту у 313 році⁴⁷. Цей важливий акт відіграв вирішальну роль у забезпеченні свободи віросповідання та заклав основи для подальшого становлення християнства як визначальної релігійної сили у Римській імперії. Він став ключовим етапом у перетворенні християнського співтовариства з маленької маргінальної групи на велику й впливову суспільну силу.

Установлення християнства як прийнятої і легалізованої релігії в Римській імперії виявилось довгим та складним процесом, в якому ключову роль відіграли відомі події та постаті. Медіоланський едикт, випущений у 313 році Константином Великим, виявився не лише важливим знаком на шляху до

⁴⁶ Козінчук В. Р. Гошівська ікона у світлі іконографічного канону. Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2023. С. 96-97.

⁴⁷ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 195.

релігійної свободи, але й початком нової сторінки в історії християнства⁴⁸. Вказуючи на значущість цього акту, можна помітити, що попри позначені обмеження та обережність імператора, Медіоланський едикт засвідчив початок більш позитивних стосунків між християнством і державною владою. Процес перетворення Константина з реформатора в покровителя християнської віри виблискує на тлі його життєвого шляху, зокрема через випробування, які він пережив і перемоги, яку він здобув. І хоча до Міланського едикту він ще не був повністю переконаним християнином, цей акт став свідченням зростаючого впливу християнства на події та розвиток Вселенської Церкви⁴⁹.

Отже, з прийняттям Міланського едикту у 313 році почалася благодатна епоха для християнства, яку зазвичай називають золотою добою чи ерою Константина Великого. Цей важливий акт в історії став символом релігійної свободи та першим кроком до легалізації християнства в Римській імперії. І хоча Міланський едикт приніс з собою деякі обмеження, його прийняття знаменувало переломний момент у стосунках між державою і церквою. Ця ера розцвіту та піднесення тривала протягом певного часу, але, як зазначають деякі історичні дослідники, вона завершилася з початком іконоборства в 727 році⁵⁰. Це нове виклик, який поставив під сумнів практику поклоніння іконам і змінив хід розвитку церковного мистецтва та доктрини. Таким чином, епоха Константина Великого та іконоборчі події стали важливими моментами в історії християнства, що відзначалися як сприятливими періодами розвитку та випробувань⁵¹.

Після 312 року Константин Великий веде політику, спрямовану на сприяння і підтримку християнства, яка виявляється у ряді важливих рішень та реформ. Ця період політики сприяння християнству відзначається різнобічними

⁴⁸ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 195.

⁴⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 62-63.

⁵⁰ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 200.

⁵¹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 86.

діями та рішеннями, що сприяли утвердженню та розвитку церковних структур⁵².

Зокрема, Константин Великий надав духовенству ряд пільг, таких як звільнення від податків у 312-313 роках, а також зняття смертної кари розп'яттям на хресті у 316 році. За час його правління Церква отримала право приймати спадщину, а визначення неділі як вільного дня для богослужінь та відпочинку стало важливим кроком у визнанні християнської практики.

Крім того, імператор ухвалив декілька законів, які забороняли поганські обряди та неморальні практики, такі як тлумачення кишок жертвуваних звірят. Це було одним із засобів наближення до моральних цінностей християнства.

Одним із найяскравіших свідчень визнання християнської віри стали величезні будівельні проєкти, які Константин розпочав на користь християнської релігії. Він ініціював спорудження Латеранської папської базиліки та Собору святого апостола Петра, а його мати, цариця Єлена, будувала церкви, зокрема у Вифлеємі.

Найбільш важливим кроком було заснування Константинополя у 330 році, що стало новою столицею для християнської імперії. Це рішення відобразило зміну парадигми у сприйнятті християнства в імперії, оскільки поганський Рим вже не відповідав християнським цінностям⁵³.

Таким чином, період після 312 року в імперії Константина Великого відзначався активною політикою сприяння християнству, що включала в себе реформи, закони та будівельні проєкти. Ці кроки зміцнювали позиції християнства і влаштовували фундамент для його подальшого розвитку⁵⁴.

З ерою Константина Великого в імперії починається офіційна історія іконографії. Цей період характеризувався значним розвитком образного мистецтва у різних сферах суспільства. Церкви, монастирі та навіть приватні

⁵² Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 15–16.

⁵³ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 149–150.

⁵⁴ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 57–60.

будинки прикрашалися фресками, мозаїками та іконами, які слугували важливими засобами передачі релігійних історій, практик та віровчень.

Цей період відзначався не лише розширенням об'єму образного мистецтва, але й його поглибленням та розвитком. Ікони та мозаїки несли на собі велику духовну та символічну значущість, передаючи не лише зовнішні образи святих та біблійних подій, але й їхні духовні аспекти⁵⁵.

Костантинівська епоха стала особливо важливою для розвитку іконографії через офіційну підтримку християнської віри з боку імператора та його адміністрації. Величезна кількість церковних будівель і споруд свідчить про значущість, яку влада приділяла християнській релігії та образному вираженню її доктрин. Цей період поклав початок багатьом традиціям іконографії, які в подальшому стали характерними для християнського мистецтва. Візуальне вираження віри через ікони, мозаїки та фрески здобуло неабияке значення для підтримання духовної спільноти, передачі важливих біблійних подій та норм поведінки. Таким чином, під ерою Константина Великого іконографія стала неодмінною складовою християнської культури, що мала величезний вплив на розвиток християнського мистецтва і далі⁵⁶.

У Міланському едикті, виданому імператором Константином, виявляється намір створити платформу для релігійної толерантності та віри, яка відповідала багатовіковій культурній та релігійній різноманітності Римської імперії. Слова імператора передають його прагнення забезпечити мирне співіснування різних релігійних громад, зберігаючи страх і благоговіння перед Богом. Його орієнтація на смиренність та об'єднуючі цінності вражає.

Звільнення християнського духовенства від податків та скасування смертної кари розп'яттям на хресті у Міланському едикті показують визнання християнської віри та прагнення підтримувати її приріст у численності прихильників. Ці кроки, як і надання Церкві права приймати спадщину, стали

⁵⁵ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 152–153.

⁵⁶ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 88.

важливими кроками на шляху до офіційного визнання та підтримки християнства⁵⁷.

Важливо також зауважити, що Міланський едикт не обмежувався лише християнами, він надавав права й іншим релігійним спільнотам. Такий підхід відображає Константинове бажання створити соціальну гармонію та прагнення до збереження порядку в імперії.

Закріплюючи свободу віри та богослужіння, Константин Великий створив основу для розвитку християнства та його подальшої інтеграції в життя імперії. Його дії в Міланському едикті зазначали новий етап у стосунках між релігіями та державою, що мало вагомий вплив на релігійний та культурний ландшафт Римської імперії⁵⁸.

Вже після 312 року імператор Константин Великий у своєму оточенні мав радників-єпископів, як, наприклад, великого церковного історика та письменника Євсевія Кесарійського. Право судочинства отримали єпископи імперії. Константин вважав, що таким чином зможе інтегрувати Церкву в державу. Політика Константина Великого була сконцентрована проти гонителя християн і правителя східної частини імперії Ликинія Досконале християнство мало отримати статус релігії досконалої імперії. Тому погляд імператора Константина був спрямований на відновлення церковної єдності, яку на той час розколювали донатисти в Африці та мелітіяни й аріями в Єгипті. Константин завжди себе вважав відповідальним за долю церковного життя, претендував на духовну роль релігійного провідника в Церкві та брав провідну участь в призначенні нових владик. Константин Великий також активно втручався в денний порядок на церковних зібраннях⁵⁹.

Релігійна свобода за імператора Константина чітко наголошує на християнстві, яке поставлено на щабель вище інших язичницьких вірувань.

⁵⁷ Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 22–23.

⁵⁸ Лебедев А. П. Эпоха гонений на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом. Москва, 1994. С.197–198.

⁵⁹ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 57–60.

Едикт 313 року всім надав право дотримуватися своїх традицій та вірувань. Константин далекоглядно оцінював цю ситуацію, оскільки розумів, що сильні та твердолобі представники язичницьких вірувань, а з іншої сторони юдеї у його імперії, не будуть спокійно реагувати, тому обрав вихід не дратувати жодну общину, а проявляти ввічливу толерантність. Проте дана толерантність була зроблена поза контекстом віри в Ісуса Христа, яка на той час була поставлена Константином Великим на найвищий щабель⁶⁰.

Константин сприяв впровадженню християнства також у своєму приватному житті. Його сини і дочки виховалися в християнському дусі та правдах Христової віри. Константин Великий насправді старався вести християнський спосіб життя в родинному колі. У день Зіслання Святого Духа 337 року помер великий імператор. Аріяньський владика Євсевій Нікомедійський уділив Константинові святу Тайну хрещення, після якої він вже не хотів одягнутися в імператорські шати, тому відійшов у вічність убраний у білій одежі неофіта. Східна Церква визнає імператора Константина Великого святим, називаючи його «тринадцятим апостолом» або просто «рівноапостольним»⁶¹.

Починаючи з Міланського едикту Константина Великого, Церква вийшла з катакомб на Боже світло й почала розбудовувати свою інфраструктуру. Наказ про повернення християнам їхніх домів і храмів, а також про сприяння в побудові нових, мало величезне значення для розвитку християнського образотворчого мистецтва, а отже, й християнської іконографії. Від апостольської й апологетичної доби відродженій і легалізованій Церкві дісталось дві концепції образу: ікона (тобто зображення Спасителя, Богородиці та святих мучеників, що постраждали за віру в добу гонінь на християн, у людському тілесному вигляді) і символічно-алегорична. Джерела іконної традиції сягають земного життя Ісуса Христа – чудотворної з'яви двох варіантів

⁶⁰ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 62-63.

⁶¹ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 59-60.

Нерукотворного образу. Ця традиція також пов'язана з мистецькою діяльністю євангеліста Луки, що змалював Богородицю Марію з маленьким Ісусом Христом на її руках. Ще одне джерело іконної традиції – це єгипетський портрет перших віків християнської ери, який функціонально і стилістично запліднив ранні ікони святих мучеників. Іконна традиція завжди була живою і не переривалась навіть у найважчі періоди історії Церкви. Але ставлення до неї в різні часи не було однаковим⁶².

Отже, сьогодні ми мусимо сформулювати свої уявлення про багату іконографію доби Константина на основі її руїни. Це нагадує реконструкцію великого розбитого вітражу, з якого збереглася невелика частина оригінальних уламків. Цей вітраж історики іконографії укладають надзвичайно пильно та з любов'ю, але багато частин у ньому бракує⁶³.

Слід звернути увагу, що багато первинних зображень ікон мали вигляд наближений до світських портретів. Але, не зважаючи на те, біля цих ікон відбувалися різного роду моління, а тому вони стали основою іконографічних композицій, що утвердилися і збереглися буквально без суттєвих змін і в наш новітній час. Відбувався процес одуховлення іконографії та збагачення її богословським змістом⁶⁴.

Яка різниця між портретом, наприклад, єгипетським, живої або мертвої особи – та іконою? Обидва зображення ще з початком виникнення християнства були виконані енкаустикою (техніка поєднання фарб із гарячим воском). Різниця полягає у тому, що портрет зображує людину живою, природною, а ікона має на меті показати людину живою після смерті, надприродною, обожествленою⁶⁵. Відомі випадки, коли нехристияни ставили портрети Христа та апостолів поряд із визначними мудрецами давнини. Наприклад, імператор Олександр Северус у III ст. поставив портрет Христа та

⁶² Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 65.

⁶³ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 88.

⁶⁴ Там само. С. 123–125.

⁶⁵ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 150–153.

Авраама у своєму власному пантеоні – «святині богів» – і почитав їх разом з іншими «богами» і філософами. Так само робила секта гностиків (gnosis – знання)... Вони почитали Христа та ап. Павла разом із усіма філософами давнини⁶⁶.

Історія церковного живопису, як і всієї християнської символіки, є процес, в якому знання і майстерність людей направляється і вдосконалюється під впливом благодаті Божої впливом Святого Духа. Ікона, являючи одкровення Божественної реальності, несе світові глибоке догматичне бачення. Тим самим, основний смисл ікони (образа) не в матеріальній красоті, а в переданні духовної краси Первообразу. В храмовій архітектурі, монументального живопису, іконопису Церква виражає в видимих образах догмат Преображення: преображення людини і всього живого розуміється і передається як об'єктивна реальність. Гармонія і єдність живого в Церкві, яка осягає увесь світ⁶⁷.

Ставлення Церкви до ікон формувалося століттями. Вірні весь час перебували на сторожі поганської інтерпретації іконографічних зображень. Єпископи мусили пильнувати, аби у храмових розписах не домінували світські теми (наприклад, полювання, звірі, побутова тематика). Інколи ієрархи Церкви наполягали на тому, щоб храм був розписаний лише біблійними сюжетами. Але навіть коли тематика була відповідною, Церква мусила пильнувати, щоб у розписах не було світських, тілесних (а деколи й розбещених, аморальних) відтінків⁶⁸.

Таким чином, стає зрозуміло, що церковне мистецтво, а особливо сама іконографія розвивалися та формувалися в часи великих змін, боротьби і подій у церковному житті⁶⁹.

⁶⁶ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 123.

⁶⁷ Стародубцев О. В. Церковное искусство. Москва, 2007. С. 27.

⁶⁸ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 123–124.

⁶⁹ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 148–153.

Сьогодні ікона пишеться за особливими правилами, які являються обов'язковими для іконописця. Сукупність певних прийомів іконопису, за якими будується зображення на іконній дошці, називається іконописним каноном.⁷⁰

Мистецьке правило («канон») має грецьке походження. Слово «канон» перекладається воно просто: правило. Але в церковному розумінні канон щось більше за правило. Це тверде установлення, яке не підлягає зміні і не допускає винятків. Церква довго утримувалась від того, щоб життя християн не регламентувати якимись надто гострими вимогами. Але постійні відступлення від євангельських правд окремих груп правопорушників, тобто єретиків, змусило церковні авторитети ввести догмати і канони. Догмати – це основні положення християнського віровчення (наприклад, про троїчність Бога, всюдисутність і всемогутність Бога, народження, а не сотворення Ісуса Христа, дві природи Ісуса Христа – Божу і людську і так далі). Догмати обов'язкові для всіх віруючих, вони визнаються як непорушна істина, приймаються вірою і не підлягають критиці. Догмати християнства не можуть бути змінені за жодних умов, хіба тільки соборним рішенням всієї Церкви⁷¹.

Зір дає людині майже 80% інформації про навколишній світ. І тому, розуміючи важливість живопису для святого діла благовісткування, вже у ранньохристиянській церкві стали виникати спроби сотворити свою, відмінну від навколишнього язичницького та іудейського світу мову священних зображень⁷².

Іконописний канон непорушний, незмінний, як і все, що наповняє видиму сторону життя Церкви. Ікона особливими символічними засобами передає догматичне вчення⁷³. Всі прояви (види) християнського мистецтва показують не тільки і не скільки сюжетну основу, а догматичну глибину появи, це

⁷⁰ Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. Санкт-Петербург, 2005. С. 28.

⁷¹ Степовик Д. Иконология и иконография. Ивано-Франківськ, 2003. С. 146.

⁷² Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. Санкт-Петербург, 2005. С. 28.

⁷³ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 15–16.

досягається цілим рядом символічних засобів, які підкоряються особливим правилам – канону. Тому в іконах канонічний не тільки загальний вигляд, але і сам набір образотворчих засобів. Поняття канону (правила) припускає незмінність головних для християнства духовних та віросповідних уявлень, але ніяким способом не диктує незмінності форм і змісту. В іконі до канонічних понять слід відносити двовимірність, перспективну побудову, відсутність тіней, неприродність просторових та часових вимірів⁷⁴.

Іконописні правила творились протягом тривалого періоду часу не тільки іконописцями, чи, як раніше говорили, ізографами, але і отцями Церкви. Правила ці, особливо ті, котрі відносилися не до техніки виконання, а до богослов'я образу, являлися переконливими аргументами в боротьбі Церкви проти чисельних єресей. Аргументами, розуміється, лінії та фарби⁷⁵.

Художня мова, що вибудовувалася в іконописі та середньовічному церковному малярстві, відображала глибокий духовний світ і віру вірян. Кожна ікона або муральна розпис на храмових стінах несла в собі багатозначну символіку, яка віддзеркалювала біблійні події, життя святих і догматичні принципи віри. Колорит, пропорції, композиція і навіть пози зображених святих та святих відтворювали духовний контекст і прагнення до душевної гармонії. Канон середньовічного церковного малярства був мовою найглибших думок і переживань вірян, яка здатна була перенести душу на поріг вічності і підтримувати вірних у спільноті з небесною сферою.

Таким чином, у першому розділі магістерської роботи була вивчена еволюція візантійської іконостасної традиції та її роль у богословському осмисленні. Результати дослідження підтвердили, що візантійська ікона відігравала значущу роль у тлумаченні богословських питань та формуванні релігійного світогляду.

⁷⁴ Стародубцев О. В. Церковное искусство. Москва, 2007. С. 27.

⁷⁵ Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. Санкт-Петербург, 2005. С. 28.

Елліно-римські зображення, вивчені у підрозділі 1.2, виявилися передвісниками візантійських ікон і мали важливий вплив на їхню структуру та символіку. Це підкреслило наслідування та трансформацію елементів з античної культури у візантійському мистецтві.

Дослідження катакомбного періоду мистецтва Вселенської Церкви (розділ 1.3) дозволило виявити перші прояви християнської іконографії та її значення для спільноти. Цей період був переломним у формуванні християнської візуальної традиції.

Аналіз ролі Константина Великого та Медіоланського едикту (313) у розділі 1.4 підкреслив важливість цього історичного періоду для розвитку християнства та його візуальної репрезентації. Відкриття церковної свободи владою відіграло ключову роль у становленні християнського мистецтва та його ролі у релігійній практиці.

У розділі досліджено художню мову середньовічного церковного малярства та його зв'язок з іконографічним канонам. Виявлено, що канон забезпечував незмінність богословських принципів, але залишав митця вільним виражати своє бачення через мистецький образ.

Усі ці розділи спільно підтвердили, що візантійська ікона була невід'ємною частиною релігійної і культурної спадщини Вселенської Церкви. Її роль у богословському осмисленні, творчому відображенні віри та спадщині культурного мистецтва виявились важливими компонентами формування християнського ідентитету.

РОЗДІЛ 2

ІКОНОГРАФІЯ «ВОСКРЕСІННЯ» І БОГОСЛОВСЬКІ АСПЕКТИ
САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ ПЕРШИХ ВЕЛИКИХ ЦЕРКОВНИХ
СОБОРІВ

Засадничі собори Неподіленої Церкви, відомі як епоха Семи Вселенські Собори, стали важливим етапом у розвитку та утвердженні християнської доктрини, богослов'я та церковного життя. Ці події відіграли важливу роль у формуванні багатогранної іконографії «Воскресіння» – одного з найцінніших образів в християнському мистецтві. Релігійні та богословські аспекти, що відображалися у цьому образі, не лише збагатили церковне мистецтво естетично, а й сприяли поглибленому розумінню християнської віри та спасіння.

У цьому розділі наша увага буде зосереджена на іконографії «Воскресіння», яка займає важливе місце в художньому виразі богословських ідей та доктрин, вироблених на основі Семи Вселенських Соборів. Вивчення богословських аспектів церковного мистецтва періоду семи соборів є невід'ємною частиною дослідження впливу цих соборів на формування іконографії та її символічного навантаження.

Аналіз образу «Воскресіння» у контексті семи соборів відкриває глибокі зв'язки між релігійною думкою та художнім виразом. Цей образ не лише відображав подію фізичного воскресіння Ісуса Христа, а й передавав велич та значущість цього догмату для християнської віри. Поняття спасіння, життя після смерті та божественна благодать витікали з богословських роздумів, які виявлялися у художньому створенні образу⁷⁶.

⁷⁶ Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 21–26.

Процес становлення іконографії «Воскресіння» в період семи соборів надавав непередбачувані можливості для виразу складних богословських понять через мову образів. Вплив семи соборів на церковне мистецтво допоміг створити іконографію «Воскресіння», яка втілювала багатоаспектну істину в образній формі⁷⁷.

Цей розділ пропонує глибше зануритися в богословські аспекти церковного мистецтва періоду Семи Вселенських Соборів, розкрити значення образу «Воскресіння» та його взаємозв'язок з доктринами, розглянутими на цих соборах. Аналізуючи іконографію «Воскресіння» з богословської точки зору, ми отримаємо можливість краще зрозуміти духовну глибину та цінність цього образу для Неподіленої Церкви.

2.1. Християнські первинні єресі та відповідь Церкви

Динамічний розвиток християнства у перші століття характеризувався не лише зростанням числа прихильників нової віри, а й з'явленням різноманітних християнських учень, які порушували загальноприйняті богословські доктрини. Виникнення цих єретичних напрямків викликало глибоку реакцію з боку Церкви, що прагнула зберегти єдність віри та захистити вірність оригінальним богословським уявленням. В даному розділі ми дослідимо народження перших християнських єресей, їхні основні вчення та погляди, а також реакцію Неподіленої Церкви на ці виклики, зберігаючи цілісність та єдність віровчення.

Для більш глибокого розуміння того, як саме ці єретичні вчення вплинули на становлення та формування іконографічного канону та правил написання

⁷⁷ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.

ікон, необхідно зануритися в проблематику та глибоку історію ранньої Вселенської Христової Церкви⁷⁸.

Однією з ключових аспектів цієї еволюції була духовна боротьба Церкви за визначення істинної природи християнської віри. Особливо важливими питаннями стали погляди на втілення Богочоловіка, Його двоїсту природу – істинно божественну та істинно людську, Його єдність з Богом-Отцем, недоторканність Пресвятої Трійці та титул Богородиці. Всі ці дискусії та дебати мали глибокий вплив на формування та розвиток іконографії, оскільки саме через візуальний спосіб вірні виражали свої богословські погляди та дотримання доктрин. Процес формування догм Христової віри розтягнувся на протязі п'яти століть, починаючи з IV і завершуючись в VIII столітті, вимагаючи відповіді на багато єретичних вчень. Саме для розв'язання цих проблем були проведені сім Вселенських Соборів (325-787), які відіграли ключову роль у зміцненні та узгодженні догматичних засад віри в Христа. Разом із цим, інші Собори Церкви також долучилися до цього процесу, сприяючи уточненню богословських поглядів та формуванню цілісної віровчення⁷⁹.

Усі єресі, з якими Христова Церква зіштовхувалася, на певному етапі свого розвитку виявили деякий вплив іконоборства⁸⁰. Відомо, що іконоборці включили в свою доктрину елементи попередніх єресей, а також поширили недостовірні вчення про Христа. Дійсно, історики стверджують, що іконоборці спробували об'єднати різні єретичні напрямки, нав'язуючи невірні концепції про Христа та його роль у спасінні людства. В цьому контексті, коротко переглянемо основні з цих єресей⁸¹.

⁷⁸ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 23–25.

⁷⁹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 124.

⁸⁰ Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 81–82.

⁸¹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 124.

Аріанська єресь виникла з вчення Арія та його послідовників, які твердили, що Христос є створінням Бога-Отця, оскільки, на їхню думку, «Бога неможливо розділювати». Вони навіть поглядали на Христа як на Логоса-Слово, яке було створене Богом з нічого. Ця доктрина суперечила тайні воплощення, вважаючи її згідно з аріанськими переконаннями сотворенням Логоса-Христа. Крім того, аріани відмовлялися вшановувати святих, мощі та ікони⁸².

Відповідь на аріанську єресь було дано на Першому Вселенському Соборі у Нікеї у 325 році. На цьому соборі було засуджено вчення аріан і прийнято Символ віри, де було зафіксовано, що Христос є «єдиносущним» (*homoousios*) з Богом-Отцем, а не просто «подібної природи» (*homoiousios*). Це було важливим кроком у встановленні доктрини про Божественну природу Христа та Його відношення до Бога-Отця.

Цим собором було відзначено відхід від аріанських поглядів та встановлено основні принципи правильної віри в Христа. Водночас це свідчило про намагання Церкви зберегти інтегритет вірної доктрини та відстояти істину про Христа від відхилень та єретичних учень⁸³.

Аполінаристи, прихильники вчення Аполінарія, пропонували відмінний підхід до розуміння Христа. Згідно з їхніми вченнями, воплочене Боже Слово (Логос) в Ісусі Христі замінило людську душу. Вони вважали, що Христос мав справжню Божу природу, а не був створінням. Проте, їхня доктрина вказувала, що Христос не мав справжньої людської душі та психіки, оскільки його місце зайняло воплочене Боже Слово⁸⁴.

Ця єресь, яка суперечила традиційним вченням про Христа та природу його воплощення, була засуджена на II Вселенському Соборі в Константинополі у 381 році. Собор підтвердив, що Христос має повну і

⁸² Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 81–82.

⁸³ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 125.

⁸⁴ Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 81–82.

справжню людську природу, включаючи душу та психіку. Це рішення було важливим кроком у встановленні правильного розуміння воплощення Христа та його подвійної природи – Божої та людської⁸⁵.

Несторіяни, послідовники вчення Несторія, стикнулися з важкістю у вирішенні правовірної доктрини про подвійну природу Христа. Вони внесли свої власні роздуми та інтерпретації, що спричинило суперечності щодо вчення про Христа як Бога і Людину⁸⁶.

