

УДК 7.04(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-2>**Віталій Романович Козінчук**

ORCID: 0000-0002-8518-5686

доктор філософії, доцент, доцент кафедри богослов'я
ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,
член Національної спілки художників України,
провідний науковий співробітник
Музею мистецтв Прикарпаття,
докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
br_vitalik@bigmir.net

СТИЛЬ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ІСТОРИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ X–XII СТ.

Мета роботи. Наукова розвідка присвячена темі стилю монументального історизму в українській іконографії X–XII ст., оскільки стиль є одним з найвагоміших і фундаментальних принципів, яким керується художня церковна творчість. **Методологія дослідження.** У дослідженні використано методи аналізу історичних джерел, що відображають основні тенденції розвитку та функціонування стилю монументального історизму. Соціокультурний метод дозволив розглянути українську іконографію X–XII ст. як складову частину візантійської традиції українського народу крізь призму детермінуючого фактора сакральної культури. Для одержання всебічної інформації щодо висвітлення загальної характеристики церковного мистецтва Київської Русі було використано низку теоретичних методів: оглядово-аналітичний аналіз наукової, фольклористичної, історичної, етнографічної, культурологічної та мистецтвознавчої літератури в межах досліджуваної тематики; історичний метод, завдяки якому прослідковано історичні етапи розвитку українського церковного мистецтва; а також феноменологічний метод для осмислення вагомості візантійської культури України у контексті культуротворчих проявів ідентифікації. Для обґрунтування наукового дослідження використано позиції авторитетних українських та зарубіжних науковців. Проблематика дослідження перебуває на пограниччі таких дисциплін, як філософія, естетика, богослов'я, культурологія і мистецтвознавство. **Наукова новизна.** Новизна статті полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві наукове дослідження вперше присвячене темі стилю монументального історизму як важливому художньому принципу