Несторіяни пропагували ідею «очищення» церковної мови, літургії та богослов'я від їхньої точки зору «помилкового» титулу «Богородиця» для Марії. Вони вважали, що Марія народила Христа як Людину, а не як Бога, тому титул «Богородиця» недоречний. Вони пропонували вживати титул «Христородиця», щоб відзначити, що Марія народила Христа як Людину, а не в якості Бога.

Ця доктрина спровокувала жваві дискусії та конфлікти у Християнському світі. Її розглядали як загрозу вченню про Христа як Бога і Людину одночасно. У результаті цього протиріччя, несторіанство було засуджено на третьому Вселенському Соборі в Ефесі у 431 році. Собор підтвердив правовірність титулу «Богородиця» для Марії та утвердив, що Христос має дві природи - Божу та людську, і обидві природи є нероздільними в його особі⁸⁷.

У 431 році відбувся Третій Вселенський Собор, відомий також як І Ефеський Собор, який зібрав своїх учасників у місті Ефес. Під час тривалих та гострих полемічних дискусій, на Соборі було прийняте рішення, яке вирішально вплинуло на розуміння Христової природи та ролі Марії в християнському віровченні.

Під час І Ефеського Собору було ухвалено важливе вчення про Христа. За результатами обговорень було встановлено, що Ісус Христос є однією Божою

⁸⁵ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 125.

⁸⁶ Козінчук В. Р. Раннє християнське мистецтво Вселенської Церкви: канон і стиль. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 92–94.

⁸⁷ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 125.

Особою, яка об'єднує дві природи – Божу і людську. Ця доктрина стверджувала, що Ісус Христос є справжнім Богом і справжнім Людиною одночасно⁸⁸.

Згідно з цим вченням, Марія, мати Ісуса Христа, народила Божу Особу в його людській природі. Таким чином, Марія стала Богородицею – Матір'ю Бога. Цей титул підкреслював не тільки Маріїну роль у народженні Ісуса Христа, але й підтверджував єдність Христової природи, що об'єднує божественне і людське в Його особі. Таким чином, рішення, прийняте на I Ефеському Соборі, мало велике значення для формування християнської доктрини та вплинуло на розуміння ролі Марії як Богородиці⁸⁹.

Монофізитизм – це ще один рух, що помилково твердив, що в Христі існує лише одна природа, оскільки людська природа «розчиняється» в Божій⁹⁰. Провідником цього єретичного напрямку був Євтимій, архімандрит монастиря поблизу Константинополя⁹¹.

IV Вселенський Собор у Халкедоні в 451 році захистив ідею про дві природи в Христі та осудив монофізитизм⁹². Хоча прибічники цієї єресі приймали і почитали ікони, вплив монофізитизму відчувався в богослов'ї етіопців, коптів та вірмен до недавнього часу. Однак тепер це розуміється як непорозуміння в термінології, і настало нове замирення між різними Церквами⁹³.

Маніхейці та павліціяни вірили в існування двох богів: доброго і лукавого. Вони приймали погляд, що вся матерія є негативним явищем, створеним лукавим богом. Ці єретики відкидали можливість реального

⁸⁸ Козінчук В. Р. Раннє християнське мистецтво Вселенської Церкви: канон і стиль. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 89–94.

⁸⁹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 127.

⁹⁰ Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії X–XII ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 24–25.

⁹¹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 125.

⁹² Козінчук В. Р. Раннє християнське мистецтво Вселенської Церкви: канон і стиль. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 89–94.

⁹³ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 126.

воплощення Христа, стверджуючи, що Він мав тільки видимість тіла, але не реальну природу. Ця єресь була спростована різними церковними соборами та богословами⁹⁴.

Секта маніхейців, яка сповідувала дуалістичні погляди на світ, не приділяла суттєвого значення іконопочитанню⁹⁵. Згідно з їхніми віровченнями, матеріальні речі вважалися великим злом для людини. Прояви дуалістичних поглядів цієї єресі відносно вшанування святих ікон та образів можна відзначити також у деяких сучасних сект ХХІ століття. Ці сучасні секти також пропагують негативне ставлення до матеріального світу та тіла, закликаючи відмовлятися від матеріальних благ і прагнути до духовності. Такий підхід відображає певний паралельний характер між давньодавніми поглядами маніхейців і певними сучасними релігійними течіями⁹⁶.

Усі згадані єресі, а також багато інших, мають певний стосунок до іконоборства через їхнє відношення до справжності вочленення Божого Сина, Ісуса Христа. Це відношення може бути різним, але в багатьох випадках вони ставили питання щодо того, яким чином можна зображувати або втілити Божу природу в матеріальний світ⁹⁷.

Іконоборці, які виступали проти використання ікон та образів у церковному культі, стверджували, що справжня Божа природа не може бути відтворена або передана через матеріальні зображення. Вони вважали, що зображення Христа або святих на іконах не відповідає Його дійсній духовній сутності, і це може призвести до спотворення віровчення⁹⁸.

Зв'язок між цими єресями та іконоборством полягає в їхньому погляді на природу Ісуса Христа. Вони заперечували, що видима, тілесна людина —

⁹⁴ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 126.

⁹⁵ Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон: журнал з Еклезіології і Церковного Права*. 2016. № 13. С. 143–145.

⁹⁶ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 128.

⁹⁷ Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії Х–ХІІ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 25–26.

⁹⁸ Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph*. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 79–82.

Христос – є повноцінним Божим об’явленням, і тому може бути зображена через ікони чи образи. Це ставило їх у конфлікт з Церквою, яка вважала, що ікони та образи служать не тільки засобом пам’яті та вшанування святих, але й сприяють кращому розумінню богословських істин та містифікації воплощення Христа.

Таким чином, іконоборці стверджували, що використання ікон та образів впливає на правильне розуміння Божої природи, тоді як єретичні віровчення можуть порушити цю гармонію та правильність⁹⁹.

Святий Євсевій Кесарійський, живший у V столітті, був видатним богословом і вченим, чий внесок в розвиток християнської доктрини був величезним. Його вчення про святі ікони пронизане глибоким розумінням богословських істин і вірних віровчень.

Євсевій Кесарійський вчив, що поклоніння Богові у різних Особах Святої Трійці не розділяє Бога на частини або особи, але навпаки, допомагає пізнати Бога як єдиного і незмінного в своїй сутності. Він наголошував, що коли християнин поклоняється Отцю чи Сину, це не означає ділення Божої природи, але сприяє глибшому розумінню Божої Троїці як єдиного Бога в трьох Особах.

Важливою ідеєю вчення Євсевія Кесарійського є те, що в образах ікон ми бачимо один єдиний образ Бога, що підкреслює Його єдність в Трійці. Він розумів ікони як засіб не тільки вшанування святих та Божої присутності, але й як спосіб глибше занурення в таїнства віри, допомагаючи вірянам розуміти та сприймати богословські істини.

Святий Євсевій Кесарійський відіграв значну роль у розвитку християнської доктрини і відстоював важливі аспекти вчення Церкви. Його погляди на святі ікони сприяли глибокому розумінню Трійці та єдності Бога, в якому розкривається Божа любов і мудрість¹⁰⁰.

⁹⁹ Креховецький Я. Богослов’я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 126.

¹⁰⁰ Лаба В. Патрологія. Торонто, 1987. С. 183-185.

Апологети святої ікони, такі як Василій Кесарійський, Іван Золотоустий, Григорій Нісський та Кирило Олександрійський, внесли вагомий внесок у розуміння іконографії в християнській традиції. Вони відстоювали глибокий богословський і духовний підхід до іконопису, вказуючи на його пасторальну сутність та значущість у віровченні і духовному житті вірян¹⁰¹.

Ці великі діячі Церкви наголошували, що ікона не є просто художнім витвором, але відображає глибокі богословські істини та духовні цінності. Вони розглядали ікону як спосіб передачі пасторального послання, допомагаючи вірянам зануритися в таїнства віри та відчутти присутність Божественного.

Вчення цих апологетів про ікону справило великий вплив на розвиток іконопису та іконографії в Церкві. Вони спонукали вірян до глибокого розуміння сакрального значення ікон, вчити розпізнавати в них образи божественних та духовних реалій. Важливим аспектом їхнього вчення було те, що мета іконографії полягає не лише в передачі художньої краси, але й у відображенні духовних глибин, викликання поклоніння та поглиблення духовного зв'язку з Богом.

Такий підхід до іконопису, заснований на вченні великих богословів, сприяв розумінню ікон як джерела духовної навколишності та покликання до глибокого зіставлення з богословськими істинами¹⁰².

Святий Григорій з Нісси розглядає ікону як німого малюнка, який, хоча лишений слів, здатний говорити до глядача глибокими духовними повідомленнями. Цей погляд підкреслює значущість ікони як способу спілкування та передачі духовних істин. Майстер-художник через свою працю творить не просто візуальну картину, але і сприяє передачі сакральних значень та духовної глибини¹⁰³.

¹⁰¹ Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph*. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 82-83.

¹⁰² Ізотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 23-25.

¹⁰³ Там само. С. 25.

У його концепції ікони митець використовує видимий світ для того, щоб звернути увагу глядача на таємні, невидимі реалії. Іконописний образ, за словами Святого Григорія, має потужну здатність спонукати до молитви, зосередження та звернення до духовного пізнання. Він підкреслює, що ікони не просто прикрашають церковний інтер'єр, але є засобом, за допомогою якого можна дотримувати зв'язок з надприродним світом та відчутти присутність Божественного¹⁰⁴.

Слова Святого Григорія з Нісси підкреслюють те, що іконопис має глибокий духовний зміст і важливе місце в житті вірян. Вони запрошують глядача не тільки бачити красу візуального образу, але й занурюватися в духовний зміст та поглиблювати свій духовний зв'язок з Богом через спілкування з іконою¹⁰⁵.

Вірній глибокий зміст і значення ікони були неодноразово піддавані випробуванням та спірним дискусіям протягом ранньої християнської доби. Святі Отці Церкви розвивали теологію образу, намагаючись знайти баланс між дотриманням вірних традицій та запобіганням ідолопоклонництва, а також збереженням внутрішнього духовного зв'язку вірян із святими.

Один із суттєвих етапів в історії іконопису був пов'язаний з великим тиском, який виникав через єретичні напрямки, такі як монофізитизм. Під впливом цих напрямків Халкедонський Собор 451 року здійснив важливі рішення щодо вчення про Христа та Його природи, спростовуючи доктрини Несторія та Євтихія. Ці рішення сприяли врегулюванню конфлікту та визначили офіційну позицію Церкви щодо розуміння християнської віри та вчення про втілення¹⁰⁶.

Таким чином, протистояння єретичних учень та дискусії навколо них стали важливими факторами у розвитку іконографії та визначенні її

¹⁰⁴ Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph*. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 83-85.

¹⁰⁵ Лаба В. Патрологія. Торонто, 1987. С. 244-247.

¹⁰⁶ Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 75–77.

теологічного змісту. Ці спори стимулювали церковних діячів розробляти більш точні й докладні погляди на природу Христа та Його образ у іконописі, забезпечуючи збереження правильного догматичного розуміння разом із духовною сутністю ікони¹⁰⁷.

Важливі аспекти історії іконоборства та його теологічних основ у IV столітті займають особливе місце в історії життя Вселенської Церкви. Це був час, коли обговорювалася можливість зображення Христа як Бога через Його тіло, і чи можуть ікони відображати образ Преображення, Воскресіння та Вознесіння.

Суперечності, пов'язані з іконами, відображали більш глибоку христологічну дискусію між різними напрямками в християнському богослов'ї. Зокрема, головна аргументація іконоборців базувалася на підтвердженні Христового божества і Його людської природи. Вони вважали, що зображення Христа на іконах може призвести до роздільності Його природ, або навіть до нероздільного поєднання, що спричинило б такі христологічні єресі, як несторіанізм і монофізитизм¹⁰⁸.

Спротивниками іконоборців були апологети іконопочитання, такі як Василій Кесарійський, Іван Золотоустий, Григорій Нісський та Кирило Олександрійський. Вони аргументували, що ікони мають пасторальний характер, передаючи духовність та образ Божий через візуальні зображення. Це було спрямовано на зміцнення віри та духовної зв'язку вірян із святими та Богом. Таким чином, дискусії навколо ікон у IV столітті та пізніше були складними христологічними спорами, які відображали різні погляди на природу Христа і способи Його виявлення через образ¹⁰⁹.

Справді, боротьба проти ікон мала місце не тільки у Східній Церкві, але й у Західній. В історії ранньої християнської Церкви були різні погляди на

¹⁰⁷ Собор Халкедонський, правило 8, в: Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов, Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1992.

¹⁰⁸ Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 199–200.

¹⁰⁹ Ізотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009, С. 25.

використання і зображення святих образів. Папа Лев Великий, який служив у V столітті, був одним з відомих діячів Церкви, який висловив свою позицію стосовно ікон¹¹⁰.

Папа Лев Великий в листі-зверненні до єпископа Серенуса намагався пояснити значення ікон у Західній Церкві та привернути увагу до їхнього релігійного і духовного значення. Ймовірно, він намагався заспокоїти ворожі настрої щодо ікон та підтвердити їхню легітимність як засобу для сприяння релігійному навчанню та духовному зростанню вірян¹¹¹.

Зважаючи на це, можна сказати, що супротивникам іконоборства у Західній Церкві також доводили, що ікона може бути важливим засобом навчання та духовного розвитку, сприяючи глибшому розумінню релігійних істин та піднесенню духовності вірян.

Завершуючи розгляд теми християнських первинних єресей та відповіді Церкви на них, варто підкреслити важливість цієї історичної події для формування богословської думки і теологічної доктрини. Ці ранні дискусії та суперечності внесли вагомий внесок у розвиток християнського вчення про природу Христа, Його втілення та спасіння людства. Церква, протиставляючи єретичним вченням свої власні догмати, засвідчила важливість більш глибокого розуміння та прийняття таїнства Ісуса Христа як Бога і Людини. Одночасно, подолання єретичних учень сприяло зміцненню єдності віри серед християнської спільноти та подальшому розвитку богослов'я впродовж століть. Відповідь Церкви на первинні єресі свідчить про необхідність боротьби за вірність та обґрунтованість християнської доктрини, а також прагнення забезпечити збереження і передачу цих істин майбутнім поколінням вірян.

¹¹⁰ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 110–112.

¹¹¹ Изотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009, С. 24-25.

2.2. Роль П'ятого Вселенського Собору у становленні візантійського іконопису

П'ятий Вселенський Собор, який відбувся в 553 році у місті Халкедон, займає особливе місце серед Вселенських Соборів Церкви. Його рішення та вчення мали глибокий вплив на християнське віровчення та церковне мистецтво. У цьому підрозділі ми розглянемо важливі аспекти П'ятого Вселенського Собору та його взаємозв'язок із формуванням візантійського іконопису. Розкриємо вплив соборних рішень на розвиток художньої мови ікони, а також роль, яку цей собор відіграв у збереженні та поглибленні догматичних основ християнства через візуальне мистецтво¹¹².

Повертаючись до монофізитичних поглядів, які широко поширювалися в Античній Церкві, особлива увага звертається на вражаючі артефакти в самій столиці Візантійської імперії – Константинополі. Відсутність зображень людських постатей на стінах Софії Константинопольської може служити індикатором того, що монофізитичні погляди здобули популярність серед християн імперії. Ці погляди акцентували увагу на духовній природі Ісуса Христа, виключаючи або сумніваючись у його людській природі. Бракує чітких вказівок та пояснень щодо людської природи Спасителя, і це ставало підставою для відмови в зображенні Ісуса Христа як людини в соборі Святої Софії та інших храмах Візантійської імперії¹¹³.

Ці погляди духовенства і мирян могла змінити поява на імператорському троні Юстиніана I. У контексті імператорів післяконстантинівської епохи, Юстиніан був відмінним та оригінальним правителем. Історичні джерела свідчать, що він був племінником імператора-військового Юстина, який відзначався відсутністю військової вправності та військового каризми. Щоб допомогти Юстиніану підписувати важливі документи, прислуга постачала

¹¹² Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 196-198.

¹¹³ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 110-113.

йому золоту пластину з вирізаним на ній малюнком його імені. За допомогою цього спростого методу Юстин відтворював букви свого імені. Незважаючи на таку неграмотність, імператор Юстин високо цінував культуру та освіту. Саме для свого племінника Юстиніана він забезпечив високу освіту, зокрема у галузі філології та юриспруденції¹¹⁴.

Після смерті Юстина 1 серпня 527 року, трон спадкував Юстиніан, який був вже від дитинства навчений здібностям до влади. Великим вчителем та наставником Юстиніана став відомий богослов і скіфський монах Леонтій Візантійський, який став основоположником візантійської схоластики. Його вплив та навчання сформували важливу інтелектуальну основу для Юстиніана, яка позначила його правління та реформи¹¹⁵.

Великим наставником Юстиніана став відомий богослов і скіфський монах Леонтій Візантійський, який істотно вплинув на формування його інтелектуальної парадигми. Леонтій Візантійський визнавався основоположником візантійської схоластики, що поклала основи для глибоких роздумів та досліджень. Свій вчений погляд на богослов'я та філософію він передав Юстиніанові, завдяки чому імператор набув глибокого розуміння важливих аспектів теології та мудрості¹¹⁶.

Юстиніан також проявляв велике діалектичне мистецтво, яке допомагало йому в імперських та богословських планах. Його наполегливість та витривалість допомогли реалізувати амбітні реформи та проекти, спрямовані на підвищення як духовного, так і правового статусу Візантійської імперії. Таке поєднання глибокого богословського розуміння та діалектичних навичок зробило Юстиніана значущою постаттю для імперської історії та розвитку релігійної мислі¹¹⁷.

¹¹⁴ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 110.

¹¹⁵ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 320-323.

¹¹⁶ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 197-198.

¹¹⁷ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 322.

У 530-тих роках, Юстиніан уважно та толерантно ставився до монофізитів і їхніх богословських уявлень. Однак в наступні двадцять років, суперечки між прихильниками вчення про єдину природу Христа та прихильниками вчення про дві природи Спасителя спалахнули таким чином, що навіть дипломатичні навички самого імператора виявилися недостатніми для придушення конфлікту. Ця ситуація призвела до необхідності скликання П'ятого Вселенського собору.

Собор, який відбувся у Константинополі у 553 році, став важливою подією для розв'язання богословських спорів. Його ціль була визначити правильне розуміння природи Христа. Під час собору було ухвалено рішення, яке спростовувало монофізитські погляди і стверджувало, що Христос має одночасно дві природи – божественну і людську. Це рішення визнано за легітимне та обов'язкове для всіх християн¹¹⁸.

П'ятий Вселенський собор відіграв значущу роль у розвитку християнської доктрини та встановленні правильного розуміння природи Христа. Його вирішальне рішення надало основу для подальших розвитків візантійської богословії та мистецтва, зокрема іконопису¹¹⁹.

Собор відкрився в просторому залі, який сполучав Святу Софію з патріаршими палатами, під керівництвом нового столичного Патріарха Євтихія¹²⁰. Поруч з ним сідали патріархи Олександрійський та Антіохійський, а також заступники патріарха Єрусалимського. Участь у соборі взяло 145 єпископів та 6 вищих представників із західних областей, зокрема непокірної Африки¹²¹.

Під час відкриття П'ятого Вселенського собору Василевс прочитав звернення, яке було підготовлене виглядом історичного наративу з питаннями. Прочитане силенціарієм звернення мало на меті не лише передати історичні

¹¹⁸ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 198.

¹¹⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 109-111.

¹²⁰ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 199.

¹²¹ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 346.

аспекти, але й містило загальну програму подальших дій для подолання єретичних тенденцій. Тон звернення був наказовим, а вказані постанови виглядали очевидними і зрозумілими, не допускаючи сумніву. Головною метою та рушійною силою П'ятого Вселенського собору було кінцеве викорінення залишків несторіанської єресі¹²².

Сам П'ятий Вселенський собор відбувався в напруженому та нервовому ритмі. Погляди видатних особистостей були розбіжними, і їхні міркування відображали цю розбіжність. Собор залишив слід у історії як скандальний, де єпископи відлучали один одного анафемою, а потім знову мирно зближувались і об'єднувалися навколо спільних ідей та інтересів. Незважаючи на це, на закінчення собору був ухвалений єдиний вердикт, засуджуючи монофізитську теорію щодо єдиної природи Господа Ісуса Христа, визнавши її як єресь¹²³.

Наслідки П'ятого Вселенського Собору справді виявилися дуже болючими для Вселенської Церкви, оскільки ця подія поклала під загрозу церковну єдність. Суперечності між церковним Сходом і Заходом набували все більшої напруженості, а авторитет Папи Римського поступово втрачав підтримку серед церковних діячів. Цей оборот подій сприяли двом факторам: непохитній позиції Папи та амбітність і теологічна недосконалість імператора¹²⁴.

Пошукова поведінка та коливання в діях вищих посадових осіб імперії дійсно гальмували розвиток антропоморфічної іконографії, особливо на сході імперії. Впродовж цього часу Ісуса Христа і далі зображували у храмах у вигляді Агнця, а апостолів – у вигляді баранів. Монофізитські погляди призводили до обмеженого розвитку вчення про Богородицю Марію та святих. І мистецтво також знаходилося під впливом цього обмеження, і художники не

¹²² Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 346-349.

¹²³ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 110-114.

¹²⁴ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С.78-79.

мали можливості малювати Марію та святих у людській подобі без санкції Церкви¹²⁵.

Ця ситуація відображалася і в столиці, яка, на відміну від провінцій, мала більше можливостей для вільного розвитку мистецтва. Таким чином, хоча столиця в певному сенсі є взірцем для провінційних художників, монофізитська символіка й далі впливала на стиль мистецтва та змушувала його дотримуватися консервативних принципів.

Ситуація була особливо складною на Середземноморських територіях Північної Африки, де монофізитство було широко поширеним. Це призвело до обмеження антропоморфних зображень в храмах та іконопису. Цей парадокс виявлявся в тому, що саме стилістика фаюмських портретів із Єгипту, які відображали людську подобу, мала великий вплив на становлення і розвиток іконопису, але саме в цих місцях існував опір щодо такого зображення¹²⁶.

Ця ситуація є складною та суперечливою, але вона вказує на велике значення боротьби за доктрини та образи в імперському мистецтві та релігійних віровченнях¹²⁷.

П'ятий Вселенський Собор, який відбувся у 553 році, мав великий вплив на розвиток візантійської іконографії, зокрема на зображення «Воскресіння» Христа. Цей собор був спрямований на боротьбу з монофізитською єресією, яка відкидала дуальність природ Христа, вчила про єдину природу Спасителя. В результаті собору було осуджено ці погляди, і було встановлено, що Христос має дві природи – божественну і людську.

Це рішення собору мало великий вплив на спосіб зображення «Воскресіння» Христа в іконографії. Завдяки вирішальному підтвердженню

¹²⁵ Kozinchuk V. The iconographic canon in Ukrainian and Polish icons based on The Nativity Scene. *Na pograniczach. Instytucje i ludzie pogranicza*. Redakcja naukowa: Robert Lipelt. Sanok: Agencja Wydawnicza PAJ-Press, 2020. P. 97–98.

¹²⁶ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 110–112.

¹²⁷ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 110–111.

догми про дві природи Христа, художники отримали можливість більш повно і точно втілювати цю теологічну істину у візуальних образах¹²⁸.

У зображеннях «Воскресіння» почали виразніше віддавати обидві природи Христа: божественну і людську. Таким чином, в іконографії вони вдачно поєднали зображення воскреслого Христа, який переміг смерть та гріх, з його божественною природою як Бога-Спасителя.

Зображення «Воскресіння» стали відображенням не лише фізичного воскресіння Христа, а й його духовної побідності, яка вказує на його божественну природу. Візантійські ікони «Воскресіння» набули глибокого символічного змісту, який передавав не лише подію, але й теологічне вчення про природу Христа¹²⁹.

Отже, роль П'ятого Вселенського Собору полягала в тому, що він встановив доктрину про дві природи Христа, що відіграло суттєву роль у формуванні візантійської іконографії «Воскресіння», допомагаючи художникам точніше і глибше виразити цю теологічну істину у своїх творіннях.

Шостий Вселенський Собор, який відбувся у Константинополі, мав великий вплив на розвиток богословських аспектів іконографії «Воскресіння». Собор відбувся в 680-681 роках і був скликаний для вирішення спірного питання між монофізитами і православною Церквою щодо природ Христа. Це засідання призвело до ухвалення твердої догматичної позиції, що Христос має дві природи – божественну і людську – без змішання або розділення.

Цей собор не безпосередньо стосувався богословських аспектів іконографії «Воскресіння», але його рішення про природи Христа стало важливим фундаментом для подальшого розвитку іконографічних зображень Ісуса Христа, включаючи Його воскресіння¹³⁰.

¹²⁸ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 152–153.

¹²⁹ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 16–17.

¹³⁰ Там само. С. 17.

За твердженням Собору, Христос як Бог і Людина мав дві недільні природи, і ця догма знайшла відображення в іконографії «Воскресіння». Ікони цього події стали більш точними у вираженні догматичного розуміння природ Христа. Зображення Воскреслого Христа стали сприйматися як відображення Його двох природ – божественної та людської – і відображали єдність цих природ у Його особі.

Таким чином, Шостий Вселенський Собор вплинув на розвиток іконографії «Воскресіння», надавши їй глибокого богословського значення та фундаментальної догматичної основи, яка визначала спосіб зображення Христа Воскреслого у Його двох природах.

2.3. Вплив Шостого Вселенського Собору на богословські аспекти іконопису

Шостий Вселенський Собор, який відбувся в VII столітті, став ключовою подією у розвитку іконопису та формуванні богословських поглядів на образотворчість в християнському мистецтві. Цей собор не лише мав важливе значення для внутрішньоцерковних суперечок, але й суттєво вплинув на розуміння ролі ікон в вірі та духовному житті. В даному розділі ми розглянемо вплив Шостого Вселенського Собору на богословські аспекти іконопису, а також вивчимо основні рекомендації, які сформулювали вчені та церковні діячі під час цього собору щодо використання ікон у християнському обряді та духовному житті.

Мусульманський вплив на іконоборців виявився значущим, особливо на Сході. Релігія ісламу зародилася у 622 році і відразу ж стала швидко розповсюджуватися, здобуваючи авторитет у сусідніх країнах. Його поширення супроводжувалося активною пропагандою та військовими завоюваннями.

Цікаво, що народи, які відчували виснаження через податки Візантії, із задоволенням переходили на бік мусульманства¹³¹.

Відношення мусульман до християнських ікон зазнавало різних змін і етапів. Початково спостерігалася певна толерантність, проте з часом ця атмосфера перетворилася на ворожість та конфлікти¹³².

У 638 році офіційною доктриною Візантійської імперії стало монотеліцтво, що вчило про єдину волю в Ісусі Христі. Однак цей погляд був засуджений Папою Мартином I як єретичне вчення. Незабаром після цього Папу Мартина I спіткала трагічна доля, і він помер на засланні в Криму. Примиренню сприяв прихід до влади Константина IV (668-685), який організував збори Шостого Вселенського Собору в Константинополі¹³³.

З самого початку свого правління імператор Константин IV Пагонат прагнув досягти церковного злагодження і об'єднання. Він пропонував відіслати до дванадцяти єпископів з Західної Церкви та чотирьох монахів з грецьких монастирів в Римі трьох римських кліриків. Константин IV особисто гарантував матеріальну підтримку цієї подорожі¹³⁴.

Константинопольський собор, затвердивши вчення отців Халкедонського Собору, підтвердив наявність двох природ у Христові, незмішаних і невіддільних, що об'єднуються в одній боголюдській Особі. Це вчення також вказує на наявність двох волі і двох енергій, Божої та людської, які також залишаються незмішаними і неподільними, але взаємодіють разом для спасіння людства¹³⁵.

Отже, Шостий Вселенський Собор, який відбувся у Константинополі, мав великий вплив на розвиток богословських аспектів іконографії «Воскресіння». Собор відбувся в 680-681 роках і був скликаний для вирішення спірного

¹³¹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 200.

¹³² Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 125–128.

¹³³ Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 75–76.

¹³⁴ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994, С. 427–428.

¹³⁵ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 80.

питання між монофізитами і православною Церквою щодо природ Христа. Це засідання призвело до ухвалення твердої догматичної позиції, що Христос має дві природи – божественну і людську – без змішання або розділення.

Цей собор не безпосередньо стосувався богословських аспектів іконографії «Воскресіння», але його рішення про природи Христа стало важливим фундаментом для подальшого розвитку іконографічних зображень Ісуса Христа, включаючи Його воскресіння¹³⁶.

За твердженням Собору, Христос як Бог і Людина мав дві недільні природи, і ця догма знайшла відображення в іконографії «Воскресіння». Ікони цього події стали більш точними у вираженні догматичного розуміння природ Христа. Зображення Воскреслого Христа стали сприйматися як відображення Його двох природ – божественної та людської – і відображали єдність цих природ у Його особі¹³⁷.

Таким чином, Шостий Вселенський Собор вплинув на розвиток іконографії «Воскресіння», надавши їй глибокого богословського значення та фундаментальної догматичної основи, яка визначала спосіб зображення Христа Воскреслого у Його двох природах.

¹³⁶ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 200.

¹³⁷ Там само. С. 201.

2.4. Положення про ікони, які були ухвалені на Трульському Соборі

Роль і значення ікон у візантійському християнстві завжди були предметом уваги та обговорень. Однак, особливо важливим етапом у розвитку богословських та художніх аспектів іконопису стало зібрання і розгляд положень на Трульському Соборі. Ці положення мали вирішальний вплив на сприйняття ікон у християнському образотворчому мистецтві. У даному підрозділі ми розглянемо основні змістовні аспекти та значення положень про ікони, які були ухвалені на Трульському Соборі, і їхній вплив на подальший розвиток іконопису та богослов'я.

П'ятий і Шостий Вселенські Собори стали поворотними точками в богословському підґрунті для подальшого розвитку християнської іконології та іконографії, насаджуючи їх на антропоморфну основу. Одне з основних досягнень цих соборів було відкидання негативного ставлення до тілесної природи людини, яке настійливо прагнули насадити монофізити та монотеліти. Цей оборот відбувся не в обмеженому кілі дискусій, а на офіційному, соборному та канонічному рівні¹³⁸.

Богословська наука повернулася до незаплямованого біблійного підґрунтя, визнаючи, що людина є вищим творінням Бога. І коли настала необхідність в приході Бога на землю, це стало можливим не через якусь іншу форму, а лише через людське тіло, народжене так само, як і в кожній іншій людини. Саме через прийняття людського тіла Бог заслався. Це відкрило двері для всіх творчих осіб, митецької спільноти, щоб славити та прославляти людську природу у різних видах мистецтва. Таким чином, вона стала нероздільною, незмінною, нерозлучною та нерозлитною з духовною та Божественною природами¹³⁹.

¹³⁸ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 200-201.

¹³⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 111-112.

Свята Церква, розвиваючи своє вчення про ікону, послідовно та планомірно відкривала його перед вірянами. Вона завжди була готовою надати відповіді на виклики недостовірних віровчень і єресей, які зустрічалися на історичному шляху. Прикладом може бути її вчення про дві природи Ісуса Христа – Божу та людську. Ця глибока істина не так вже була сформульована теоретично, скільки переживалася на практиці раннього християнства¹⁴⁰.

Догматичне вчення про цю істину сформувалося як реакція на спроби єретиків поставити під сумнів цю основоположну істину. Так само, як Церква стала стійкою проти змішування й порушення істини про природи Ісуса Христа, вона також боролася за правильне розуміння та використання образів. Це свідчить про те, що Церква вдосконалювала своє вчення та поглиблювала його, реагуючи на потреби і виклики свого часу¹⁴¹.

Хоча П'ятий і Шостий Вселенські Собори вже засудили монофізитство та монотелітство, їх рішення не були повністю закритими та вичерпними¹⁴². Отже, ці Вселенські Собори не дійшли до остаточного логічного завершення. Вони залишили питання відкритими та не затвердили конкретних канонів щодо докладних деталей віровчення¹⁴³.

З приходом до влади імператора Юстиніана II Ринотмета, нащадка династії Іраклія, в 691 році був зібраний новий собор, який мав вирішити невирішені питання та скласти конкретні документи. Головною метою цього собору було завершити та уточнити рішення, прийняті на П'ятому і Шостому Вселенських Соборах. На цьому зібранні були важливі додатки до рішень з попередніх соборів, а також визначено важливі положення, пов'язані з розвитком церковного іконопису¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 201.

¹⁴¹ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 91-93.

¹⁴² Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. Санкт-Петербург, 2005. С. 28-30.

¹⁴³ Изотова Наталья Икона як джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 26.

¹⁴⁴ Степовик Д. Иконология и иконография. Івано-Франківськ, 2003. С. 112-115.

Зовнішньо Собор мав всі ознаки Вселенського: на нього зібралися понад 200 єпископів, включаючи всіх східних патріархів – Георгія з Антіохії, Павла з Константинополя, Петра з Александрії та Анастасія з Єрусалима. Посли Папи Римського Сергія також були присутні. Оскільки обговорювалися питання, пов'язані з попередніми Вселенськими Соборами V і VI століть, цей собор отримав назву П'ято-Шостий Вселенський Собор або Трульський. Це ім'я відображає місце проведення – собор зібрався під овальними склепіннями, відомими як «трулли», в найкращому залі імператорського палацу. Саме в цьому залі обговорювалися важливі доктринальні та державні питання¹⁴⁵.

Спільнота величезної кількості канонічних питань дисциплінарного характеру незабаром вимагала рішучого врегулювання. Саме з цією метою був скликаний П'ято-Шостий Собор. Тематика, що висувалася на обговорення, охоплювала різноманітні аспекти церковного життя, які потребували систематизації, включаючи й церковне мистецтво. «Деякі залишки язичницьких і юдейських недосконалостей замішались в дозрілій пшениці істини», - такими словами звернулись Отці Собору до імператора Юстиніана II у своєму посланні. Ці слова мають прямий відносину до нашої теми, як ми далі побачимо¹⁴⁶.

Трульський Собор також отримав прізвисько «дисциплінарний» через те, що його основна мета полягала у внесенні конкретних заходів та правил для регулювання християнського способу життя на всіх рівнях християнської громади - від ієрархії до мирян. Серед цих важливих правил можна виділити наступні:

1. Правило 3 закликала припинити практику одруження священників, навіть у випадках повторних шлюбів, а також одруження на вдовах, блудницях та актрисах.

¹⁴⁵ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 112.

¹⁴⁶ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 92.

2. Правило 6 забороняло дяконам і іподяконам одружуватися після прийняття священних санів.
3. Правило 12 підкреслювало, що єпископи мають жити в цнотливому безшлюбному стані.
4. Правила 14 і 15 звертали увагу на неприйнятність висвячення юнаків на священиків у занадто молодому віці.
5. Інші правила обмежували монахів у відвідуванні розважальних заходів, забороняли архиєреям займатися економічною діяльністю, та вимагали більш активної ролі кліриків у вихованні народу¹⁴⁷.

Також було приділено увагу ліквідації непорядків під час богослужінь та в церковних проповідях. Такий розширений набір правил і рекомендацій Трульського Собору чітко демонструє його наполегливе прагнення впорядкувати різні аспекти життя Церкви¹⁴⁸.

На Трульському Соборі було прийнято 102 канони, серед яких три відносились до питань іконографії¹⁴⁹. Ці 102 правила досі володіють величезним значенням для Вселенської Церкви. Реформи, здійснені на Трульському Соборі, можна зіставити з літургійними реформами IV століття за їхнім впливом і значущістю для церковного життя¹⁵⁰.

73 правило Трульського Собору навчає, що домінуючим зображенням християнства є хрест, якому належать всі почесті і хвала. До хреста потрібно підходити з шанобливою увагою¹⁵¹. Передання нам чітко тлумачить, що зображення хреста не слід робити там, де воно буде не пошановане. Отці Труляньського Собору наголосили на сакральному змісті хреста¹⁵². 73 правило захищає хрест від наруги та зловживання над ним: «Оскільки животворний хрест вказав на спасіння, то нам належить бути дуже ретельними, щоб достойно

¹⁴⁷ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 201.

¹⁴⁸ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 112-113.

¹⁴⁹ Ізотова Наталя Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 26.

¹⁵⁰ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 113-114.

¹⁵¹ Там само.

¹⁵² Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, С. 93-94.

дати честь тому, посередництвом чого ми спаслися від первісного гріхопадіння¹⁵³. Ось чому затверджуємо: думкою, словом та почуттям приносити йому пошану. Зображення хреста, яке дехто робить на землі, треба затирати, щоб цей знак нашої перемоги не ганьбили, ходячи по ньому. Отже, велимо відлучати тих, хто малює хрест на землі»¹⁵⁴.

82 правило Трульського Собору наголошує на значущості переходу від символічних і алегоричних зображень до антропоморфних, особливо коли мова йде про образ Господа Ісуса Христа¹⁵⁵. Це правило відзначається тим, що воно розкриває глибокий сенс священного образу, зокрема в контексті сприйняття Святою Церквою¹⁵⁶.

У літературній формі 82 правило має такий звук: «Деякі шановані образи мають зображення агнця, на яке вказує пальцем Іван Предтеча. Це агнець втілює образ любові та через Новий Заповіт відображає справжнього Агнця, нашого Христа Бога. Ми шануємо стародавні образи та символи як попередній ореол та зазначення правди, переданої Церкві, але ми піддаємо перевагу благодаті та правді, беручи їх як виконання Закону. Тому для того, щоб на іконах очам всіх було видно те, що відбулося, ми наказуємо, починаючи з цього моменту, замість стародавнього агнця зображувати агнця у людському вигляді – нашого Христа Бога, який взяв на себе гріхи світу, аби через свою покору показати велич Бога-Слова та відкрити Його життя у тілі, Його страждання та спасінну смерть»¹⁵⁷.

Це правило вказує на необхідність зображувати Агнця Божого, Ісуса Христа, у людському вигляді, а не як символ. Воно підкреслює значення

¹⁵³ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 200.

¹⁵⁴ Трульський Собор. Правило 73. Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов. Свято-Троїцька Сергієва Лавра, 1992.

¹⁵⁵ Бычков В. В. Феномен иконы. Москва, 2009. С. 59-61.

¹⁵⁶ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 92-94.

¹⁵⁷ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 201.

втілення Христа та Його страждань на хресті як центральних аспектів християнської віри¹⁵⁸.

Перше речення даного канону наочно відображає певну контекстуальну ситуацію того часу. Воно стосується ікон, на яких зображено Івана Предтечу в його людському обличчі, що вказує на Христа, символічно зображеного у вигляді Агнця. Уже від самого початку існування християнської віри, наявні були реалістичні зображення Христа, Його портрети, які слугували доказом Його втілення. Також були популярні розписи на різні теми зі Старого та Нового Завіту, а зображення дванадцяти головних святкувань також зображували Спасителя у Його людському вигляді.

Свята Церква у той час, схоже, часто використовувала символічні образи зі Старого Завіту, зокрема агнця, які заміщали прямі зображення Ісуса Христа. Це можна розглядати як консервативну практику та певний наслідок використання біблійних аналогій, особливо таких як агнець. Цей символ залишається популярним і в наші дні, особливо на латинському Заході¹⁵⁹.

На Заході, конкретно в Римі, постанови Трульського Собору не отримали підтримки, особливо відносно його 82 правила. Римська Церква відмовлялася приймати погляди зі Сходу, оскільки канони Собору суперечили римській християнській традиції¹⁶⁰.

У ранньому християнському церковному мистецтві старозавітний символ агнця відігравав величезну роль. Агнець, який мав важливе місце у ритуалах Старого Завіту, став образом, що мав глибокий богословський зміст у Новому Завіті. Старозавітні аналогії, такі як Пресвята Євхаристія і воскресіння Христове, стали основою церковного життя¹⁶¹.

Агнець як символ безгрішності і жертвоприношення у Старому Завіті набув нового значення в християнстві. В період переслідувань, коли

¹⁵⁸ Трульський Собор. Правило 73. Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов. Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1992.

¹⁵⁹ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 93-94.

¹⁶⁰ Хома І. Нарис історії Вселенської Церкви. Львів, 1995. С. 97-99.

¹⁶¹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202.

зображення Ісуса Христа було небезпечним, зображення агня стало способом візуально виражати образ Спасителя. Рівночасно, інший символ - риба, також відігравав важливу роль, позначаючи не тільки образ Христа, але й належність вірного до Христової Церкви¹⁶².

Таким чином, 82 правило Трульського Собору спрямовувало вірних на новий шлях в розумінні символіки іконографії, який був обраний Церквою Христовою¹⁶³.

Символіка в ранньому християнстві відігравала важливу роль у розширенні розуміння віри та сприяла глибшому осмисленню духовних аспектів Божого буття. Символічні образи допомагали вірним зблизитися з Богом та сприймати духовну реальність¹⁶⁴.

Проте, монофізити і монотеліти мали іншу мету. Вони намагалися виключити з церковного життя реалістичні зображення Ісуса Христа та святих, сприймаючи їх як примарні або непридатні для візуального вираження. Вони сприймали тілесну природу Христа і святих як недостойну зображення.

Дійсно, це була частина богословського спору та суперечностей, які вплинули на християнську іконографію та іконопис. Проте, реформи Трульського Собору, зокрема 82 правило, спрямовували вірних на новий підхід до зображення Христа, вказуючи на Його реальне втілення в людському тілі та спасенну смерть.

Отже, символіка і реалістичність образів в іконографії мали важливе значення для внутрішнього життя церковної спільноти та вираження віри, а богословські дебати навколо цих питань вплинули на розвиток християнської іконографії та теології¹⁶⁵.

Дійсно, проблема інтерпретації та зображення образу Ісуса Христа має глибоке теологічне значення, і розглянута в контексті Євангелія від Івана та 82

¹⁶² Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 112–113.

¹⁶³ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 93–94.

¹⁶⁴ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 15–16.

¹⁶⁵ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 114.

правила Трульського Собору. Тут важливо звернути увагу на збереження образу Агнця Божого в контексті цього Євангелія та розуміння Ісуса Христа як Істини, що втілилася у світі¹⁶⁶.

Така трактування підкреслює значущість образу для внутрішнього розуміння віри, яке переходить від абстрактної ідеї до конкретного Лиця. Це відображає важливу роль ікони в християнському житті як візуального засобу сприйняття духовних істин та Божого присутності.

Суперечності, пов'язані з інтерпретацією та зображенням Ісуса Христа, справді виникли у християнському світі через різні теологічні погляди та культурні впливи. Рішення Трульського Собору щодо зображення Христа в людському вигляді було спрямоване на вирішення цих суперечностей і підкреслення Христового реального втілення та спасіння¹⁶⁷.

На нашу думку, слід наголосити, що образ Христа на іконі має відтворювати саму Істину, що Христос є живим обличчям Божої реальності. Ця точка зору підкреслює глибоке зв'язку між християнською теологією, іконописом та способом сприйняття духовних істин.

Таким чином, згідно з інтерпретацією Успенського, 82 правило Трульського Собору визначало підхід до зображення Ісуса Христа на іконах, акцентуючи не лише слова Івана Предтечі, але і виявлення Істини через образ Христа. Це стало одним з важливих моментів розвитку християнської іконографії та теології¹⁶⁸.

Трульський Собор не тільки звернув увагу на важливість тілесного вигляду Господа Ісуса Христа, але й спрямував цю увагу на глибше розуміння богословських та духовних аспектів Христового втілення¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити*. Львів, 2020. № 1 (145). С. 24–25.

¹⁶⁷ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202.

¹⁶⁸ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 94–96.

¹⁶⁹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202–203.

Соборне рішення відносно зображення Христа не було виключенням або побідою однієї концепції над іншою. Справді, воно було спрямоване на досягнення глибокої богословської правди. Підкреслення тілесності Ісуса Христа наголошує на тому, що воплотившись у людському тілі, Христос приносить благодать та істину до світу. Перед втіленням Христа на землі діяв Божий Закон, але через Його втілення відбувається зустріч Духа і Природи, Істини і Тіла, що має величезне духовне значення.

Це рішення також допомогло вирішити спори і контрверсії, пов'язані з іконографічними поданнями Христа. Вказавши на те, що Христос мав реальний тілесний вигляд, Собор врегулював питання про символічність і реалізм в іконописі, завдяки чому Христіани мали змогу поглибити своє розуміння та духовне сприйняття вчення Христового.

Таким чином, Трульський Собор був спрямований на відновлення і більш точне розуміння богословських аспектів християнської віри, а його рішення мало за мету підкреслити значення втілення Ісуса Христа для спасіння людства¹⁷⁰.

Ікона, зображуючи страсті та приниження Христа, має велике значення в підкресленні Його божественної величі та могутності. Знак раба, який Христос взяв на Себе, відображає Його покірність і приносить унікальний спосіб показати божественну любов і жертвність. Христос, Божий Син, прийшов на землю, щоб виконати волю Отця та принести спасіння людям, і Його страсті та смерть на хресті стали найвищим виявом цієї жертвності. Ікона, як візуальне відображення цього процесу, показує Христа на хресті, у Його страстях та стражданнях. Це свідчить про те, що в Його поневоленні та піднесенні на хресті проступає велич Божа. Це не лише знак Його смертної жертви за гріхи людей, а й вияв Божої любові та влади, яка виявилася в Його воскресінні. Таким чином, ікона не лише нагадує про Христові страждання, а й сприяє глибшому

¹⁷⁰ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 115.

розумінню Його божественної сутності та величі через акт жертви та воскресіння¹⁷¹.

На нашу думку, тут слід правильно вказати на погляд отців П'ято-Шостого Собору щодо важливості та значення зображення агнця як головного символу для Церкви. Їхнє походження полягало в тому, що давні символи, включаючи образ агнця, не втрачають свого значення, але вони служать як знамення та підказка для глибшого розуміння більш високих духовних істин.

Погляд Церкви на використання символів і образів в епоху П'ято-Шостого Собору вказує на поєднання традиції і розкриття духовного змісту. Отці Собору наголошували на важливості дотримання давніх образів та символів як знаків передачі біблійних істин. Проте, їхня позиція відображала також потребу у глибшому розумінні та проникненні в сутність цих символів¹⁷².

Зокрема, образ агнця, який вказує на Ісуса Христа як жертву, приносить уявлення про спасіння та любов Бога. Він несе в собі історичне зв'язання з агнцем Пасхи зі Старого Завіту, але також розкриває більш глибокий сенс через воскресіння Христове¹⁷³. Символічний образ агнця допомагає вивести духовний зміст, а 82 правило Собору вказує на переважання благодаті та істини через ці символи¹⁷⁴.

Собор призначав заміну символів Старого Завіту та ранніх іконографічних сюжетів прямими зображеннями Того, кого вони символізували, тобто Ісуса Христа. Це було обґрунтовано тим, що він зробився втіленою реальністю завдяки Своему приходу на землю¹⁷⁵.

Символічні зображення, які використовувалися раніше, можуть мати глибокий духовний зміст, але їхній символічний характер не може повністю передати ту реальність, яку приносить втілення Христа. Тому, як ви правильно

¹⁷¹ Бычков В. В. Феномен иконы. Москва, 2009. С. 60-61.

¹⁷² Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 96-97.

¹⁷³ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 203.

¹⁷⁴ Трульський Собор. Правило 82, Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов. Свято-Троїцькая Сергієва Лавра, 1992.

¹⁷⁵ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 203-204.

зазначили, Трульський Собор акцентував на тому, що образ Христа потрібно зображувати не в алегоричній, але в натуралістичній формі. Це відображало новий підхід до іконографії, який більше відповідав реальності приходу Ісуса Христа на землю¹⁷⁶.

Ця зміна в підході до іконографії дійсно була наслідком того, що Христос, згідно з віросповіданням, став Людиною, з'явився в плоті і проживав серед людей. Такий підхід підкреслював реальність Ісусового життя і Його місії спасіння. Тому, згідно з ученням Собору, символічне зображення Спасителя, яке може відбуватися на рівні символіки, не може повністю передати важливість Його реальності як Бога, який став Людиною для нашого спасіння¹⁷⁷.

Ваша інтерпретація є вірною та докладно відображає значення і наслідки прийняття 82 правила на Трульському Соборі. Дійсно, Собор не наказав нищити старі зображення, але він встановив новий підхід до їх створення і використання, а саме – звернення уваги на натуралістичне зображення Ісуса Христа та інших святих. Це було зроблено для того, щоб відтепер ікони відображали реальність і більш глибоко виражали віру та спасення через Ісуса Христа. Символіка, яка досі використовувалася, недостатньо передавала важливість Христового втілення і реальності Його буття на землі. Відтепер образ Ісуса Христа мав бути зображений не як символ або алегорія, але як реальна Людина-Бог¹⁷⁸.

82 правило виявилось дуже важливим, оскільки вперше конкретно визначило ставлення Церкви до ікон і змінило їхню роль у духовному житті вірних. Воно відкрило шлях для створення і використання ікон, які передавали би не тільки духовний зміст, але і реальну присутність Христа і інших святих. Це було важливим етапом у розвитку іконографії та християнського

¹⁷⁶ Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 36–37.

¹⁷⁷ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 95–98.

¹⁷⁸ Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 38–39.

образотворчого мистецтва взагалі. Справді, цим актом Собору ікони отримали офіційний статус і стали більш доступними та визнаними засобами вираження духовних істин¹⁷⁹.

Справді, важливість звернення на увагу на те, як сюжет передається через художнє вираження, є важливою аспектом в розумінні і використанні іконографії в церковному мистецтві. Це дає можливість більш точно та глибоко передати духовний зміст історії чи образу, що відображається на іконі.

Саме через цю особливу художню мову церковне мистецтво може поглиблювати сприйняття духовних істин, виражаючи їх через образи і символи. Ікони, вироблені відповідно до цієї мови, стають не просто зображеннями, але і способом впливу на духовний світ вірного¹⁸⁰.

Ця мова мистецтва дозволяє не лише передати історію, але і втілити в себе глибокий духовний контекст, розкрити значення та символіку, яку має дана ікона. Вона допомагає звести між образом і духовним змістом, роблячи ікону ефективним засобом для внесення духовного впливу¹⁸¹.

Отже, сакральне мистецтво Церкви відіграє важливу роль у передачі духовних істин через використання художньої мови, яка відповідає досвіду та візії Церкви, та сприяє глибшому розумінню і прийняттю цих істин¹⁸².

Справді, 82 правило Трульського Собору відкрило двері для художників, дозволяючи їм включати в ікони Христа вирази, жестів та елементи, які більше відображали б людську природу та духовний аспект Його існування. Це призвело до різноманітності ікон, де вирази обличчя, пози, жести стали інтерпретаціями артистів, що намагалися передати глибокий сенс та значення Божественної і Людської природи Ісуса Христа¹⁸³.

¹⁷⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 115.

¹⁸⁰ Козінчук В. Р. Неканонічна українська ікона XXI ст. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 8 (44). С. 58–59.

¹⁸¹ Там само. С. 61.

¹⁸² Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 98-99.

¹⁸³ Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 79–80.

Все ж таки, при всій різноманітності деталей, які можуть змінюватися в зображенні Христа, іконографія зберігає певну типологію та співвідношення, які передають глибокий духовний зміст. Це дає можливість використовувати різні варіації ікон, але при цьому зберігається основна духовна сутність образу Христа. Таким чином, іконостас стає віддзеркаленням різноманітності досвіду і візії Церкви, її духовного багатства та глибокої сприйнятливості до природи і сутності Христової особи¹⁸⁴.

82 правило Трульського Собору дійсно відіграє важливу роль в розвитку іконографії та мистецтва в релігійному контексті. Воно відкриває шлях для використання художньої мови та символіки для передачі духовних істин та реалій, пов'язаних з Ісусом Христом та Його природою¹⁸⁵.

Це правило дозволяє вірним використовувати мистецтво для глибшого розуміння Христової духовної природи та історичного зв'язку з Його земним існуванням. Шляхом реалістичного зображення Христа художники могли втілити в образах те, що раніше було символічно передано, і показати Його як справжнього Людину та Бога одночасно. Ця спроможність використовувати образи для передачі духовних істин дозволила Церкві на новому рівні сприймати і виражати глибокі аспекти віри та відносин з Богом. Іконостас, а також інші ікони і художні твори, стали засобом не тільки декорування церковного простору, але й способом передачі духовних істин та спонукання до роздумів та молитви. 82 правило Трульського Собору стало першим конкретним і вагомим вченням Церкви про ікони, що набуло обов'язкового характеру та впливало на розвиток релігійного мистецтва та духовну практику¹⁸⁶.

Так, впровадження зображень Ісуса Христа та святих у людському вигляді у церковний контекст стало церковним догматом і важливим аспектом розвитку християнського мистецтва та духовної практики. Це відбулося під

¹⁸⁴ Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006. С. 10-12.

¹⁸⁵ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202.

¹⁸⁶ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 98-101.

впливом вчення Трульського Собору та інших соборів, які розглядали питання зображень ікон¹⁸⁷.

Історія рукотворних образів має свої корені в Старому Завіті, де існувала заборона створювати ідоли для поклоніння. Проте Новий Завіт та християнська традиція внесли нові розуміння і погляди на зображення Божественного. Христос відкривав більш глибокий розуміння образу Бога, і Його приход на землю в тілесному вигляді став важливою точкою в історії спасіння.

Церква переглянула свою позицію стосовно рукотворних зображень, вважаючи, що через Втілення Бога Слова Ісуса Христа людина отримала можливість осягнути Божу сутність шляхом Його тіла. Таким чином, зображення Ісуса Христа у людському вигляді стало способом нагадати вірним про Його прихід на землю та Його життя, смерть і воскресіння¹⁸⁸.

Це було важливим аспектом в формуванні релігійного мистецтва та духовної практики. Церква розуміла, що ці зображення не є ідолами для поклоніння, але засобами для звернення уваги на духовні істини, які вони втілюють. Таким чином, зображення Ісуса Христа та святих стали символами та засобами передачі духовних відносин та істин.

Ця еволюція поглядів на зображення допомогла Церкві зберегти свої духовні цінності та відносини з Богом у мистецтві, яке відображало глибокі духовні реалії та історичні події¹⁸⁹.

Успенський Л., відомий іконописець, теолог та мистецтвознавець, чудово висвітлює значення 82 правила Трульського Собору в контексті іконопису та його ролі у визначенні іконописного канону¹⁹⁰. Він розглядає іконописний канон як аналогію до словесного канону, що застосовується до текстів Святого

¹⁸⁷ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202–203.

¹⁸⁸ Kozinchuk V. The iconographic canon in Ukrainian and Polish icons based on The Nativity Scene. *Na pograniczach. Instytucje i ludzie pogranicza*. Redakcja naukowa: Robert Lipelt. Sanok: Agencja Wydawnicza PAJ-Press, 2020. P. 102–103.

¹⁸⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 115–117.

¹⁹⁰ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202–203.

Писання. Словесний канон визначає літургійність тексту, а іконописний канон визначає літургійність образу¹⁹¹.

Іконописний канон є принципом, який вирішує, чи є даний образ іконою. Це відношення образу до Святого Писання є ключовим для визначення його автентичності та правдивості передачі духовних істин¹⁹². Символічний реалізм, на який вказує Успенський, означає те, що іконопис використовує символи та образи, щоб передати духовну реальність через історичну реальність. Це підкреслює важливість іконопису як способу передачі Божого Об'явлення через художню мову. Іконопис не обмежується просто зображенням, але створює відношення до духовних істин та допомагає у глибшому розумінні віри¹⁹³.

100 правило Трульського Собору також відіграє важливу роль у розвитку іконопису та іконографії. Це правило було встановлено для протидії «незрілості язичницької» в іконопису, яка може виникнути через вплив певних поганських або нехристиянських традицій, які могли б забруднити чистоту і духовну сутність християнської іконографії¹⁹⁴.

Оскільки іконопис став важливим засобом передачі християнських духовних істин, було важливо запобігти будь-якій неправильній інтерпретації або забрудненню образів. Це правило вказує на те, що ікони мають бути створені відповідно до християнських віровчень і традицій, щоб уникнути домішок язичницьких елементів, які можуть вивести іконопис з духовного контексту. Таким чином, як і 82 правило, 100 правило Трульського Собору мало на меті зберегти чистоту та правдивість іконографії як засобу передачі духовних істин християнства¹⁹⁵.

Це правило дійсно наголошує на тому, що ікони повинні бути позбавлені негідних, гедоністичних або розтлінних елементів, які можуть відбивати вплив

¹⁹¹ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 99.

¹⁹² Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202.

¹⁹³ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 99.

¹⁹⁴ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202.

¹⁹⁵ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 99.

світського мистецтва, зокрема римсько-елліністичного стилю, та призводити до зміни духовного змісту ікон¹⁹⁶.

Це відображало бажання Церкви підкреслити святість і високу духовну цінність ікон, які мали служити не просто естетичним або мистецьким цілям, але й виконувати важливу духовну функцію передачі духовних істин і спонукання до молитви та розмірковування. Таким чином, правило 100 спрямовувало іконописців на збереження і передачу духовної глибини ікон, а також уникнення світських впливів, які могли б знизити їхню духовну цінність¹⁹⁷.

Текст 100 правила Трульського Собору вказує на те, що ікони повинні відображати простоту і покору, а не спричиняти відволікання на тілесні або світські аспекти. Воно наголошує на важливості збереження духовного характеру ікон, а також запобігання використанню ікон з метою задоволення тілесних пожадань або нечистих впливів. Це правило має на меті підкреслити духовний характер ікон і їхню роль у піднесенні людей до духовної рефлексії, молитви та зосередженості. Воно висловлює обурення перед тим, як світські або плотські аспекти можуть втручатися в духовний контекст іконопису. Це важливе правило сприяло збереженню духовної цінності ікон та їхньої ролі у вірних практиках і поклонінні¹⁹⁸.

Пояснення 100 правила Трульського Собору добре відображає контекст того часу і мету цього правила. Язичницькі практики та святкування дійсно могли втілюватися в мистецтві того часу, і Свята Церква намагалася забезпечити духовну чистоту в образотворчому мистецтві для підтримки правильного духовного фокусу вірних¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 112–113.

¹⁹⁷ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 113.

¹⁹⁸ Трульський Собор. Правило 100. Книга правил святих апостолів, святих соборів вселенських и поместных, и святих отцов. Свято-Троїцькая Сергієва Лавра, 1992.

¹⁹⁹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 203.

Це правило свідчить про пильність Церкви щодо того, які впливи можуть виникнути через мистецтво, та її бажання забезпечити, щоб ікони та інші образи дійсно відображали духовні цінності і не спричиняли розсіювання або збочення у поклонінні. Такі правила показують, наскільки серйозно Церква ставилася до питань духовності та правовірия своїх вірних²⁰⁰.

Тут слід відзначити дуже важливий аспект відмінності між античними апологетами та тим, яким чином Свята Церква підійшла до питань мистецтва в Трульському Соборі²⁰¹. Відомо, що в ранньому християнстві апологети відкидали багато аспектів античності, включаючи його мистецтво, у зусиллях захистити нову релігію від пагубних впливів пануючої культури. Однак Трульський Собор, виступаючи проти впливу гедоністичних і негідних рис античного мистецтва, зосередився на збереженні духовної чистоти і покладанні акценту на морально-етичний аспект. Це свідчить про еволюцію підходу Церкви до культурних виявів, де вона намагалася не відкидати все античне, а знаходити те, що може бути використано для вираження християнських цінностей та духовності, в той час як гедоністичні та збочені аспекти було потрібно відділити та попередити²⁰².

Ключовий аспект 100 правила Трульського Собору, а саме його спрямованість на викорінення гедоністичних аспектів та підкреслення духовної значущості ікон. Ця реакція Церкви була чіткою відповіддю на вплив паганських та світських елементів в мистецтві, які можуть спотворювати й відволікати вірних від духовних цінностей²⁰³.

Спрямованість на відображення Божої слави та розкриття через образи релігійних істин, зокрема христології, дійсно була важливим аспектом. Взаємозв'язок між богослов'ям та іконографією вказує на те, як Собор намагався донести глибоке духовне вчення через образи, відтворюючи реальну

²⁰⁰ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 97-101.

²⁰¹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202–203.

²⁰² Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 114.

²⁰³ Козінчук В. Р. Неканонічна українська ікона ХХІ ст. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 8 (44). С. 60–61.

присутність Божественної особи через образ Христа. Це було важливим моментом у становленні іконографії як частини християнської духовної традиції, яка поєднувала релігійну доктрину з мистецьким вираженням²⁰⁴.

Це цікавий аспект історії Трульського Собору. Справді, багато з його канонів мали певний полемічний характер та відображали внутрішні суперечності візантійського та римського християнства, а також змагання за вплив і авторитет у церковних справах. У Трульському Соборі, спочатку відомому як Константинопольський Собор, активно прагнули зміцнити вплив Східної Церкви, особливо Константинопольського Патріархату. Зокрема, підписанням імператором Юстиніаном II правил Трульського Собору вони намагалися продемонструвати єдність імперії під авторитетом Візантії. Це ще один приклад того, як політичні, релігійні та культурні фактори сплелися в історії Церкви, впливаючи на її розвиток та організацію²⁰⁵.

Так, дійсно, взаємовідносини між Римським Папством та Візантійською імперією були складними в період Трульського Собору. І підписання папою Іваном VIII законів Трульського Собору відбулося в умовах політичного тиску та фізичного примусу.

Трульський Собор не отримав широкого визнання на Заході відразу після його проведення у Візантійській імперії. Це було пов'язано з різницею в підходах та традиціях між Східною та Західною Церквами, а також політичними та культурними реаліями. Пізніше, на початку 9 століття, папа Андріан I визнав Трульський Собор та його канони, що фактично означало визнання його авторитету на Заході. Ця історія показує, як складними можуть бути відносини між церковними та політичними владами, а також як важливо було питання образотворчості та догматичних визначень для розуміння ролі і впливу Церкви²⁰⁶.

²⁰⁴ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 100.

²⁰⁵ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 447–449.

²⁰⁶ Изотова Н. Икона как джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 27.

Східна Церква, приймаючи вчення Трульського Собору та стверджуючи значущість ікон для передачі духовних істин, розвивала свою іконографічну традицію, яка глибоко проникала в життя та душу вірних. Ікони стали важливою частиною духовної практики, допомагаючи вірним зближатися з Богом через візуальне вираження Його образу²⁰⁷.

Західна Церква, не приймаючи певних аспектів Трульського Собору та звертаючи менше уваги на значення ікон, розвивала інші форми сакрального мистецтва, такі як готична архітектура, вітражі, скульптура тощо. Це спричинилося до відмінного розвитку художньої традиції на Заході²⁰⁸.

Обидва підходи мали свої плюси та мінуси і впливали на художню спадщину та духовний розвиток вірних у відповідних регіонах. Вони відображали різні культурні, філософські та духовні виміри обох контекстів²⁰⁹.

Після Собору можливі були такі порушення:

1. Неадекватна інтерпретація іконографічних тем. Іноді художники або інші особи могли неправильно інтерпретувати та зображувати теми святих ікон, відхилившись від догматичних принципів, встановлених соборними рішеннями. Це могло призвести до викривлення духовного відображення.
2. Зловживання чи комерційне використання. Ікони можуть бути використані як засіб збору коштів чи навіть як товари для комерційного збуту, що може порушувати духовний сенс ікон та призводити до їх недоцільного використання.
3. Недотримання духовних норм. Іноді ікони можуть бути зображені в спосіб, що суперечить духовним і теологічним нормам, визначеним Церквою. Це може включати неприпустиму манеру викладання або несумісність з традиційними образами ікон.

²⁰⁷ Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 79–80.

²⁰⁸ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 150–152.

²⁰⁹ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 103–104.

4. Політизація іконографії. Ікони можуть бути використані для політичних чи ідейних цілей, втративши свою духовну суть та проникливість.

Порушення церковних правил: В деяких випадках, через недотримання правил інтерпретації та виготовлення ікон, можуть виникати конфлікти з догматичними принципами Церкви²¹⁰.

Варто зазначити, що хоча подібні порушення можуть траплятися в історії, це не означає, що всі ікони або твори мистецтва цілком втратили свою духовну цінність. Багато художників, іконописців та духовних дотримувалися догматичних принципів та духовних цінностей під час створення своїх творів²¹¹.

Отже, на Трульському (П'ято-Шостому) Вселенському соборі, який відбувся у 692 році у Константинополі, були прийняті важливі рішення, що стосувалися іконографії та релігійної символіки, зокрема ікони «Воскресіння». Собор вніс певні корективи у традиційні представлення зображення Воскресіння Ісуса Христа, а також заборонив використання певних іконографічних елементів.

Одне з основних питань, які розглядались на соборі, стосувалося правильного зображення Воскресіння. Спробуючи уникнути розбіжностей інтерпретацій і трактувань, собор прийняв певні настанови для художників та іконографів. Зокрема, собор наголосив на важливості точності та природності зображення Христа Воскреслого, а також його тіла та одягу. Іконографія Воскресіння після собору стала більш життєдайною та реалістичною, адже собор вважав важливим передати ідею фізичної краси воскреслого Господа Ісуса Христа.

Крім того, Трульський собор прийняв рішення щодо заборони використання деяких іконографічних елементів, таких як зображення ангелів на

²¹⁰ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 120–123.

²¹¹ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 152–153.

хресті. Такі зміни спричинили змішані реакції серед християнської спільноти, але ці рішення вплинули на пізнішу іконографію та стиль мистецтва.

У загальних рисах, Трульський собор мав вплив на розвиток іконографії, сприяючи більш точному і природньому відображенню релігійних подій і фігур на іконах.

Таким чином, другий розділ присвячений іконографії «Воскресіння» і богословським аспектам сакрального мистецтва періоду перших великих церковних соборів, свідчить про важливість та невід'ємний зв'язок між релігійною доктриною, історією Церкви та мистецтвом.

Через важливу роль, яку ікони відіграли у візуальному вираженні християнської віри, їх образи були предметом особливої уваги у різних періодах церковної історії. Християнські первинні єресі викликали дискусії щодо природи Христа та його відображення на іконах. Відповідь Церкви на ці єретичні погляди знайшла відображення в рішеннях Вселенських соборів, таких як П'ятий та Шостий собори.

П'ятий Вселенський Собор відіграв важливу роль у становленні візантійського іконопису, зокрема в контексті ікони «Воскресіння». Відповідно до рішень собору, ікони повинні були передавати більш точне і природнє зображення Воскреслого Христа та його фізичного тіла.

Шостий Вселенський Собор глибоко вплинув на богословські аспекти іконопису, вирішуючи питання про шанування ікон як засобу духовного піднесення та контакту з небесною реальністю. Ікони були розглянуті як спосіб увічнення святості та подій богоодержавного життя.

Трульський Собор уточнив положення щодо ікон, забороняючи деякі елементи та стимулюючи більш точне відображення біблійних подій. Ці рішення вплинули на подальший розвиток іконопису, зокрема ікони «Воскресіння», сприяючи їх більш глибокому духовному сприйняттю та образному відображенню.

У цілому, розділ підкреслено, як ікони «Воскресіння» стали важливим мостом між релігійними вченнями, церковною практикою та мистецьким

вираженням, визначаючи спосіб, яким християнські цінності та віровчення втілювались у візуальних образах.

РОЗДІЛ 3

ЕВОЛЮЦІЯ СОТЕРІОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ НА ІКОНАХ
«ВОСКРЕСІННЯ»: ВІД ПЕРІОДУ ІКОНОБОРСТВА І «ТОРЖЕСТВА
ПРАВОСЛАВ'Я» ДО УКРАЇНСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Відображення ікон «Воскресіння» в історії християнської мистецької традиції завжди служило не лише зображенням релігійних подій, але й важливим елементом для відображення сотеріологічних уявлень – поглядів на спасіння та відродження. Ця еволюція сотеріологічних ідей, відтворених на іконах «Воскресіння», віддзеркалює шлях, який проходила християнська Церква – від внутрішніх розбіжностей та іконоборства до моменту, коли ікони стали символами «торжества православ'я».

Цей розділ присвячений аналізу трансформацій сотеріологічних концепцій протягом часу, коли християнська спільнота переживала період іконоборства – часів спротиву використанню ікон у богослужіннях. Навіть у цій темряві духовних багнал, ікони «Воскресіння» відіграли важливу роль у підтримці віри в спасіння та воскресіння, тлумачачи їх сотеріологічній важливості.

Поступово, із заспокоєнням релігійних конфліктів, спостерігалася зміна підходу до іконографії «Воскресіння». Це перетворення відбивало трансформацію сотеріологічних доктрин – від акценту на духовне воскресіння та боротьбу з єресями до підкреслення торжества спасіння та зміцнення православних цінностей.

У цьому розділі ми розглянемо етапи цієї еволюції: від часів іконоборства, коли ікони «Воскресіння» символізували духовність і спротив, до періоду «торжества православ'я», коли їх зображення втілювало прагнення до спасіння та єднання в рамках віри Вселенської Церкви.

3.1. Рух проти використання ікон у Візантійському суспільстві

У візантійському контексті, історія використання ікон нерозривно пов'язана з релігійними, культурними та політичними аспектами. Однак, необхідно окремо розглянути і переглянути візантійський період, коли на передній план вийшов рух проти використання ікон, відомий як «іконокластія». Цей період в історії Візантії був суттєвим не тільки з релігійно-культурного погляду, але й з точки зору суспільної динаміки та внутрішньополітичних суперечностей.

Візантійський рух проти використання ікон, відомий як іконокластія (іконоборство), став підставою для виникнення глибокого розколу у візантійському суспільстві та викликав значну напругу між різними соціальними та релігійними групами. Дослідження цього періоду дозволяє нам отримати глибше розуміння динаміки візантійської культури та політики, а також ролі ікон в житті суспільства. У цьому підрозділі ми розглянемо основні аспекти іконокластичного руху, його причини та наслідки, а також його вплив на культурний ландшафт Візантії²¹².

У завершенні VII століття завершилися догматичні конфлікти, що переважно стосувалися христологічних питань. Свята Церква протягом своєї історії завжди стикалася з нелегкою боротьбою проти своїх опонентів за правильне розуміння Ісуса Христа як Божественної Істоти, що втілена у людині. Особливу увагу приділялася доктрині про втілення Бога у людську природу²¹³.

Візантійська Церква була змушена низку разів обстоювати свої догматичні позиції щодо Христа від антицерковних єресей. Протягом існування

²¹² Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 16–17.

²¹³ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 22–23.

Церква розробляла та формулювала вчення про Особу Ісуса Христа як Божественного й Людського. Всі погляди, що не узгоджувалися з прийнятими доктринами, були критично аналізовані і засуджувалися.

Коли Церква перемагала кожну з єресей, включаючи їхні антицерковні вчення, почалася нова фаза в історії боротьби – цього разу проти використання ікон. Ця атака була значною мірою непередбачуваною, і її цілі були спрямовані проти зображень святих образів, в яких відбивалося глибоке релігійне значення. Таким чином, ця нова фаза в історії Церкви відображала постійну боротьбу за дотримання правильної доктрини та святості віровчення²¹⁴.

Справді, історія іконографії Візантії після П'ято-Шостого Трульського Собору стала додатковою віхою в розгортанні нового періоду єретичності. Цей період можна визначити як «іконоборство» – період активної боротьби проти зображень святих ікон. Цей рух виник на фоні внутрішньої розбіжності та серйозної нестабільності в імперії²¹⁵.

Відчуття церковної дизгармонії та великої соціальної та політичної невпевненості вразило широкий спектр аспектів життя Візантії. Іконоборство виступило як прояв цього неврівноваженого стану, знаходячи підтримку в різних соціальних та релігійних групах. Конфлікт, що охопив використання святих ікон, став важливим випробуванням для Візантійської Церкви та імперського суспільства в цілому²¹⁶.

Ця епоха стала руйнівною для іконографії Візантії, спричинивши відлуння турбулентної доби. Проте, цей період іконоборства вже в історії набув суттєвого значення, оскільки він поклав початок нових дискусій, вірогідності й аргументації в питанні про роль ікон в релігійному житті. Історія іконоборства

²¹⁴ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 105–109.

²¹⁵ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 203-204.

²¹⁶ Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph*. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 79–82.

стала однією з ключових подій в розвитку Візантії, яка зазнала впливу на її культурний, релігійний та соціальний пласт²¹⁷.

Виникнення іконоборства було чітко пов'язано з незакінченими догматичними христологічними спорами, які були згадані раніше. Ця хвиля іконоборства проникла в усю велику імперію, створивши загрозу значущим цінностям у всіх аспектах культури та загального життя Візантії²¹⁸.

Невирішеність питань, пов'язаних із природою Христа, сприяла поширенню суперечок щодо використання святих ікон. Ця дискусія перетворилася на рух іконоборства, який вражав кожен регіон і кожний аспект імперського життя. Його вплив був настільки широким, що наступила загроза втрати великих цінностей у різних сферах культури.

Зокрема, мистецтво і іконопис втратили стабільність та єдність під час цього періоду. Заборона на використання ікон покласти тінь на важливий аспект духовної ідентичності і візуального вираження віри. Культурні та релігійні цінності Візантії перебували під серйозною загрозою через цей внутрішній конфлікт. Таким чином, ера іконоборства в історії Візантії була періодом великої напруги, коли невирішені доктрини та спори спричинили кризу, яка вразила не лише релігійну сферу, але й всі важливі аспекти життя цієї великої імперії²¹⁹.

Феномен іконоборства залишається історично складним та не повністю розкритим. З появою ісламу і його ворожого ставлення до зображень, зокрема ікон, у VII столітті відновилися сумніви щодо легітимності святих зображень. Це стало особливо актуальним у Малій Азії та Вірменії, де панував значний вплив ісламу²²⁰. Саме тут населення мало більш різноманітне ставлення до цього питання, на відміну від грецьких областей, таких як Морея, Аттика та

²¹⁷ Jazykowa I. *Świat ikony*. Warszawa, 1998. С. 59–63.

²¹⁸ Kozinchuk V. The iconographic canon in Ukrainian and Polish icons based on The Nativity Scene. *Na pograniczach. Instytucje i ludzie pogranicza*. Redakcja naukowa: Robert Lipelt. Sanok: Agencja Wydawnicza PAJ-Press, 2020. Р. 103–104.

²¹⁹ Ізотова Н. *Ікона як джерело богослов'я*. Тернопіль, 2009. С. 27–29.

²²⁰ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 15.

Македонія. В Малій Азії концентрувалися та приховувалися антицерковні єресі, які мали антикультурний та анти-іконний характер. Ці єресі вражали середовище, іслам виглядав для жителів цих регіонів «духовнішим» порівняно з християнською вірою²²¹.

Серед такого напруженого оточення імператори, які стикалися з тиском фанатичних ісламістів, змушені були вжити заходів, щоб усунути зайві перешкоди на шляху до мирного співіснування з прихильниками Магомета. Ці дипломатичні кроки імператорів, спрямовані на підтримку мусульманства, ставили під загрозу ікону та саму християнську віру. Це призвело до того, що на іконах царів-іконоборців ізографи зображували їх у темних тонах.

Таким чином, переплетення політичних, релігійних та культурних факторів спричинило складне іконоборство в історії Візантії, де вплив ісламу та політичні реалії суттєво вплинули на сприйняття і зображення святих ікон²²².

Науковець Г. С. Колпакова надає цікавий погляд на явище іконоборства, висуваючи ряд важливих тез. Згідно з її аналізом, іконоборство мав складний характер, який об'єднав кілька соціальних потоків:

1. Інтелектуальний теоретичний пошук: Візантійська духовна еліта брала участь у формуванні ідей іконоборства. Погляди та аргументи цієї групи грали важливу роль у визначенні лінії руху.
2. Політична воля імператорів: Політичний контекст мав велике значення для іконоборства. Рішення імператорів підтримувати чи придушувати цей рух впливало на розвиток подій та масштаби руху.
3. Низовий рух: Національний та етнічний аспекти також відігравали важливу роль. Масовий рух серед населення Малої Азії, Сходу та Вірменії, зокрема серед тих, хто віддавав перевагу монофізитським поглядам чи мав семітське етнічне коріння, сприяв поширенню ідей іконоборства.

²²¹ Федорів Ю. Пояснення церковних Богослужінь і святих Тайн. Львів. С. 56-58.

²²² Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 456-460.

Крім того, Колпакова підкреслює, що з погляду богослів'я можна вважати, що поява іконоборства в Візантії була неодмінною, адже вона була обумовлена відомими доктринами та суспільними факторами. Це спричинило поширення іконоборства та його значущі наслідки для історії та культури Візантії²²³.

Лев III Ісавр дійсно був походженням з військової сфери, займав посаду військового губернатора Фрігії, і вже з юних літ прийняв іконоборчі погляди. Його правління було важливим періодом, коли ідеї іконоборства знайшли підтримку на вищому рівні влади²²⁴.

Своїми діями Лев III Ісавр дійсно поставив під питання відомі доктрини та релігійні практики. Відмінності між його діями та положеннями, встановленими на Трульському соборі, свідчать про зміни в офіційній релігійній позиції імперії під час його правління²²⁵.

Крім того, його стосунки з арабським халіфом Сулейманом, які призвели до зміни влади в Константинополі, додали політичний вимір до ситуації. Зустріч із Сулейманом та умови, які він висунув, показують складність політичних відносин того часу. Цей опис добре відображає той історичний контекст, в якому виникло гоніння на ікони та зміни у поглядах на них в Візантійській імперії²²⁶.

Візантійська імперія на той момент переживала складний період, і відмінності в поглядах на ікони дійсно викликали зміни внутрішньої динаміки та релігійної рефлексії²²⁷.

Масовість та духовна недостатність: Як ви зазначили, зростання масового поклоніння іконам та іншим святим речам може бути пов'язане з відсутністю

²²³ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург, 2004. С. 257–258.

²²⁴ Степовик Д. Иконология и иконография. Ивано-Франківськ, 2003. С. 126.

²²⁵ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 22–23.

²²⁶ Степовик Д. Иконология и иконография. Ивано-Франківськ, 2003. С. 126–128.

²²⁷ Там само. С. 127.

належного духовного підґрунтя серед багатьох християн. Це може призвести до неправильного тлумачення та застосування понять іконографії²²⁸.

Теологічна невизначеність: Питання стосовно співвідношення тіла, матеріального та божественного дійсно могло викликати розбіжності та суперечки в поглядах. Такі дискусії могли мати великий вплив на сприйняття ікон і їх роль в духовному житті.

Культурний контекст: Складні політичні та культурні відносини в регіоні також можуть бути вагомими факторами. Відношення до арабської імперії та спроби врегулювання влади могли сприяти певним змінам в політичних та релігійних підходах.

Всі ці фактори відіграли свою роль у творенні підґрунтя для іконоборства, яке поступово стало автономним рухом та вплинуло на розвиток Вселенської Церкви. Ваше висвітлення цих аспектів дозволяє краще розібратися в комплексності історичних обставин, що призвели до цього важливого епізоду в історії Візантії²²⁹.

Поява ісламу на територіях, спільних з Візантією, мала великий вплив на динаміку та розвиток іконоборства.

Релігійний контекст: Іслам, який виник у VII столітті, звернув увагу на важливість монотеїзму та заборону зображень. Це могло вплинути на думки та позиції тих, хто вже мав схильність до відмови від іконопоклонства.

Культурний і етнічний аспект: Присутність візантійських імператорів зі сирійського та вірменського походження на троні також могла зіграти роль. Культурні та етнічні особливості можуть вплинути на сприйняття релігійних та культових аспектів.

Політичний аспект: Ваша згадка про антицерковну реформу політичного характеру вказує на те, що іконоборство мало не тільки релігійний, але й

²²⁸ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 23.

²²⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 127.

політичний аспект. Це може свідчити про комплексні та глибокі зміни в житті Візантійської імперії, що вплинули на спосіб сприйняття ікон та їх роль у суспільстві²³⁰.

Думка з книги «Ікона як джерело богословія» доктора Наталії Ізотової добре доповнює попередній контекст і дає додатковий вигляд на зв'язок іконоборства з історичними подіями та релігійними змінами. Згадане наказання халіфа Ієзид II щодо знищення ікон відображає важливий елемент впливу ісламського світу на іконоборство та християнське мистецтво взагалі²³¹.

Також виділена доктринальна криза та її вплив на VIII століття показують, що іконоборство не було лише обмежене одним конкретним часовим проміжком, а мало довготривалі наслідки, які охопили декілька поколінь та релігійних лідерів. Сходження на трон імператора Лева III, який також був відомим своєю іконоборчою позицією, сприяло укріпленню цієї течії. Все це підкреслює складність та багатогранність факторів, які вплинули на поширення іконоборства і його важливість у розвитку релігійних, політичних та культурних аспектів Візантійської імперії²³².

Підтримка вищого духовенства та зокрема імператора Лева III Ісавра прийняла іконоборчу позицію може вказувати на великий вплив іконоборчого руху на той час, а також на внутрішню динаміку церковних структур та влади. Деталі, які стосуються природних подій (наприклад, виверження вулкану і новоутворення острова), які імператор вважав за знаки «Божого гніву» через іконопоклонство, демонструють, наскільки глибоко іконоборство проникло в його світогляд²³³.

Крім того, виокремлено важливу роль патріарха Германа у цій історії. Його відмова від змін у вірі без рішення вселенського собору показує його

²³⁰ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург, 2004. С. 258–261.

²³¹ Ізотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 28.

²³² Козінчук В. Р. Жанровий канон в іконографічному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 32. С. 54–55.

²³³ Ізотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 28.

прагнення дотримуватися церковних принципів та уникнути рішення на власний розсуд²³⁴.

Пряму війну проти ікон розпочалося знищенням чудотворного образу Спасителя, який був розміщений над входом до імператорського дворця. Це дія створила сильне обурення серед народу. Представник уряду, висланий імператором для знищення ікони, був вбитий розлюченим народом. У відповідь на цю подію імператор провів жорстокі репресії проти тих, хто підтримував ікони. Була пролита мученицька невинна кров; єпископи були під суворим контролем, миряни переслідувалися, і часто піддавалися виснажливим допитам та смертному покаранню. Ця боротьба тривала впродовж століття, яке історики ділять на два періоди: перший тривав від 730 до 787 року, коли імператриця Ірина скликала Сьомий Вселенський Собор, що припинив іконоборство та встановив догмат про шанування ікон²³⁵.

Лев III Ісавр не зупинився на цьому відвертому наступі. Його наступним кроком було спроба знищити папу Римського Григорія II. Папа Григорій II завжди стояв на боці шанування ікон. Але Лев обрав обережнішу тактику, оскільки папа мав значний вплив на Заході, де вже довго мріяли визволитися від влади Візантії. Знаючи про дії Лева III, папа Григорій II написав лист до імператора, в якому попереджав його про те, що така жорстока політика проти ікон може погіршити його репутацію в Римській Церкві та серед тих, хто шанує іконостас²³⁶.

Таким чином, між двома великими силами почалася словесна боротьба. Лев III відповів на лист папи римського Григорія II провокативними словами, які були зафіксовані в праці «Вселенські Собори» Антона Володимировича Карташова: «Ікони - це ідоли, які суперечать другій заповіді. Народ бобонно шанує матерію та вважає святих божками. Як Єзекія, цар Ізраїльський, після 800 років шанування Мойсеєвого змія забрав його з храму через народну

²³⁴ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 460-465.

²³⁵ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 115-116.

²³⁶ Степовик Д. Иконология и иконография. Ивано-Франківськ, 2003. С. 128-131.

бобонність, так і я, після 700 років після Христа, змушений розбити накопичену бобонність серед народу християнського. Це моє право і обов'язок, оскільки я є царем і священником»²³⁷. Ці слова Лева III свідчать про його намір знищити ікони, розгорнути антиіконопоклонницьку кампанію і заохотити переоцінку підходу до шанування святих образів, яке було згідно зі стародавньою традицією²³⁸.

В наступному листі папа Григорій II засуджує імператорські вираження щодо ікон і робить ще одне намагання переконати Лева III Ісавра змінити свою думку: «Якщо ти не навчився від розумних, то навчись від дурних. Піди до школи і діти тебе навчать. Якщо ти там висловиш неповагу до Христа і Божої Матері, то діти закидають тебе навчальними дошками»²³⁹.

Так продовжувалася словесна війна між папою римським Григорієм II та імператором Візантії Левом III Ісавром, яка сягала все більших крайнощів і не приносила позитивних результатів. Лев III постійно піддавав тиску духовних осіб та мирян, які відмовлялися припиняти шанування святих ікон. Анастасій, новий патріарх, сліпо допомагав імператорові в політиці проти ікон. Після смерті Григорія II у 731 році його наступник, Григорій III, продовжив ту саму стійку лінію²⁴⁰.

На соборі в Римі з участю 93 єпископів папа вирішив: «На майбутнє, хто зніматиме, нищитиме, зневажатиме або ображатиме ікони Спасителя, Пречистої Матері, святих апостолів або інших святих, нехай буде відлучений від Тіла і Крові Господа та відокремлений від Церкви». Проте всі ці листи папи, спрямовані до імператора та патріарха, були арештовані та не дісталися до адресатів. Подібні листи, відправлені до різних міст Італії, також були арештовані. Імператор вирішив завершити опір Риму. В 732 році був направлений флот до Італії, але він потонув у бурі в Адріатичному морі.

²³⁷ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 466.

²³⁸ Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 80-81.

²³⁹ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 466.

²⁴⁰ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 130-131.

Заражений гнівом, імператор наклав велику контрибуцію на Сицилію та Калабрію, зокрема і на власність римської кафедри²⁴¹.

Імператор Лев III Ісавр загинув 18 червня 741 року, після того, як його правління було відзначене, не безпідставно, славним періодом для Візантії. Через століття після всіх пережитих турбулентностей, Константинопольська Церква висловила своє засудження відносно Лева III Ісавра²⁴². У неділю православ'я, було відзначено на письмі: «Першому іконоборцю, а ще більше – христорборцю, агресивному і звірячому, замішаному з двома псами-євреями, демонському служителю, ворогові Божої Церкви, не цареві, а мучителеві, Леву Ісавру, та його фальшивому патріарху Анастасію, гонителю Христового отари, а не пастухеві, з їх подібними – анафема!»²⁴³.

Після смерті імператора Лева, його син Константин V Копронім усів трон. Його правління тривало 34 роки. Константин V взяв на себе спадкову політику батька, але відрізнявся надмірною жорстокістю. Він рівняв пошанування святих ікон до важкого злочину на зразок кримінального. В народі його почали кликати «Гнояком» (у грецькому значенні Копронім) через його аморальність і небажання дотримувати гігієнічних норм. Копронім активно знищував ікони, переслідував художників та простих людей, які прихильно ставилися до святих зображень²⁴⁴.

Імператор Константин V заборонив будь-яке зображення Ісуса Христа і величаво провів іконоклазмичну політику²⁴⁵. Щодо Константина, його прототип та фреска є ідентичними, навіть консубстанційними (мають одну природу, одне походження). Така доктринальна перспектива повернула до монофізитських

²⁴¹ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 467.

²⁴² Козінчук В. Р. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському мистецтві. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 46. Том 1. С. 82–83.

²⁴³ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 468.

²⁴⁴ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 130–132.

²⁴⁵ Козінчук В. Р. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському мистецтві. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 46. Том 1. С. 83–84.

ідей іконоборства. Щоб втілити свої ідеї, Константин V 10 січня 754 року зібрав Собор у Гереях в своєму палаці на азійському березі Босфору²⁴⁶.

Собор, що відбувся у 754 році, абсолютно заборонив іконодулію, будь-яке шанування святих ікон та їх приховування. У випадку невиконання цих наказів «винні» передавались громадському суду і піддавалися анафемі. Також анафемі були оголошені всім прихильникам святих ікон, зокрема святим Івану Дамаскіну, святому Георгію Кипрському та святому Герману Патріарху²⁴⁷.

Іконоборці, які підтримували заборону використання святих ікон, вважали, що такі зображення суперечать релігійним догмам та можуть призвести до збочення віри. Вони використовували різні аргументи для обґрунтування своєї позиції. Деякі з цих аргументів включають:

1. Богословська аргументація: Іконоборці посилались на Євангеліста Івана (1, 18), де сказано, що «Бога ніхто ніколи не бачив». Вони тлумачили це як підставу для заборони зображень, стверджуючи, що неможливо зобразити неподільну Божественну сутність.
2. Захист халкедонського догмату: Іконоборці стверджували, що зображення Христа у якій-небудь формі порушує чітке розмежування між Його божественною та людською природами, встановлене Халкедонським Собором.
3. Вересне на заповіді: Іконоборці використовували заповідь з Десяти Заповідей (Вих. 20, 4-5), яка забороняє створення будь-яких різьблених зображень для поклоніння. Вони тлумачили це як заборону створювати будь-які ікони.
4. Посилання на апостола Павла: Іконоборці звертали увагу на слова апостола Павла, що «ми вже не знаємо Христа за тілом» (2 Кор. 5, 16), і вважали, що зображення тіла Христа є неправильним відображенням Його духовної природи.

²⁴⁶ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 30.

²⁴⁷ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 120-122.

5. Посилання на перше християнське мистецтво: Іконоборці зазначали, що перше християнське мистецтво використовувало символи та абстрактні зображення, а не реалістичні портрети Христа або святих.

Таким чином, іконоборці вважали, що ікони порушують богословські та догматичні принципи, і спиралися на релігійні тексти для обґрунтування своєї позиції²⁴⁸.

Смерть імператора-іконоборця Константина V Копроніма настала під час походу проти болгар. Вогневиця, важка недуга, з якою він захворів, спричинила його виснаження та смерть. Історики, як Феофан і Хроніст Амартол, відзначали негативний вплив Константина V на Візантійську історію та Церкву²⁴⁹.

Після того, як іконоборство було остаточно припинене, Церква виявила свою незгоду з політикою імператора та відповіла на нього анафемою. На неділі торжества православ'я Свята Церква випустила заяву, в якій було висловлено засудження та відкидання Константина V Копроніма. Анафема засуджувала його як іконоборця, віддавшого негідний внесок у Візантійську історію та церковне життя²⁵⁰.

Отже, рух проти використання ікон (іконоборство) у Візантійському суспільстві мав значний вплив на іконографію того періоду. Одним із ключових зображень, яке стало об'єктом спору в рамках цього руху, було «Воскресіння» (Анастасіс), що відображало воскресіння Ісуса Христа з мертвих. Ця тема в іконографії набула особливого значення через спротив іконоборців і спроби відображення християнської віри під час цього релігійного конфлікту.

В іконографії «Воскресіння» у Візантійському мистецтві можна бачити різні елементи, які відображалися в контексті іконоборчого руху:

1. Зображення Христа: Характер і стиль зображення Христа на іконі «Воскресіння» були важливими. Іконоборці висували аргумент, що неможливо або недоречно зображати в образі того, хто «не бачився».

²⁴⁸ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 30–31.

²⁴⁹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 137–138.

²⁵⁰ Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії X–XII ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 14–26.

Таким чином, художники-іконографи мали завдання створити образ Христа, який би відповідав догматичним вимогам, але не спричиняв би обурення антиіконоборців.

2. Представлення воскреслого Христа: Відображення воскреслого Христа на іконі «Воскресіння» може мати вплив на сприйняття Його природи. Іконоборці стверджували, що зображення Христа на іконах може призвести до монотеїзму (злиття природ) чи монофізитизму (послаблення віри в Його дві природи). Тому художники мали завдання передати воскреслого Христа так, щоб це не порушувало догматичну істину про Його природи.
3. Символіка: В іконографії «Воскресіння» можуть використовуватися різні символи, такі як світло, ангели, піднесення до небес та інші. Такі символи можуть мати свої тлумачення та відповідати догматичним позиціям сторін, які вели спори.
4. Піднесення іконографії: Оскільки іконоборці вважали ікони за об'єкти невідповідних догмам, художники могли звернутися до абстрактних, символічних або більш абстрактних способів відображення, щоб уникнути прямого зображення воскреслого Христа або інших святих.

Всі ці аспекти іконографії «Воскресіння» відображали складний характер іконоборчого руху та спробу знайти компроміс між віровченням та вимогами цього періоду. Художники-іконографи працювали у важкому контексті, дотримуючись догматичних норм, але й намагаючись виразити віру через своє мистецтво.

3.2. Сьомий Вселенський Собор (787) та зображення «Воскресіння» у іконографії

У середньовічній історії Візантійської імперії малюнки ікон, як візуальний засіб релігійного вираження, займали особливе місце. Однак,

впродовж сьомого століття на ці зображення впливали складні події та суперечності, пов'язані з рухом проти використання ікон. Цей рух, відомий як іконоборчий рух, спровокував численні дискусії щодо можливості використання ікон у релігійних практиках. Однак в 787 році відбувся переломний період, який змінив хід історії використання ікон у Візантії – Сьомий Вселенський Собор. В цьому контексті важливо розглянути роль іконографії, зокрема зображення «Воскресіння», яке стало символом перемоги іконодулів та відновлення пошанування ікон у церковних обрядах та культурному житті Візантійської імперії. У цьому підрозділі ми детально розглянемо Сьомий Вселенський Собор та його вплив на іконографію, зосереджуючись на значущі зображення «Воскресіння» у цьому контексті²⁵¹.

Після смерті імператора Константина Копроніма, керівництво імперією перейняв його син та наступник, Лев IV. Ця подія призвела до тимчасового припинення переслідувань християн. Лев IV панував до своєї смерті у 780 році. Тоді його ще неповнолітній син, Константин, залишився на троні. Однак, на сцену вийшла Імператриця Ірина, яка надала стабільності та миру імперії. Її правління тривало 27 років і було відзначене спокоєм і згуртованістю. Усередині цього періоду Ірина провела важливий крок – формально відновила православ'я в Церкві за патріарха Тарасія²⁵².

Імператриця Ірина, що відзначалася своєю відданістю християнству, приділяла особливу увагу зміцненню єдності в імперії. Її глибока віра вплинула на ряд ключових рішень під час її правління. Однією з найважливіших реформ, які вона впровадила, було припинення іконоборства – спірного руху, який довгий час роз'єднував суспільство. Ірині вдалося заспокоїти цей конфлікт, вказавши на зловживання та недоліки, пов'язані з іконоборством, і відкривши дискусію про помилки цього руху²⁵³.

²⁵¹ Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії Х–ХІІ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 25–26.

²⁵² Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 131.

²⁵³ Козінчук В. Р. Українська канонічна і неканонічна церковна іконографія в контексті сакрального мистецтва Західної Європи. *Народознавчі зошити*. Львів, 2023. № 2 (170). С. 364–365.

Імператриця ретельно консультувалася з патріархами своєї епохи – спочатку з Павлом IV, а пізніше з його наступником, патріархом Тарасієм. Ці духовні лідери грали значну роль у формуванні нового погляду на іконоборське питання. Їхні поради та доручення допомогли Ірині впровадити реформи, спрямовані на відміну іконоборських постанов.

Спільно з патріархами, Імператриця Ірина забезпечила підготовку до проведення Константинопольського Сьомого Вселенського Собору. Цей собор, який відбувся в 787 році, став ключовим подією для відновлення пошанування ікон у Візантійській Церкві²⁵⁴.

Застосовуючи велику дозу дипломатичної вправності, регентша Ірина ухилилася від прямого призначення Тарасія патріархом, виборчим шляхом впливаючи на єпископів, щоб вони здійснили це обрання. Такий хід виявився неабиякою стратегією, що дозволила зберегти формальний вигляд церковних процедур і водночас забезпечити належність вибору духовного лідера пошавленій духовності.

Тарасій відзначався не лише високим рівнем кваліфікації у справах державного управління, а й виявив себе видатним богословом та майстром церковної політики. Його здатність спільно глибоко розуміти богословські питання і ефективно управляти церковними справами зробили його ключовою фігурою в реформах, спрямованих на відновлення пошанування ікон в Візантійській Церкві²⁵⁵.

Тарасій, який раніше обіймав посаду секретаря імператриці, під її впливом розпочав організовувати новий Сьомий Вселенський Собор. Цей значущий захід, розпочатий у 786 році, зібрав патріархів і папських легатів. Однак на початку наради ситуація залишилася напруженою через спробу противників ікон серед імператорської гвардії спровокувати бунт. Відтак,

²⁵⁴ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 32.

²⁵⁵ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 138.

Собор був перенесений до міста Нікея. Урочисте відкриття відбулося 24 вересня 787 року в храмі святої Софії²⁵⁶.

Засідання Собору зібрали 350 єпископів та велике число монахів. У своєму вступному слові патріарх Тарасій, разом з імператорським указом, забезпечили атмосферу відкритості для обговорення питань. Окрім цього, було надано можливість єретикам висловити свої думки²⁵⁷.

Собор, який відбувався в храмі святої Софії, прийняв важливе рішення про відновлення пошанування ікон та молитву перед ними. Також були прийняті різні рішення, спрямовані на реформування церковного життя та нормалізацію внутрішніх процесів у Церкві²⁵⁸.

Під час шостої сесії Сьомого Вселенського Собору було проведено аналіз та критику іконоборчого Собору, який відбувся у 754 році. Цю критику висловили єпископ Григорій з Неокесарії та патріарх Никифор. Собор 754 року був присуджений іконоборству, але новий Собор настоював на захисті ікон та захисті мистецтва, з якими ікона була нерозривно пов'язана²⁵⁹.

Катехизм Католицької Церкви наголошує на тому, що християнська іконографія в образах відтворює глибокий зміст євангельської вісті, яку Святе Письмо передає за допомогою мовних виразів²⁶⁰.

Заключний орос – підсумковий соборовий документ²⁶¹. Собору, який зачитали і прийняли на 7-му спільному засіданні (13 жовтня) мав такий вигляд: «...Тому що честь, яку ми віддаємо образу, возноситься до першообраза, і той хто поклоняється іконі також поклоняється іпостазі зображеного на ній»²⁶².

Соборні визначення щодо ікон включали в себе наступні вісім ключових проблем:

1. Основа для вшанування ікон полягає в святому переданні Церкви.

²⁵⁶ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 32–33.

²⁵⁷ Козінчук В. Р. Українська канонічна і неканонічна церковна іконографія в контексті сакрального мистецтва Західної Європи. *Народознавчі зошити*. Львів, 2023. № 2 (170). С. 365–366.

²⁵⁸ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 123.

²⁵⁹ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 33.

²⁶⁰ Катехизм Католицької Церкви. Жовква, 2002. № 1160.

²⁶¹ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 30.

²⁶² Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 500-501.

2. Шанування хреста є прикладом і моделлю для шанування ікон.
3. Місце експонування ікон повинно бути точно визначене.
4. Матеріали для створення ікон мають відповідати визначеним Церквою стандартам.
5. Вибір осіб та сюжетів для зображення на іконах вирішується виключно Церквою.
6. Опанування ікон має відбуватися згідно зі специфічними методами та критеріями, встановленими Церквою.
7. Ікона має глибокий зв'язок з догматами Церкви, зокрема з догмою про Боготілення.
8. За неухваження або порушення правил шанування ікон передбачені відповідні церковні санкції²⁶³.

Отці Сьомого Вселенського Собору розвивали доктрину, що без жодних змін утримуються всі церковні традиції, які були зафіксовані на письмі або передані іншими засобами. Ці традиції дозволяють створювати іконографічні зображення відповідно до історичного заклику, закладеного в Євангелії: це має підтверджувати факт істинного Втілення Христа, а не спотворення²⁶⁴.

Це важливо підкреслити, як зазначено в Катехизмі Католицької Церкви, всі знаки літургійної служби, включаючи святі образи Богородиці та святих, надаються Христові. Вони несуть у собі смисл і прославляють Христа, який виявляється через них. Ці образи виступають як «хмара свідків» (Євр. 12, 1), які активно долучаються до спасіння світу і з якими ми поєднані, особливо під час таїнства Євхаристії. Через ікони, представлені у нашій вірі, здійснюється звістка про людину, що створена «по образу Божому» та змінена «на подобу Йому» (Рим. 8, 29; Ів. 3, 2). Навіть ангели теж включені до діла Христа через ці образи²⁶⁵.

²⁶³ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 140.

²⁶⁴ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 34.

²⁶⁵ Катехизм Католицької Церкви. Жовква, 2002. № 1161.

Сьомий Вселенський Собор, хоча проголосив повагу до ікон, не забезпечив належної доктрини щодо цього питання. Свята Церква, відтак, підтвердила значущість ікон, але не сформулювала догматичної основи для їх почитання. Це відсутність чіткої доктрини викликала відсутність підтвердження анафемами²⁶⁶.

Собор тривав недовго – всього один місяць – і мав лише 7 сесій. Згідно імператорського наказу Тарасія, всі учасники Сьомого Собору були запрошені до Константинополя. Остання восьма сесія, яка мала урочистий характер, відбулася 23 жовтня. Під присутністю імператорів, воїнських чинів та інших почесних осіб відбулося урочисте проголошення основних рішень та висновків Собору. Ця подія відбулася у Мангаврському дворі, де враз лунали вітання всіх присутніх, включаючи військових.

Документи Собору були підписані імператрицею Іриною та присутніми імператорами. Після цього Ірина надала єпископам щедрі подарунки та відправила їх у їхні єпархії. До того, як відбулася заключна сесія, імператриця вже вказала на виготовлення нового образу Спасителя над воротами Халкопратії, оскільки попередній був зруйнований Левом Ісавром 60 років тому.²⁶⁷ Сьомий Вселенський Собор, ухвалюючи засудження іконоборства та встановлюючи повагу до святих ікон і хреста, підкреслив, що це шанування належить виключно Самому Богові²⁶⁸.

Сьомий Вселенський Собор, проведений у 787 році, мав важливий вплив на іконографію «Воскресіння» та іконографію загалом. Собор відзначився своєю підтримкою та вшануванням святих ікон як способу передачі євангельської віри та біблійних подій. Він встановив ціннісне значення ікон як засобу зв'язку між людьми та духовними подіями²⁶⁹.

²⁶⁶ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 202-203.

²⁶⁷ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 500-502.

²⁶⁸ Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. С. 80.

²⁶⁹ Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. С. 203.

У контексті іконографії «Воскресіння», Сьомий Собор підтвердив значущість іконографічних зображень, включаючи зображення Воскресіння Христового. Це дозволило художникам подальше розвиток і вдосконалення зображень біблійних подій, в тому числі воскресіння Ісуса Христа.

Собор підкреслив також дотримання засад православної догматики та релігійної практики в іконографії. Це вплинуло на спосіб зображення сюжетів, деталізацію ікон, а також на використання символіки, яка сприяла більш глибокому розумінню християнських історій.

Отже, Сьомий Вселенський Собор створив сприятливі умови для розквіту іконопису, включаючи зображення «Воскресіння». Це сприяло розширенню духовних ідей та символіки через візуальний мовний засіб, що в свою чергу вплинуло на розвиток християнської культури та духовності.

У результаті тяжких іконоборчих переслідувань у Візантійській імперії, починаючи з середини VIII століття, пошанування святих ікон було пригнічене та заборонене. Проте завдяки відданості вірних та духовним лідерам, які стали проти цього іконоборчого руху, ця традиція була відновлена в 843 році під час проведення «Собору Ортодоксії». Це було значущим кроком у зміцненні іконопоклонства в Церкві та відновленні духовної спільноти²⁷⁰.

Одним з видатних зображень, яке зайняло важливе місце у іконографії, є ікона «Воскресіння». Ця ікона відображає подію Воскресіння Ісуса Христа з мертвих і є важливим символом християнської віри в перемогу життя над смертю. У зображенні видно Христа, воскреслого з гробу, іноді в супроводі ангелів та святих. Ікона «Воскресіння» стала не лише візуальним виразом центральної доктрини християнства, але й символізує віру в вічне спасіння та надію на воскресіння душі після смерті.

²⁷⁰ Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph*. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 91–92.

3.3. Реставрація пошанування ікон у Візантійській імперії та зображення сюжету «Воскресіння» у іконографії

Тема «Реставрація пошанування ікон у Візантійській імперії та зображення «Воскресіння» у іконографії» відкриває перед нами захоплюючу перспективу розуміння важливих змін, які відбулися в історії і культурі Візантійської імперії. Спостереження за реставрацією пошанування ікон та розгляд зображення «Воскресіння» у іконографії дозволяють нам глибше зрозуміти динаміку релігійних, політичних та культурних змін того часу.

Реставрація пошанування ікон відіграла вирішальну роль у відновленні релігійної гармонії у Візантійській імперії після періоду іконоборства. Цей процес був не лише покладанням кінця внутрішньої диспутації, але й відображенням прагнення до об'єднання вірних і поновлення православної традиції. Ікони, зокрема зображення «Воскресіння», стали засобом спілкування між Богом і людьми, символізуючи перемогу над смертю та відродження²⁷¹.

Зображення «Воскресіння» у іконографії Візантійської імперії має глибокий духовний сенс і символічне значення. Воно втілює центральний християнський догмат про Воскресіння Ісуса Христа, яке є основою християнської віри. Зображення «Воскресіння» стає способом візуальної комунікації цієї духовної істини, наголошуючи на перемозі життя над смертю та відкриваючи можливість вічного спасіння для вірних.

У роздумах про цю тему важливо враховувати взаємозв'язок між духовними, культурними та політичними аспектами реставрації ікон та їх зображень. Ця реставрація сприяла підтримці ідентичності Візантійської імперії та розповсюдженню християнських цінностей. Зображення «Воскресіння» у свою чергу відображало глибоке розуміння віри в божественне воскресіння та

²⁷¹ Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 79–80.

надавало вірним міцний духовний стимул до протидії випробуванням і труднощам.

Узагальнюючи, роздуми про реставрацію пошанування ікон та зображення «Воскресіння» у іконографії показують, що ці процеси були ключовими в розвитку християнської та культурної спадщини Візантійської імперії. Вони підкреслюють важливість релігійних образів як засобу спілкування, вираження віри та єднання.

У візантійській іконографії, зображення «Воскресіння» має глибокий символічний зміст, відображаючи перемогу Ісуса Христа над смертю та відродження віри вірних. Проте, в історичному контексті 821 року, коли імператором став Михаїл II Травля, іконоборство ще не було остаточно покінчено²⁷².

Михаїл II Травля, хоча і був іконоборцем, виявив більш поміркований підхід до цього питання. Він дозволив повернутися засланим і закритим чернецьким і монашеским установам, які були придушені через свою підтримку ікон. Це свідчить про певний рух до розслаблення політики переслідування іконопочитання²⁷³.

Проте, після смерті Михаїла II Травлі і приходу до влади його сина Теофіла, ситуація змінилася. Теофіл продовжив іконоборчу політику та навіть намагався залучити на свій бік великих владарів Європи, таких як папа Пасхаль I та французький король Людовік I Благочестивий. Михаїл II Травля намагався вести переговори з цими владарями, включаючи дискусії про пошанування ікон, хоча й вважав його більше проявом віри невідомого науковому освітленню населення²⁷⁴.

²⁷² Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 125.

²⁷³ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 519.

²⁷⁴ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 113–115.

У 825 році Михайл II Травля організував Собор у Парижі, спробуючи змінити сприйняття папи Пасхалія I щодо ікон. Проте, він не зміг переконати папу відкинути іконоборство, і позитивного результату не досяг²⁷⁵.

Таким чином, в історії Візантійської імперії видно динаміку відношення до ікон у різних періодах. Реформи Михайла II Травля дали певний задаток до реставрації пошанування ікон, але наступне царювання його сина Теофіла знову поставило питання на високий рівень. Тривалість та різні підходи до цього питання відображають складність політичних, релігійних та культурних взаємозв'язків того часу²⁷⁶.

Після смерті Михайла II Травля, престол перейшов до його сина Теофіла. У порівнянні з батьком, Теофіл був насиченим освітою, завдяки навчанню під керівництвом вченого монаха Іоана Грамматика. Теофіл виявляв зацікавленість науками та мистецтвами. Він плідно глибився у богослужіннях, питався Божої Матері та святих, а також віддавав перевагу написанню стихір. Зокрема, до його авторства належить третя похвальна стихіра на Неділю Ваїї (Вербну Неділю) – «Ізидіте язиці»²⁷⁷.

Теофіл віддавав увагу також церковній пісенності, навіть сам брав участь у її виконанні як регент. Цар прагнув до правосуддя, вважаючи його своїм ідеалом, і дуже жорстко втілював це в практику, вчиняючи злочини подібно азійському деспотові. Відразу після вступу на престол, Теофіл наказав ув'язнити убивць Лева V Вірменина, який був «помазаником Божим», за його вбивство на вівтарі, не зважаючи на їх аргументи в підтримку вчинку.

Завдяки цьому вбивству Теофіл явно виражав свою симпатію до ідеології іконоборства, лінію, яку він вирішив продовжити, відходячи від формального нейтралітету свого батька. Від свого батька та вчителя, Іоана Грамматика, Теофіл ухопив тверді погляди іконоборців. Він вирішив вести боротьбу з

²⁷⁵ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 125.

²⁷⁶ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 28–30.

²⁷⁷ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 114–115.

іконами безжалісно, розглядаючи шанування ікон як політичний злочин та «зневагу величності», недолік, який він не міг терпіти.

Під час його правління настала період найжорстокішого іконоборства, яке супроводжувалося масовими руйнуваннями церковних образів та релігійних зображень²⁷⁸.

У 832 році Теофіл встановив заборону на додавання до ікон епітета «агіос» (святий), оскільки цей епітет, його вважалося, слід резервувати лише для обізнання єдиного Господа Бога. Проголошення інших осіб, окрім Божої, святими на зображеннях, було вважено неприпустимим з точки зору його релігійних поглядів²⁷⁹.

У 833 році Теофіл призначив на пост патріарха свого наставника та вчителя, Іоана Грамматика, який також був відомий своєю інтенсивною підтримкою іконоборчої ідеології. Іоан Грамматик вважав, що зображення святих на іконах порушує монотеїстичні принципи та може викликати політеїстичні спотворення, тому активно пропагував іконоборчу доктрину²⁸⁰.

Під впливом патріарха Теофіла, у 832 році був скликаний Собор у Влахернах. Цей Собор відновив юридичну силу іконоборчим директивам, встановленим у попередні роки. Східні патріархи, монахи та інші духовні лідери виступили в захист ікон, надалі протиставляючи себе іконоборчій позиції. Зі свого боку, спровокований цими подіями, імператор Теофіл наказав вилучити ікони з приватних домів і перенести їх до храмів. Він особливо жорстоко обходився з монахами, привласнюючи їхні монастирі для державних потреб²⁸¹.

У 831 році Теофіл вступив у шлюб з Теодорою. Цікавою особливістю є те, що в разі цього об'єднання родин, до сім'ї Теофіла занесло таємне

²⁷⁸ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 522.

²⁷⁹ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 151–152.

²⁸⁰ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 522.

²⁸¹ Изотова Н. Икона как джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 39.

шанування святих ікон, яке виявляли його дружина Теодора та її мати Теоктиста²⁸².

Теофіл на постійній основі вів дискусії та суперечки з тими, хто підтримував шанування святих ікон, і переслідував їх. У цьому контексті важливо згадати про прихильників такої позиції, авторитетних учених Теодора і Теофана, які були двох єрусалимських братами. Вони вирішили зустрітися з імператором Теофілом та висловити свої думки²⁸³.

Теофіл, відстоюючи свою позицію, підсилював свої аргументи посиленнями на пророка Ісаю, спрямовуючись на вислови Ісаї про ідолопоклонство в народі. Цікавим є той факт, що докладний вчений Теофан розпізнав помилки в інтерпретації Святого Письма імператором, і здобувши відвагу, не соромився вказати Теофілові на цю неточність.

Після роздумів імператор розумів, що він не здатен боротися із розумними та освіченими єрусалимськими братами в диспуті. Тому, виражаючи свою обуреність, Теофіл видалив їх обличчя і наказав вислати обох братів у заслання²⁸⁴.

У 839 році в Теофіла народився син, якому він дав ім'я Михаїл. В скорому часі імператор тяжко захворів і на смертному ложі закликав свою дружину Теодору та міністра Теоктиста не змінювати ніяким чином насаджену ним іконоборчу політику в імперії Візантія. Просив він також залишити при владі єпископа-іконоборця Іоана Грамматика. Закінчив свій життєвий шлях імператор Теофіл 20 січня 845 року, який залишився незмінно жорстоким і в день своєї смерті. Побоюючись за конкуренцію на престол для свого сина Михаїла наказав відрубати голову військовому генералу Феофову. Коли помираючому принесли закривавлену голову, він віддав духа з нею в руках²⁸⁵.

²⁸² Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 524.

²⁸³ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33 С. 16–17.

²⁸⁴ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 28-30.

²⁸⁵ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 524.

Візантологи нахили до того, що у важкі часи для Візантії, під керівництвом жорстокого деспота Теофіла, гоніння та переслідування відбувалися переважно на території самої столиці та найближчих околиць. Тому дослідники вважають, що збереження певних пам'ятників з іконоборчого періоду до наших днів стало можливим завдяки таким обставинам²⁸⁶.

Завершення насильницьких репресій належить до періоду після природної демісії імператора Теофіла. Внаслідок його відходу з життя обов'язки регента Візантійської імперії, у зв'язку з неповнолітністю трьохрічного наслідка Михайла III, були покладені на його вдову, імператрицю Теодору. Вона виділялася великим рівнем духовної побожності та глибокою захопленістю святими реліквіями. Особливо вагомим аспектом було її таємне поклоніння святій іконі, що залишалося актуальним навіть у світлі поглядів її подружжя²⁸⁷.

У 842 році, по звільненні з посади патріарха Іоана Грамматика, було зібрано собор в Константинополі, який давав підтримку новому патріархові, святому Мефодію (842-846). Під його наглядом був утверджений догмат щодо правомірності шанування святих ікон, чим відновилася їхньо важлива роль у релігійному співжитті Візантії²⁸⁸.

Історія, пов'язана з періодом іконоборчих переслідувань, також зберегла пам'ять про ігумена святого Мефодія, який став визнаним православним свідком віри та здобув бездоганий авторитет у Константинопольській Церкві²⁸⁹. Його витерпіли важкі страждання, включаючи жорстокі катування. Обличчя Мефодія було обпалено розжареним залізом, а підборіддя патріарха

²⁸⁶ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–22.

²⁸⁷ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 40.

²⁸⁸ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 126.

²⁸⁹ Козінчук В. Р. Жанровий канон в іконографічному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 32. С. 54–55.

завжди прикрашали білі шовкові пов'язки, які пізніше стали символом патріаршої відзнаки в Константинополі²⁹⁰.

У творі «Богослов'я та духовність ікони» автором, доктором богослов'я Яківом Креховецьким, відомим фахівцем з діаспори та досвідченим викладачем у університетах США та Канади, надано стислий опис видатної події. Зокрема, в книзі зазначено, що 11 березня 843 року відбулось важливе подією у наново прикрашеній Соборі Святої Софії - запровадження празника Православ'я, який супроводжувався урочистою процесією з іконами²⁹¹.

У рамках цієї урочистої події, яка була очолена імператрицею Теодорою, взяв участь Патріарх Мефодій. Необхідно відмітити, що обличчя патріарха було пошкоджене внаслідок переслідувань інквізиторами правдивої віри, і тому він носив хустинку, щоб закрити ці наслідки. Також учасники цієї процесії, включаючи духовенство та вірних, зазнали на своїх тілах слідів підлеглих їм під час періоду переслідувань тортур. Цей символічний акт служив оголошенню перемоги істини про ікони. Ця істина глибоко пов'язана з доктринами про подію істинного втілення Божого Слова – Ісуса Христа, а також Його істинну людську природу. Щороку Церква вшановує цей празник у першу неділю Великого посту²⁹².

У 821 році на трон Візантійської імперії вступив імператор Михаїл II. Преподобний Теодор Студит написав послання новому імператорові Михаїлу II, в якому висловив заклик здійснити зміркування з Христом за допомогою сприяння мирної держави. Теодор Студит також заохотив з'єднати римську церкву з іншими трьома патріархатами, щоб разом славити Бога. Незважаючи на те, що Михаїл II був прихильником іконоборства, він був поміркованим у своїх поглядах. Він повернув заслання та звільнив засуджених за шанування ікон²⁹³.

²⁹⁰ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 29-30.

²⁹¹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2008. С. 132.

²⁹² Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 125.

²⁹³ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 519.

Панування Михайла II було спокійним періодом. Однак ситуація змінилася за правління його сина, імператора Теофіла²⁹⁴. Політика Михайла II полягала в тому, щоб зрозуміти поміж собою усіх ворожнечуватих православних у його імперії. Михайл II намагався вести переговори з папою Пасхалієм I та Людовіком I Благочестивим, королем Франції, з метою їхнього зміцнення на його бік. Під час цих переговорів Михайл II ніколи не пропонував відмовитися від шанування святих ікон, хоча він розглядав це як суто релігійну та культурну практику, що є важливою для непросвіченого населення. У 825 році Михайл II вдалося організувати Собор у Парижі, але, на жаль, він не зміг переконати папу Пасхалія I підтримати його позицію²⁹⁵.

Після смерті Михайла II Травля, його син Теофіл успадкував престол. На відміну від свого батька, Теофіл був добре освіченим, завдяки вченості монаха Іоана Грамматика. Теофіл виявляв інтерес до науки та мистецтва, був поклонником богослужінь, шанував Божу Матір та святих, і навіть писав стихири. Він, наприклад, автор третьої похвальної стихири на Вербну Неділю²⁹⁶.

Теофіл також займався церковним композиторством і навіть був регентом церковного хору. Проте, не дивлячись на свою освіченість, Теофіл втілював жорстокий підхід до правосуддя у своїй політиці, нагадуючи азіатського деспота. Відразу по приходу на трон він наказав ув'язнити вбивць свого батька, Лева V Вірменина, за їхню роль у його усуненні, хоча вони стверджували, що вони боролися за Михайла II. Це вбивство відображало симпатії Теофіла до іконоборчого імператора, лінію якого він вирішив продовжити, покидаючи нейтралітет батька.

Теофіл навчився від свого батька і свого наставника Іоана Грамматика твердим іконоборчим переконанням. Він зберігав жорстоку і непохитну

²⁹⁴ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 125.

²⁹⁵ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 28–30.

²⁹⁶ Козінчук В. Р. Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2020. Вип. 35 С. 110–111.

позицію в цьому питанні. Завдяки своєму рішучому підходу до державних законів та правосуддя, Теофіл розпочав жорстоку боротьбу проти ікон. Після його приходу на трон настала найжорстокіша фаза іконоборчого періоду.

Після набуття влади Теофілом відбулося привітання від трьох зарубіжних патріархів – Іова Антіохійського, Христофора Олександрійського та Василя Єрусалимського. Вони проханням закликали Теофіла не бути прихильником іконоборства і оправдати своє ім'я «Теофілос» (грецьке слово, що означає «Боголюбець»). Проте, Теофіл мав звирити ікони як політичний злочин та зневагу до величності. Таким чином, Теофіл намітив найбільш жорстокий період іконоборчого правління²⁹⁷.

У 832 році імператор Теофіл вирішив заборонити присвоювати іконам епітет «агіос» (святий), адже цей термін вважався відповідним лише для єдиного Господа Бога. У наступному році, у 833, Теофіл призначив на посаду патріарха свого вчителя та наставника, рішучого прихильника іконоборців, Іоана Грамматика²⁹⁸.

Під впливом Теофіла, Іоан Грамматик організував Собор у 832 році у Влахернах, на якому були відновлені іконоборські політики попередніх років. Незадоволені цією ситуацією східні патріархи, монахи та духовенство знову виступили на захист ікон. Теофіл реагував на це рішуче, наказуючи вивозити ікони з приватних будинків до храмів. Він особливо жорстко ставився до монахів, навіть конфіскуючи їхні монастирі для державних потреб²⁹⁹.

У 831 році Теофіл одружився з Теодорою. Це цікавий факт, оскільки разом з Теофілою в його родину також увійшло таємне шанування святих ікон з боку його дружини Теодори та матері Теоктисти³⁰⁰.

Теофіл постійно вів запеклі дискусії з тими, хто шанував святі ікони, і переслідував їх. Двоє авторитетних вчених – Теодор і Теофан, які були братами з Єрусалиму, зустрілись з імператором Теофілом. Імператор намагався

²⁹⁷ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 522.

²⁹⁸ Там само.

²⁹⁹ Изотова Н. Икона как джерело богословія. Тернопіль, 2009. С. 39.

³⁰⁰ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 524.

підкріпити свої думки цитатами з пророка Ісаї, осуджуючи ідолопоклонницькі практики. Проте Теофан, ретельний учений, виявив неточності в інтерпретації Святого Письма імператором і відважно вказав на помилку самому Теофілу³⁰¹.

Відчувши свою безсилля у сперечанні з розумними і освіченими братами, Теофіл прийняв рішення не справлятися з ними розумом, а вжити насильство. В апогеї гніву він наказав позначити обличчя обох братів клеймами та вислати їх у вигнання³⁰².

У 839 році у Теофіла народився син, якому було дане ім'я Михаїл. Незабаром імператор серйозно захворів, і на смертному ложі він попросив свою дружину Теодору та міністра Теоктиста не змінювати жодним чином іконоборчу політику, яку він впровадив у Візантійській імперії. Він також прохав їх залишити при владі єпископа-іконоборця Іоана Грамматика³⁰³.

Імператор Теофіл покинув цей світ 20 січня 845 року, і його жорстокість залишилася незмінною до останнього дня. Стурбований можливою конкуренцією за трон для свого сина Михаїла, Теофіл вдався до крайньої міри, наказавши відрубати голову військовому генералу Феофові. Коли перед його смертю принесли закривавлену голову, він віддав дух, тримаючи її в руках³⁰⁴.

Візантологи вбачають, що в складній історичній епохі, коли Візантію очолював жорстокий деспот Теофіл, переслідування та гоніння відбувалися переважно на території столиці та її околиць. Таким чином, можна вважати, що збережені пам'ятки іконоборчого періоду до нашого часу вижили завдяки сприятливим обставинам. Кінець кривавих переслідувань прийшов на час смерті імператора Теофіла.

Унаслідок неповнолітності трьохрічного сина імператора Теофіла, Михаїла III, його вдова імператриця Теодора стала регенткою Візантійської

³⁰¹ Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 80–81.

³⁰² Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 28–30.

³⁰³ Козінчук В. Р. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському мистецтві. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 46. Том 1. С. 82–83.

³⁰⁴ Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994. С. 524.

імперії. Імператриця Теодора відзначалася великою релігійною побожністю та пристрасстю до святих предметів. Вона особливо таємно шанувала святі ікони, навіть приховуючи це від свого чоловіка³⁰⁵.

У 842 році, після відставки патріарха Іоана Грамматика, у Константинополі було скликано собор, на якому новообраний патріарх, святий Мефодій (842-846), підтвердив заново догмат про пошану до святих ікон³⁰⁶.

У період іконоборчих переслідувань історія зберегла факт, що святий Мефодій, який був ігуменом, виступав як вірний православний ісповідник віри і здобув непохитний авторитет у Константинопольській Церкві. Він був підданий жорстоким тортурам, його обличчя було обпалене розжареним залізом. Підборіддя патріарха завжди було підтримане білими шовковими перев'язками, які пізніше стали символом патріаршої відзначки в Константинополі³⁰⁷.

В своїй книзі «Богослов'я та духовність ікони,» автор, доктор богослов'я Яків Креховецький, відомий фахівець із діаспори з багаторічним досвідом викладання у університетах США та Канади, коротко описує важливу подію. Він розповідає, що на 11 березня 843 року, у відновленому і прикрашеному Соборі Святої Софії, було проведено особливий празник Православ'я, який був відзначений урочистою процесією з іконами. У цьому величному поході під керівництвом імператриці Теодори брав участь і Патріарх Мефодій. Обличчя патріарха було спотворене під час переслідувань іконопоклонників, тому його уста були заховані під хустинкою. Серед духовенства та вірних було багато ісповідників віри, на тілах яких були сліди тортур, завданих їм під час періоду гонінь. Цим святковим заходом Церква висловила перемогу правди про ікони, яка, в свою чергу, має глибокий зв'язок із вченням про істинне втілення

³⁰⁵ Ізотова Н. Ікона як джерело богослов'я. Тернопіль, 2009. С. 40.

³⁰⁶ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. С. 126.

³⁰⁷ Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 29-30.

Божого Слова – Ісуса Христа та Його справжню людську природу. Цей святковий день Церква щорічно святкує у першу неділю Великого посту³⁰⁸.

Велике завдання було покладено на плечі Патріарха Мефодія – введення «Празника Ортодоксії», яке дозволяло відзначати публічне визнання християнської віри під час Святої Літургії в Неділю Православ'я, що з часом стала відома як «Чин Православ'я». Цей обряд поступово змінився та набув нових аспектів. В сучасному вигляді «Чин Православ'я» включає в себе визнання віри, публічне шанування ікон Богородиці та Спасителя, а також молитви за живих і покійних³⁰⁹.

Важливо відзначити, що після пережитого важкого випробування Церквою була встановлена чітка роздільність між церковними канонами та державною юриспруденцією³¹⁰.

Ці слова професора Дмитра Степовика розповідають про особливості останнього протиіконоборського собору 843 року, який встановив нове церковне свято, відоме як «Торжество Православ'я». Це свято відзначалося щорічно в першу неділю Великого посту та було пов'язане з пам'яттю загиблих у боротьбі проти іконоборства, а також з остаточним відновленням пошанування ікон у Церкві. Процесія та обряди, описані в тексті, відбулися в Константинополі, а учасники святкування підтримували глибоке покаяння, молились та каюлися за свої гріхи. Це свято мало велике значення для Православної Церкви, як символ перемоги над єресьми та відновлення правдивої віри та пошанування ікон³¹¹.

Дійсно, ікона «Торжества Православ'я» є важливим символом цього свята і відображає історичні постаті та події, пов'язані з відновленням культу пошанування святих ікон у 843 році. Зображення імператриці Теодори, імператора Михайла, патріарха Мефодія, монахів, преподобних Феодосії, Теодора з Великої Агри та Теодора Студита на іконі відображають їхню роль у

³⁰⁸ Креховецький Яків. *Богослов'я та духовність ікони*. Львів, 2008. С. 132.

³⁰⁹ Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів, 1993. С. 76-77.

³¹⁰ Lander G. Concept of Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy. 1953. С. 15-17.

³¹¹ Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. С. 149.

відновленні іконопоклонства та боротьбі з єресью. Ця ікона є спеціальним способом вшанування цієї історичної події та пам'яті про той період в історії Церкви³¹².

Згадана традиція шанування ікон є важливою частиною Східної Церкви. Ікони є засобом духовного зв'язку зі святими та Богом. Вони виконують роль своєрідних вікон до духовного світу, допомагаючи вірним поглибити свою віру та підтримувати духовну спільноту. Саме тому ікона «Торжества Православ'я» є важливим символом, що нагадує про перемогу правди та боротьбу за віру в історії Церкви.

Реставрація пошанування ікон у Візантійській імперії та зображення «Воскресіння» у іконографії відображають суттєвий вплив релігійної традиції на культурний та духовний розвиток суспільства. Ці події свідчать про глибоку віру та відданість вірних, які відстоювали свою віру під час випробувань та відновлювали релігійні практики для майбутніх поколінь.

Іконографія «Воскресіння» отримала особливе значення після проведення «Торжества Православ'я» у 843 році. Це свято стало символом перемоги правди про ікони та об'єднання вірних навколо цієї святої традиції. Звісно, це також відобразилося на зображеннях «Воскресіння» в іконографії.

Після «Торжества Православ'я» ікони «Воскресіння» стали ще більш вагомими символами віри в Воскресіння Ісуса Христа та надії на вічне спасіння. У зображеннях цього події з'явилися нові деталі та символи, що підкреслювали велич і значущість Воскресіння. Христос зображався з триумфально піднятими руками, зразково об'єднуючи духовні та фізичні аспекти Воскресіння. Також можна помітити додавання ангелів, які служили свідками цієї події, іноді обгортаючи Христа в своїх крилах.

Світліше і яскравіше кольори були використані для підкреслення торжественності та величі події Воскресіння. Ця іконографія висвітлювала

³¹² Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії X–XII ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 24–25.

теологічне поняття відновлення порушеного божественного порядку через Воскресіння Христа.

У після «Торжества Православ'я» ікони «Воскресіння» стали активно використовуватися як засіб духовного навчання та спонукання вірних до підтримки своєї віри. Вони стали важливою частиною богослужінь та публічних обрядів³¹³.

Отже, після проведення «Торжества Православ'я» іконографія «Воскресіння» отримала новий пласт значень і символіки, відображаючи зміцнення і поширення іконопоклонства та глибоку віру в Воскресіння Ісуса Христа.

3.4. Історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в Україні

Українська культура відігравала значущу роль у збереженні та розвитку православної традиції, зокрема через образ ікони «Воскресіння». Стартовою точкою у вивченні поширення сотеріологічних ідей через цей образ є встановлення історичного контексту, зокрема вплив Візантійської спадщини на українське сакральне мистецтво. Релігійна спадщина Київської Русі включала ідеї про спасіння та воскресіння, які активно відображалися в іконі «Воскресіння».

Українська іконографія «Воскресіння» в середньовіччі мала значущий вплив на духовний розвиток нації. Цей образ відігравав роль засобу духовного виховання, вбачаючи відновлення життя після смерті як путь до спасіння.

³¹³ Козінчук В. Р. Історія формування канонів іконотворчості. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство*. В. 37. Івано-Франківськ: Фоліант, 2018. С. 25–27.

Ідеологія спасіння через ікону «Воскресіння» активно поширювалася у народі, викликаючи релігійні рефлексії та формуючи світогляд³¹⁴.

У ренесансний період спостерігається еволюція зображення ікони «Воскресіння» з поглибленою сотеріологічною семантикою. Зміна зображення образу вказує на сучасне сприйняття духовних практик та релігійних цінностей. Іконографія «Воскресіння» стає виразником сучасної духовності, де центральною ідеєю є спасіння і відновлення життя³¹⁵.

У барокову епоху в українському сакральному мистецтві було відзначено зростання популярності ікони «Воскресіння». Образ Воскресіння активно відтворювався на іконах, а також знаходив відображення у релігійних текстах та музиці. Відновлення релігійного сприйняття українським суспільством підтверджувало важливу роль цього образу у формуванні моральних цінностей та духовності³¹⁶.

У сучасній українській культурі іконографія «Воскресіння» продовжує залишатися актуальною. На основі релігійних та культурних аспектів відображення сотеріологічних ідей, ікони «Воскресіння» виконують роль символу української ідентичності. Образ Воскресіння має своє місце в сучасних обрядах та молитвах, сприяючи зміцненню віри та надії³¹⁷.

Іконографія «Воскресіння» як і сама містерія воскресіння відіграє важливу роль у духовному розвитку особистості³¹⁸. Взаємодія з цим образом підтримує індивідуальну духовність та спонукає до роздумів про сутність

³¹⁴ Александрович В. С. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ : Наукова думка, 1991. С.141–148.

³¹⁵ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 24–25.

³¹⁶ Александрович В. С. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ : Наукова думка, 1991. С.141–148.

³¹⁷ Козінчук В. Р. Ікони Західної України XX ст.: історія, типологія, стилістичні особливості. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 7 (43) vol. 1. С. 61–62.

³¹⁸ Тучапець В. Нарис східного богослов'я. Івано-Франківськ, 2003. С. 130.

життя та смерті. Образ Воскресіння відображає глибоку моральну цінність відновлення та надії³¹⁹.

Аналізуючи ікону «Воскресіння», важливо порівняти її з іншими релігійними образами та сотеріологічними концепціями. Порівняння дозволяє розкрити унікальні аспекти ідеології спасіння через відродження, виявити схожості та відмінності з іншими християнськими образами³²⁰.

Поширення сотеріологічних ідей через ікону «Воскресіння» в українській культурі відіграє ключову роль у формуванні духовності та віровчення суспільства. Знаходження образу Воскресіння у різних історичних та культурних контекстах підтверджує його універсальність та значущість для формування моральних цінностей, духовної практики та ідентичності в українському суспільстві.

У сотеріологічному контексті, Свято Воскресіння Господнього представляє собою одне з найбільших і найпрекрасніших подій для всього християнського співтовариства. Така тематика завжди визначалася як центральна в вченні Східної Церкви, де основний акцент не лише на самому моменті Воскресіння, коли Христос воскрес з мертвих, але також на Його спуску до аду, що має велике значення як Таїнство Великої Суботи³²¹.

Відповідно до сотеріологічного вчення Церкви³²², протягом трьох днів, під час яких Спаситель перебував у смерті, Ісус Христос як Бог зійшов у місце померлих, зберігаючи тілом гроба, а душею проникаючи в місце підземного світу. Під час вступних молитов до Літургії можна чути цікаве відображення цього моменту: «У гробі тілом, а в аді з душею, як Бог, в раю ж із розбійником, і на престолі був єси, Христе, з Отцем і Духом, все наповняючи, неописаний».

³¹⁹ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2000. С. 140-141.

³²⁰ Козінчук В. Р. Неканонічна українська ікона XXI ст. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 8 (44). С. 63–64.

³²¹ Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).

³²² Сотеріологія (від грецького слова σωτηρία, що означає «порятунок», і λόγος – «вчення, слово») представляє собою богословське вчення, яке розглядає питання спокути та спасіння людини. Це важлива частина догматичного богослов'я, яка досліджує духовний процес спасіння, його природу, засоби та значення для індивіда та суспільства.

Виходячи з цього, сходження Христа в ад означає не занурення у глибини пекла, але прибуття в sheol – місце, де перебували Старозавітні святі. Його мета була не до грішників, яким немає шляху повернення, але до праведників, які, чекаючи на прихід Месії, перебували там. Ця подія відбулася через гріхопадіння Адама, яке призвело до втрати людської природи її цілісності та благодаті³²³.

Поміж численних факторів богословської традиції виділяється важлива роль ікони. Відповідно до візантійського канону, Воскресіння Ісуса Христа відображалось на іконах через сюжет «Зійдення до ада», оскільки ця тематика найбільш повно віддзеркалювала доктрину Церкви³²⁴.

Іконографія «Зійдення до ада» сформувалася на основі різних джерел. Хоча Євангеліє не містить безпосереднього опису цієї події, але біблійні тексти, такі як I Петра 3:18-20; 4:6; Одкровення 1:18; Дії апостолів 2:27; Івана 5:28-29; 6:40; 1 Коринтян 15:54-57³²⁵.

Українське сакральне мистецтво втілює сотеріологічні ідеї через візуальні зображення ікони «Воскресіння». Ця ікона сповіщає про поновлення і відродження духовної життєвої сили через віру в Христа. На іконі «Воскресіння», виготовленій в українському стилі, Ісус Христос втілює ідею «Нового Адама», символізуючи порятунок та спасіння. Образ Нового Адама стає алегорією відродження людського роду від гріховності до духовної благодаті³²⁶.

На іконі «Зішестя в ад» зі с. Поляна Ісус Христос, утілення божественної сили, зображений в образі, який вказує на Його велику міць і перевагу над силами зла. Він стоїть на повалених воротах аду, утримуючи хрест – символ жертви і поборення смерті. Його гіматія, що динамічно розвивається убік,

³²³ Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона. / Пер. з італ. М. Прокопович. Львів: Свічадо, 1999. С. 45.

³²⁴ Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).

³²⁵ Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2000. С. 140–141.

³²⁶ Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 200–201.

підкреслює могутність Його дії. Цей момент є виразом Христового втручання в пекельні простори для спасіння душ померлих. Зустріч Спасителя з Адамом та іншими праведниками є кульмінаційною точкою історії спасіння людства³²⁷.

Саме через духовні картини, мурали, ікони та інші художні втілення, сотеріологічні ідеї передаються інтерактивним способом, спонукаючи вірних до глибокого роздуму та зосередженого відношення до спасіння. Образ «Воскресіння» служить символом не тільки воскресення Христа, а й вірних, які, як Адам і Єва, очікують на прихід Месії для звільнення від гріха і смерті³²⁸.

Українське мистецтво втілює сотеріологічні погляди через образи ікони «Воскресіння», розкриваючи важливі аспекти спасіння та відродження в християнському світогляді³²⁹.

В контексті сотеріології можна висловити, що найстарішими втіленнями ідеї «Зішестя в ад» в українському мистецтві є фрески Софії Київської з XI століття та фрагменти стінопису церкви святого Івана Богослова у Луцькому замку з XIV століття. Відоме відображення цього сюжету також можна знайти на мініатюрах Київського Псалтиря, що датується 1397 роком. В станковому мистецтві перше зображення можна зустріти на клеймах ікон другої половини XV століття, які відомі як «Страсті Господні» та «Воздвиження Хреста» і походять зі Здвижня на Лемківщині³³⁰.

Специфічним відзначенням ідеї «Зішестя в ад» є празникова ікона кінця XV століття, що прославляється як найдавніше самостійне зображення цього сюжету. Ця ікона виникла в церкві Покрову Пресвятої Богородиці в селі Поляна, Старосамбірського району Львівської області, і є важливим втіленням

³²⁷ Див. Додаток А. Рис. 1.

³²⁸ Тучапець В. Нарис східного богослов'я. Івано-Франківськ, 2003. С. 131-132.

³²⁹ Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 109–110.

³³⁰ Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).

сотеріологічних уявлень через відображення спасення та воскресіння вірних у християнському віровченні³³¹.

У сотеріологічному контексті, в центральній частині композиції видніється Ісус Христос, Який стоїть на тлі блакитної мандорли, що символізує присутність небесного світу серед безодні аду. Він стоїть на розбитих воротах, а в одній руці тримає семиконечний хрест – символ перемоги, а іншою рукою торкається до зап'ястя Адама. Позаду Адама видно стоять царі Давид і Соломон, святий Іван Предтеча та невідома постать. Справа від Христа зображена Єва у червоному мафорію, що унікально висловлює своє прохання, а за нею стоять ще три фігури³³².

Особливий композиційний підхід відзначається на храмовій іконі середини XVI століття, яка походить з церкви Воскресіння Христового в селі Віжомля³³³, Яворівського району Львівської області³³⁴.

Іконографія втілює рідкісний варіант, де Христос обернений праворуч до Адама, що підняв його за зап'ястя, а вільною рукою тримає важкий трираменний хрест. Адам і Єва зображені в момент їхнього підняття з гробів, а за ними зібралися старозавітні праведники. Сам Спаситель стоїть між гробами на хрестоподібних воротах аду. Він одягнутий у темно-вохристий гіматій та брунатний хітон, причому кінці гіматія динамічно розпускаються. На тлі видно великі гори, які злегка переходять у клубчасті хмари³³⁵.

До празникового ряду іконостаса відноситься ікона «Зішестя в ад»³³⁶, створена у другій половині XVI століття. Ця ікона виявляється у церкві Святої Параскеви в селі Малнова Мостиського району Львівської області³³⁷.

³³¹ Див. Додаток А. Рис. 1.

³³² Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).

³³³ Див. Додаток Б. Рис. 2.

³³⁴ Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).

³³⁵ Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33. С. 17–18.

³³⁶ Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона. / Пер. з італ. М. Прокопович. Львів: Свічадо, 1999. С. 47.

У сотеріологічному богослов'ї: Іконо відображає рідкісний варіант, де ад зображений як відкрита зубата паща страхітливої тварини, що має підпис «Ад випустив в'язнів». У цій пащі Христос стоїть на розбитих воротах, під якими зламаними ланцюгами лежить диявол. Христос крокує вправо, але одночасно, з протилежного боку, він ухопив за руку Адама, який вже починає підніматися до Спасителя. З іншого боку – Єва, її руки простягнуті в молитві. За Адамом та Євою видно інших праведників, які в очікуванні звертають свої погляди на Спасителя. На далекому плані темні гори, у ніжних підніжжях яких ховається ад.

Ця ікона, яка виникла у другій половині XVI століття, належить до храмових ікон і приходить з церкви в селі Вишенці, Мостиський район, Львівська область³³⁸.

Композиція цієї ікони вражає глибоким урочистим характером. Христос зображений в глибині вузької долини між високими гірськими вершинами, на тлі блакитної еліптичної мандоли, немов він підноситься над адом без контакту з його ніжністю. Враження динаміки і руху відтворено за допомогою динамічного руху плаща, який легко піднімається навзгир'я. Безліч праведників спрямовані до Христа. В першому плані, ліворуч, видно Адама, який вже вибивається з аду і протягує свою руку до Спасителя. З іншого боку, Єва протягає руки у покритому мафорієм жесті³³⁹.

Також існує інша ікона другої половини XVI століття, невідомого походження, де зображено Адама і Єву, стоячи поруч, однак з іншого боку Христос, розташований між ними, ухопивши за руку Адама. За Євою видно групу інших праведників, які наближаються до Спасителя³⁴⁰.

³³⁷ Див. Додаток В. Рис. 3.

³³⁸ Див. Додаток Д. Рис. 4.

³³⁹ Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 23–25.

³⁴⁰ Див. Додаток Е. Рис. 5.

Поруч із іконографією «Зішестя в ад» починає розвиватися ще один сюжет, де Христос відображений в момент підняття з гробу, висунувшишись вище. Такі ікони також мали підпис «Воскресіння Господнє». Ця тенденція посилюється у XVII-XVIII століттях під впливом західноєвропейського мистецтва³⁴¹.

У контексті історії та сотеріології України розглянута ренесансна ікона «Воскресіння» приділяє особливу увагу темі спасіння людського роду через життєдайний вчинок Ісуса Христа. Історична ретроспектива поширення цього іконографічного зображення в Україні демонструє еволюцію та трансформацію сакрального змісту, що відображує візуальну інтерпретацію християнської доктрини спасіння.

Отже, початкові етапи поширення ікони «Воскресіння» в українському мистецтві припадають на XI-XIV століття. Саме у цей період формується візуальна мова, яка відображає сотеріологічну думку і релігійний світогляд. Українські іконостаси, церковні стіни та рукописні мініатюри стають платформою для відтворення та візуалізації спасіння людського роду, а згодом і воскресіння, як центральної теми християнської віри.

Зокрема, ікона «Воскресіння» в ранньому українському мистецтві зображує Христа як переможця аду та смерті, що розкривається через символіку образів, таких як розбиті ворота аду, семиконечний хрест та мандорла навколо Христа. Ця іконографія пронизана богословськими уявленнями про спасіння, де Христос виводить Адама та Єву з аду, відновлюючи спільноту з Богом та відкриваючи шлях до воскресіння.

У XV–XVI століттях, під впливом західноєвропейських мистецьких тенденцій, ікона «Воскресіння» досліджує нові тематичні й композиційні можливості. Сакральний аспект спасіння втілюється у глибоко емоційних зображеннях Адама та Єви, які підносяться від землі, а також у розгорнутих образах гір і хмар, що символізують надприродний характер цієї події. У цей

³⁴¹ Див. Додаток Ж. Рис. 6.

період ікона «Воскресіння» оточена багатими деталями, які доповнюють та поглиблюють сотеріологічне послання³⁴².

Символіка ікони «Воскресіння» розділяється на різні елементи – від визволення Адама і Єви до зображення праведників, які очікують на відкриття нового шляху до спасіння. Ікони цього періоду допомагають пережити сотеріологічне значення воскресіння через зближення з образами біблійних персонажів та ідентифікацію з ними.

У наступному столітті зокрема відображується вплив західного трактування теми «Воскресіння», адже під впливом католицьких мистецьких стилів ікони цього періоду втрачають частину багатогранного сотеріологічного змісту. Однак існуючі образи все ще вказують на спасіння через воскресіння та відновлення спільноти людини з Богом³⁴³.

В цілому, ікона «Воскресіння» в українському мистецтві пронизана глибоким сотеріологічним підтекстом, відображаючи зміст християнського вчення про спасіння. Розвиток іконографії та зміни в її композиційних рішеннях відображають не лише мистецьку еволюцію, але й трансформацію візуальних засобів для передачі духовного вчення, сприяючи глибшому розумінню та переживанню суті спасіння українськими вірянами.

Таким чином, у третьому розділі магістерської роботи досліджено іконографію «Воскресіння» в історичному контексті Візантійської імперії та її вплив на розвиток іконографії в Україні. Розділ охопив аналіз руху проти використання ікон у Візантійському суспільстві, роль Сьомого Вселенського Собору (787 р.) у визначенні зображення «Воскресіння» у іконографії, процес реставрації пошанування ікон у Візантійській імперії та поширення ікони «Воскресіння» в Україні. В цілому, розділ допоміг розкрити важливі аспекти іконографічної та духовної еволюції, сприяючи кращому розумінню ролі «Воскресіння» у християнському мистецтві та вірі.

³⁴² Козінчук В. Р. Зворушлива природа галицьких ікон. *Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*: науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. (Івано-Франківськ, 2017). Івано-Франківськ, 2017. С. 160–161.

³⁴³ Див. Додаток І. Рис. 7.

Рух проти використання ікон у Візантійському суспільстві відбивав боротьбу між іконоборцями та іконодулами, що мали різні уявлення про правильне сприйняття образів у релігійному контексті. Іконоборчий рух спричинив знищення багатьох ікон, включаючи зображення «Воскресіння». Це викликало важливі зміни у стилістиці та символіці іконографії, але пізніше реставрація пошанування ікон сприяла поверненню та збереженню цього виданого образу.

Сьомий Вселенський Собор (787 р.) грав важливу роль у легалізації ікон та утвердженні їх релігійної ролі. Рішення собору вплинуло на іконографію «Воскресіння», виключивши заборону на зображення Христа на іконах. Це відкрило двері для розкриття нових аспектів іконографії «Воскресіння», зокрема акцентуючи на Христовій перемозі над смертю та воскресінні.

Реставрація пошанування ікон у Візантійській імперії сприяла розвитку нових іконографічних мотивів, що вплинули на зображення «Воскресіння». Відновлення традицій і поширення нових інтерпретацій сприяли більш глибокому розумінню сотеріологічного підтексту образу.

Історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в Україні демонструє, як цей образ став ключовим у візуальному вираженні віри. З розвитком українського мистецтва образ «Воскресіння» еволюціонував, але його сотеріологічний зміст залишався незмінним. Ікони відображали переживання християнських цінностей, важливості спасіння та відновлення спільноти з Богом.

У цілому, дослідження іконографії «Воскресіння» у Візантійському та українському контексті допомогло краще розкрити роль цього образу як символу спасіння та духовного вдосконалення. Історичні та сотеріологічні аспекти впливали на еволюцію іконографії, але глибокий зміст «Воскресіння» залишався центральним у відображенні християнських цінностей та віри.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота присвячена дослідженню сотеріологічних ідей, що виражаються на іконах «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві. Робота охопила широкий спектр історичних, богословських та культурних аспектів, пов'язаних з розвитком іконографії «Воскресіння» протягом різних періодів та впливом цих образів на формування релігійного уявлення та естетичних цінностей українського суспільства. В дослідженні сотеріологічних ідей ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві було вивчено візантійський іконопис в контексті історії Неподіленої Церкви та його вплив на формування іконографії Воскреслого Христа.

У розділі перший був проведений аналіз візантійського іконопису та його еволюції в історії Неподіленої Церкви. Виявлено роль іконостасу в релігійному обрядовому житті, а також вплив елліно-римських та катакомбних мотивів на формування візантійської іконостатики. Виділено ключові моменти в історії іконографії, такі як Медіоланський едикт Костянтина Великого та вплив Семи Великих Церковних Соборів. В цьому розділі простежено розвиток іконопису від первісних богословських концепцій до еволюції художньої мови середньовічного церковного малярства.

У розділі другому досліджено богословські аспекти сакрального мистецтва періоду перших великих церковних соборів. Виявлено роль соборів у боротьбі з християнськими єресьми та визначено вплив П'ятого, Шостого та Трульського Вселенських Соборів на формування іконографічних зображень «Воскресіння». Таким чином, цей розділ був присвячений розгляду іконографії «Воскресіння» в контексті богословських аспектів сакрального мистецтва на перших Великих Церковних Соборах. Зокрема, вивчено роль П'ятого та Шостого Вселенських Соборів у становленні іконопису, а також положення, що були ухвалені на Трульському Соборі.

Розділ третій розглядає еволюцію сотеріологічних концепцій на іконах «Воскресіння» в різних історичних та культурних контекстах. Проаналізовано рух проти використання ікон у Візантійському суспільстві, що вплинув на формування іконографії. Висвітлено значення Сьомого Вселенського Собору (787 р.) як ключового моменту у відновленні культу ікон. Розкрито вплив реставрації пошанування ікон у Візантійській імперії на розвиток іконографії «Воскресіння». Досліджено історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в Україні та його роль у формуванні релігійних та культурних цінностей. Особлива увага приділена історичному та сотеріологічному контексту поширення ікони «Воскресіння» в Україні. Дослідження руху проти використання ікон, впливу Вселенських Соборів та процесу реставрації ікон сприяло кращому розумінню еволюції цього образу в українському мистецтві. Ікони «Воскресіння» стали ключовими у візуальному вираженні християнської віри, передаючи сотеріологічні погляди на спасіння, воскресіння та духовний розвиток.

У результаті дослідження встановлено, що іконостас є не лише мистецьким твором, але й важливим засобом передачі релігійної доктрини та сотеріологічних ідей. Висновки дослідження підкреслюють важливість ікон «Воскресіння» як символів сотеріології в українському сакральному мистецтві. Вони відображали релігійні цінності, допомагаючи вірянам зосередитись на спасінні та надії на вічне життя. В контексті еволюції іконографії, історичних подій і богословських дебатів, ікони «Воскресіння» пронизані глибоким духовним підтекстом, який удосконалював душі вірян та нагадував їм про центральний аспект християнської віри – перемогу Христа над смертю та спасіння людства через воскресіння.

Магістерська робота, заснована на вищезазначених у вступі завданнях дослідження, вирізняється великим обсягом і глибиною вивчення ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві з урахуванням сотеріологічних ідей. Висновки дослідження оформлені наступним чином:

1. Проведено аналіз та класифікацію ікон «Воскресіння» в українському сакральному мистецтві з огляду на сотеріологічні ідеї. Отримані результати дозволяють виділити різноманітні визначальні риси цих творів та виявити їхню специфічність в контексті візантійської іконографії.
2. Проаналізовано вивчення символіки та художніх засобів, спрямованих на передачу сотеріологічної думки на іконах «Воскресіння».
3. Розкрито глибину релігійних ідей через візуальний мовний засіб мистецтва.
4. Досліджено взаємозв'язок між сотеріологічним вченням та церковними доктринами з одного боку і образністю ікон «Воскресіння» з іншого.
5. З'ясовано, як іконопис втілює ключові аспекти релігійного вчення та доктрин церковної традиції.
6. Розглянуто хід історії та основ богословського підходу до візантійського іконопису, що надає контекст для зрозуміння суті і значення цього мистецтва у візантійській традиції.
7. Досліджено історичні передумови розвитку візантійського іконопису, зокрема елліно-римські зображення, катакомбний період, та визначальну роль Костантина Великого і Медіоланського едикту (313).
8. Описано роль П'ятого, Шостого і Сьомого Вселенських Соборів у становленні іконопису та їх вплив на богословські аспекти іконопису.
9. Досліджено рухи проти використання ікон у Візантійському суспільстві та їхні наслідки на розвиток іконопису.
10. Визначено процес реставрації пошанування ікон та їхнього візуального представлення у Візантійській імперії.
11. Проаналізовано історичний та сотеріологічний контекст поширення ікони «Воскресіння» в українському культурному просторі.

Загальні висновки магістерської роботи відображають основні тенденції розвитку сакрального мистецтва, його взаємодію з релігійним вченням, а також вплив Вселенських Соборів на створення та розуміння ікон «Воскресіння» в

українському контексті. Вивчення цих аспектів дозволяє глибше зрозуміти роль ікон у віруваннях, культурі і сакральному спадщині українського народу.

Отже, ікона «Воскресіння» відображає специфічний спосіб релігійного осмислення спасіння, підкреслюючи тріумф Христа над смертю та відновлення спільноти людини з Богом. Вплив Вселенських Церковних Соборів на іконографію виявився ключовим для становлення сакральної мистецької традиції. Результати дослідження підтверджують важливість ікон «Воскресіння» як символу віри та духовного вдосконалення, який на протязі історії мистецтва та релігії зберігав свою актуальність та глибокий сотеріологічний зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абетка християнської науки і обряду. Скорочене видання. Івано-Франківськ, 2002. С. 113.
2. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво. Київ : Кондор, 2005. 206 с.
3. Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. Скульптура. *Історія української культури*. У 5 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 3. С. 833–925.
4. Александрович В. С. Іконостас П'ятницької церкви у Львові. *Львів: історичні нариси*. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича, 1996. С. 103–144.
5. Александрович В. С. Нововіднайдені джерельні матеріали до історії дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII століття. *Записки НТШ. Праці Комісії архітектури та містобудування*. Т. 249. Львів, 2005. С. 535–560.
6. Александрович В. С. Скульптура. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. Т. 3. : Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 71–98; С. 377–424.
7. Александрович В. С. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові. *Українське барокко та європейський контекст*. Київ : Наукова думка, 1991. С. 141–148.
8. Батіг М. Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас. Львів : [s. n.], 1957. 64 с.
9. Білецький П. Д. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ, 1981. 159 с.
10. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 127 с.

11. Богомолець О. В. Українська домашня ікона. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 520 с.
12. Бодак В. Релігія і культура: взаємодія та взаємовплив. Київ; Дрогобич, 2005. 305 с.
13. Галицькі іконостаси і церковна археологія / ред. Б. Бойчук, С. Кияк, І. Коваль, І. Миронюк та ін. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. 200 с.
14. Гах І, Сидор О. Юліан Буцманюк. Стінопис Жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця. Львів : Місіонер, 2006. 164 с.
15. Гординський С. Малярство Юліана Буцманюка на тлі його доби. *Монографічна студія* / під заг. ред. М. Хом'яка. Едмонтон : НТШ, 1982. С. 9–13, 65–83.
16. Дем'янчук А. Як твориться українська ікона: З авторського досвіду. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2015. 336 с.
17. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1970. 203 с.
18. Жаборюк А. А. Бароко: доба, людина, стиль, художній світ. Одеса : Астропринт 2015. 204 с.
19. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. Київ : Либідь, 1990. 312 с.
20. Жаборюк А. А. Художній світ доби Відродження (ідеї, образи, стиль): посібник з історії світової художньої культури. Одеса : Астропринт, 2010. 192 с.
21. Живопис. Графіка: книга-альбом / М. Бідняк; авт.-упоряд. М. Бідняк [та ін.]; авт. тексту В. Овсійчук ; переднє сл. І. Дзюба. Київ: Мистецтво, 2008. 608 с.
22. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ, 1988. 159 с.
23. Жолтовський П. М. Живопис. Розвиток національних рис в українському мистецтві (друга пол. XVI – перша пол. XVII ст.). *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1966. 252 с.

24. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ : Наукова думка, 1982. 287 с.
25. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
26. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XIX ст. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с.
27. Іванчо І. Ікона і Літургія / пер. з угорськ. Л. Пушкаш. Львів: Свічадо, 2009. 500 с.
28. Ізотова Н. Ікона як джерело богословія. Тернопіль, 2009, 186 с.
29. Катехизм Католицької Церкви. Жовква, 2002. 722 с.
30. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів, 1993. 325 с.
31. Кодекс Канонів Східних Церков (латинсько-українське видання). / упоряд. Й. Кобів. Рим : Видавництво ОО. Василіян, 1993. 845 с.
32. Козінчук В. Р. Українська ікона: трансформація канону: монографія. Івано-Франківськ: Симфонія-форте, 2023. 656 с.
33. Козінчук В. Р. Гошівська ікона у світлі іконографічного канону. Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2023. 173 с.
34. Козінчук В. Р. Неканонічні ікони Галичини XIX–XX ст.: історія, типологія, стилістичні особливості. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 5 (41). С. 62–69.
35. Козінчук В. Р. Ікони Західної України XX ст.: історія, типологія, стилістичні особливості. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 7 (43) vol. 1. С. 58–65.
36. Козінчук В. Р. Неканонічна українська ікона XXI ст. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Люблін, 2021. № 8 (44). С. 58–67.
37. Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 73–80.
38. Козінчук В. Р. Народні ікони Східного Поділля (за матеріалами виставки з колекції Олександра Чернова). *Народознавчі зошити*. Львів, 2019.

№ 1 (145). С. 35–40.

39. Козінчук В. Р. Трансформація іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу «Одигітрія» XVIII–XIX століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 41. С. 195–202.*
40. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 108–115.*
41. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 148–153.*
42. Козінчук В. Р. Проблеми становлення іконографічного канону у візантійській традиції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 33. С. 14–19.*
43. Козінчук В. Р. Педагогічні аспекти української канонічної іконографії на межі XVII–XVIII століть. *Народознавчі зошити. Львів, 2020. № 1 (145). С. 21–26.*
44. Козінчук В. Р. Формування та еволюція ранньої християнської канонічної іконографії в культовому мистецтві першого тисячоліття. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 27. Том 6. С. 21–25.*
45. Козінчук В. Р. Емоційно-експресивні та стильові особливості канонічного культового живопису Руси-України XIII–XIV ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 42. С. 29–35.*
46. Козінчук В. Р. Іконографічний канон як богословський імператив. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного*

- університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 28. Том 5. С. 116–120.
47. Козінчук В. Р. Жанровий канон в іконографічному мистецтві(на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 32. С. 52 –56.
 48. Козінчук В. Р. Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2020. Вип. 35. С. 108–115.
 49. Козінчук В. Р. Секуляризація іконографічного канону в українському мистецтві XVII–XIX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 41. Том 2. С. 50–55.
 50. Козінчук В. Український авангардний живопис: проблеми іконографічного канону (за матеріалами творчості В. Дувірака). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 42. Том 2. С. 4–10.
 51. Козінчук В., Павлюк М. Канон і стиль у сакральному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне, 2021. Вип. 38. С. 75–82.
 52. Козінчук В. Р. Раннє християнське мистецтво Вселенської Церкви: канон і стиль. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 89–94.
 53. Козінчук В. Р. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському мистецтві. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені*

- Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 46. Том 1. С. 78–84.
54. Козінчук В. Р. Стиль монументального історизму в українській іконографії Х–ХІІ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 33. Книга 2. С. 14–26.
 55. Козінчук В. Р. Українська канонічна і неканонічна церковна іконографія в контексті сакрального мистецтва Західної Європи. *Народознавчі зошити*. Львів, 2023. № 2 (170). С. 361–366.
 56. Козінчук В. Р. Церковна іконографія. *Народознавчі зошити*. 2023. № 2 (170). С. 361–366.
 57. Козінчук В. Р. Музей мистецтв Прикарпаття в реаліях нашого часу: виклики сьогодення. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культового надбання*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з нагоди 35-річчя Музею мистецтв Прикарпаття (Івано-Франківськ, 8–9 вересня 2015). Івано-Франківськ: СІМІК, 2015. С. 165–169.
 58. Козінчук В. Р. Зворушлива природа галицьких ікон. *Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*: науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. (Івано-Франківськ, 2017). Івано-Франківськ, 2017. С. 158–165.
 59. Козінчук В. Р. Славетна доба українського козацтва в колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Галич і галицька земля*: матеріали науково-практичної конференції до 1120-річчя першої писемної згадки про Галич (Галич, 25 жовтня 2018). Галич: інформаційно-видавничий відділ Національного заповідника «Давній Галич», 2018. С. 23–32.
 60. Козінчук В. Р. Іконографічні особливості української ікони «Серця Христового»: на межі іконописного візантійського канону та західноєвропейської естетики. *Advances of science: Proceedings of articles the international scientific conference*. (Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 28 вересня 2018). Karlovy Vary–Kyiv, 2018. С. 30–34.

61. Козінчук В. Р. Західноєвропейські естетичні мотиви в іконах з колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Християнство – духовна основа українського народу (до 1030-річчя хрещення України-Руси): матеріали науково-практичної конференції* (Івано-Франківськ, 8 жовтня 2018). Івано-Франківськ, 2018. С. 103–112.
62. Козінчук В. Р. Мистецькі доробки дисидентів у колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *«Сила безсилих?»: явище дисидентства у творенні незалежної України»*: матеріали міжнародної конференції / упоряд. Баланюк Ю., Моркляник Б., Якубовський І. Київ: видавець Мельник М., 2018. С. 180–193.
63. Козінчук В. Р. Західноєвропейські естетичні мотиви в іконах з колекції Музею мистецтв Прикарпаття. *Християнство – духовна основа українського народу (до 1030-річчя хрещення України-Руси): матеріали науково-практ. конф.* (Івано-Франківськ, 8 жовт. 2019). Івано-Франківськ. С. 9–10.
64. Козінчук В. Р. Специфіка викладання дисциплін культурно-мистецького спрямування у закладах катехитично-богословської освіти. *Scientific and pedagogical internship «Conditions for the professional education of skilled arts, culture and music specialists. The experience of European higher education institutions»*: Internship proceedings, November 15 – December 26, 2021. Wloclawek, Republic of Poland: «Baltija Publishing», 2021. Р. 36–40.
65. Козінчук В. Р. Невизнаний геній Антон Залуський. *Добрий Пастир*: науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 5. С. 304–313.
66. Козінчук В. Р. Особливості формування, історія розвитку іконографічної традиції Прикарпаття та її вплив на релігійне і культурне життя Станиславівської / Івано-Франківської єпархії – Івано-Франківської митрополії УГКЦ у 1885–2015 рр. *Добрий Пастир*: науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 7. С. 27–44.

67. Козінчук В. Р. Іконографічні правила для написання нових ікон на честь святих УГКЦ. *Метрон: журнал з Еклезіології і Церковного Права*. 2016. № 13. С. 141–159.
68. Козінчук В. Р. Історія формування канонів іконотворчості. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство*. В. 37. Івано-Франківськ: Фоліант, 2018. С. 23–28.
69. Козінчук В. Р. Полеміка про образ і не-образ на великих церковних соборах. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Мистецтвознавство*. В. 38. Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. С. 3–8.
70. Козінчук В. Р. Українська ікона на тлі ренесансно-маньєристичної та бароково-рокайлевої доби. *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 264–269.
71. Козінчук В., Біланич М. Дослідження зображення природи на іконах і образах з колекції Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Тиводара Легоцького та Музею мистецтв Прикарпаття. *Добрий Пастир: науковий збірник Івано-Франківського богословського університету імені св. Івана Золотоустого*. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 10–11. С. 152–170.
72. Колесса Ф. Історія української етнографії. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2005. 368 с.
73. Колодний А. Феномен релігії: природа, структура, функціональність, тенденції. Київ : Світ знань, 1999. 52 с.
74. Комарницький А., Зяттик Б. Святині княжої України. Львів : Свічадо, 2019. 208 с.
75. Костюк П. Нарис історії Вселенської Церкви. Івано-Франківськ, 2002. 412 с.
76. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2005. 152 с.
77. Лаба В. Патрологія. Торонто, 1987. 718 с.
78. Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів, 2001. 310 с.

79. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. 224 с.
80. Міляєва Л. С., Логвин Г. Н. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII ст. Київ : Мистецтво, 1963. 111 с.
81. Нога О. До історії розвитку українського церковного малярства Галичини (1900-1920 рр.). *Народознавчі зошити*. Львів. 2009. № 3–4. С. 440–446.
82. Овсійчук В, Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів, 2000. 397 с.
83. Овсійчук В. А. Архітектурні пам'ятки Львова. Львів : Каменяр, 1969. 168 с.
84. Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ : Дніпро, 2001. 444 с.
85. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Київ : Наукова думка, 1991. 400 с.
86. Овсійчук В. А. Олекса Новаківський. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. 332 с.
87. Овсійчук В. А. Оповідь про Ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. 397 с.
88. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
89. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Київ : Мистецтво, 1985. 168 с.
90. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII століття. Київ, 1985. 182 с.
91. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Київ : Наукова думка, 1991. 400 с.
92. Овсійчук В. Українське малярство XVI–XVII століть. Проблеми кольору. К., 1996. 480 с.
93. Приріз Я. Студит Теодор. Поучення. Львів, 1999. 265 с.
94. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ, 2003. 383 с.

95. Тучапець В. Нарис східного богослов'я. Івано-Франківськ, 2003. 167 с.
96. Федак-Гелитович М. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») в українській іконографії. URL: https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051 (дата звернення: 26.08.2023).
97. Федорів Ю. Пояснення церковних Богослужінь і святих Тайн. Львів. 135 с.
98. Хома І. Нарис історії Вселенської Церкви. Львів, 1995. 412 с.
99. Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона / пер. з італ. М. Прокопович. Львів: Свічадо, 1999. 128 с.
100. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 320 с.
101. Алексеев С. Образ воплотивший Слово. Основы иконознания. Санкт-Петербург, 1997. 412 с.
102. Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. Санкт-Петербург, 2005. 418 с.
103. Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. Москва, 1987. 224 с.
104. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х томах. Москва : Университетская книга, 2007. 575 с.
105. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к Истине, 1991. 407 с.
106. Бычков В. В. Смысл искусства в византийской культуре. Москва : Мысль, 1991. 62 с.
107. Бычков В. В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва : Ладомир, 2009. 634 с.
108. Бычков В. В. Эстетика отцов Церкви. Москва : Ладомир, 1995. 593 с.
109. Василик В. В. Десятая гомилия патриарха Фотия. Перевод с комментарием. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. № 1-2 (5-6). С. 185–195.

110. Гомбрих Э. Х. История искусства. Москва : АСТ, 1998. 688 с.
111. Грабар А. Искусство Византии. Москва: Духовная Жизнь, 1986. 344 с.
112. Грабар А. Н. Император в византийском искусстве. Москва: Ладомир, 2000. 328 с.
113. Зендлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ. Журнал христианской культуры при Славянской библиотеке в Париже*. 1987. № 18. С. 13–54
114. Евсеева Л. М. Афонская книга образцов XV в: о методе работы и моделях средневекового художника. Москва : Индрик, 1998. 384 с.
115. Карташев А. В. Вселенские соборы. Москва, 1994, 612 с.
116. Книга правил святых апостолов, святых соборов вселенских и поместных, и святых отцов, Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1992. 656 с.
117. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург, 2004. 375 с.
118. Лебедев А. П. Эпоха гонений на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом. Москва, 1994. 216 с.
119. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
120. Лосев А. Ф. Форма - стиль - выражение / ред. А. А.Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
121. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика. Москва : Мысль, 2010. 704 с.
122. Лосский В. Н. Боговидение. Москва : АСТ, 2003. 768 с.
123. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 704 с.
124. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства, сб. статей. Москва : Родник, 1999. 520 с.
125. Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006. 1088 с.
126. Попова О. С. Пути византийского искусства. Москва : Гамма-пресс, 2013. 460 с.
127. Стародубцев О. В. Церковное искусство. Москва, 2007. 344 с.

128. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Москва : Ново-Голутвин монастырь, 2008. 656 с.
129. Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. Санкт-Петербург : Библиополис, 2008. 481 с.
130. Bleicher J. The Hermeneutic Imagination. Outline of a Positive Critique of Scientism and Sociology. London, 1982. 182 p.
131. Boardman, J. Greek Sculpture. The Archaic Period. London : Thames & Hudson, 2007. 252 p.
132. Bunim M. Space in medieval painting and the forerunners of perspective. AMS Press, 1970. 261 p.
133. Carroll M. P. The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins. Princeton, Princeton University Press, Princeton, 1986. 270 p.
134. Chomik P. Geneza i pojmowanie ikony w Kościele Prawosławnym. Białystok, 2000. S. 45–49.
135. Chomik P. Geneza i pojmowanie ikony w Kościele prawosławnym. *Kościół prawosławny w dziejach Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich*. Białystok, 2000, 241 s.
136. Cormack R. Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds. Reaktion Books, 2013. 248 p.
137. Eko U. A Theory of Semiotics. Indiana University Press, 1978. 354 p.
138. Evdokimov P. Sztuka ikony. Teologia piękna. Warszawa, 1999. 127 s.
139. Ferguson G. Signs and Symbols in Christian art. Oxford University Press, Oxford, 1966. 304 p.
140. Jazykowa I. Świat ikony. Warszawa, 1998. 245 s.
141. Klauza K. Teologiczna hermeneutyka ikony. Lublin, 2000. 342 s.
142. Kozinchuk V. Preservation of the iconographic canon among ukrainian diaspora. Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora: Collective Scientific Monograph. V. Dutchak (ed.). Dallas, USA: Primediae Launch LLC. P. 78–92.
143. Kozinchuk V., Nikolaieva T., Shchyhelska H., Pryshchepa (Sheheda) O., Maksymenko Y. Educational Crisis in the Modern Information and Digital

- Society Against the Backdrop of Russian Armed aggression. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*. Vol. 22, N. 6, June 2022 P. 423–430.
144. Kozinchuk V., Kuzmenko A., Malona S., Matviienko L., Sonechko O. Competitiveness of Ukrainian higher education in the world aspect against the background of Russian armed aggression. *Eduweb*, 2022, abril-junio, v.16, n.2. P. 166–179.
 145. Kozinchuk V. The iconographic canon in Ukrainian and Polish icons based on The Nativity Scene. *Na pograniczach. Instytucje I ludzie pogranicza*. Redakcja naukowa: Robert Lipelt. Sanok: Agencja Wydawnicza PAJ-Press, 2020. P. 97–108.
 146. Lander G. Concept of Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy. 1953. 415 s.
 147. Lobaczewska A. Teoria ikony u swietego Teodora Studyty i Swietego Nicefora i jej filozoficzne zrodla. Lublin, 2003. 356 s.
 148. Lukaszuk T. Obraz swiety – ikona w zyciu, w wierze i w teologii Kosciola. Zarys teologii swietego obrazu, Czestochowa, 1993. 236 s.
 149. Paprocki H. Patrząc na sztukę Jerzego Nowosielskiego (Esej o istocie sztuki). Jerzy Nowosielski. Villa dei Misteri. Kraków-Białystok, 1998. S. 111–121.
 150. Stepanenko O., Kozinchuk V., Polishchuk N., Varianytsia L., & Kishko K. (2022). Modernising the theoretical and practical aspects of national education system development. *Amazonia Investiga*. 2022. № 11(54). P. 306–314.

ДОДАТКИ

Додаток А.



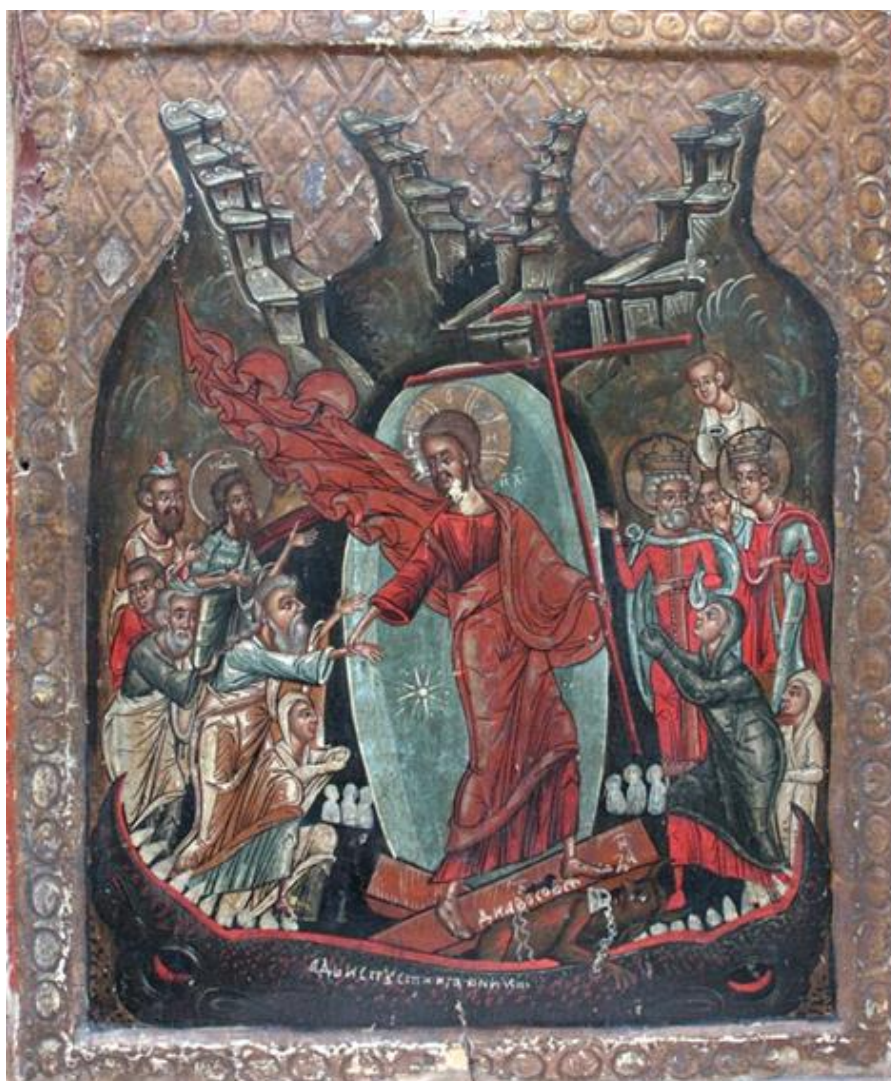
*Рис. 1. Празникова ікона «Зішестя в ад». XV ст. Дерево, левкас, темпера.
Церква Покрову Пресвятої Богородиці. с. Поляна Старосамбірського району
Львівської обл.*

Додаток Б.



Рис. 2. Храмова ікона середини XVI ст. Дерево, левкас, темпера. Церква Воскресіння Христового. с. Віжомль Яворівського району Львівської обл.

Додаток В.



*Рис. 3. Ікона «Зішестя в ад». XVI ст. Дерево, левкас, темпера. Церква
Св. Параскеви. с. Малнів Мостиського району Львівської обл.*

Додаток Д.



*Рис. 4. Храмова ікона «Зішестя в ад». XVI ст. Дерево, темпера, левкас.
с. Вишенці Мостиського району Львівської обл.*

Додаток Е.



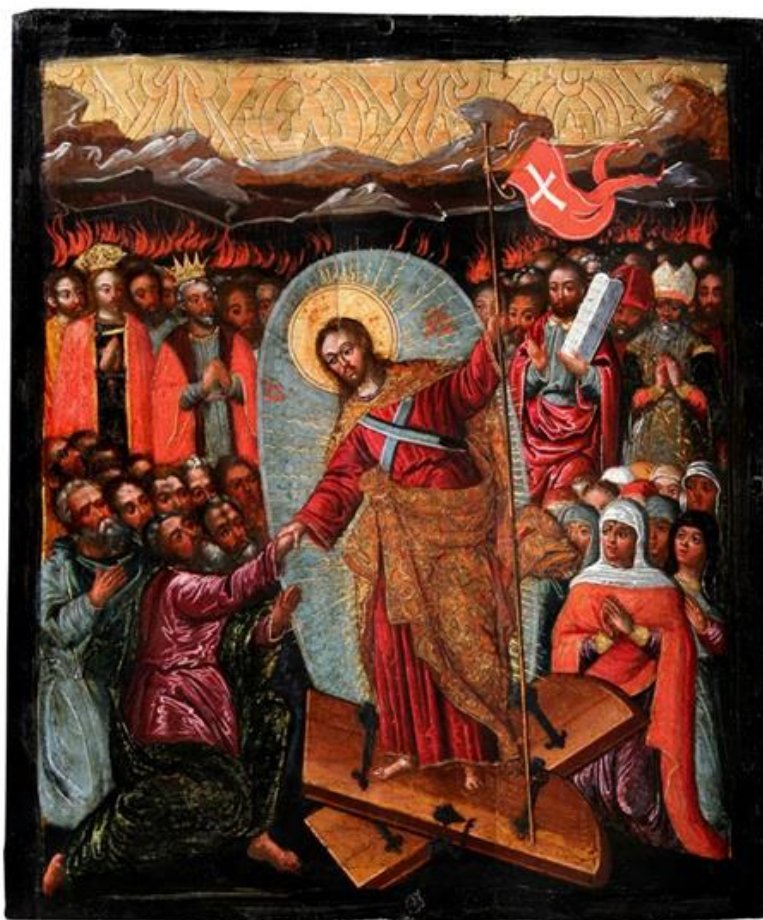
Рис. 5. Ікона «Зішестя в ад». XVI ст. Дерево, левкас, темпера, олія. Місце походження невідоме

Додаток Ж.



Рис. 6. Ікона празникового ряду другої половини XVI ст. Дерево, левкас, темпера, олія. Церква Собору Пресвятої Богородиці. с. Либохор Турківського району Львівської обл.

Додаток И.



*Рис. 7. Іван Руткович. Празникова ікона «Зішестя в ад». 1697-1699 р.
Дерево, левкас, олія, позолота. Церква Різдва Христового. м. Жовква
Львівської обл.*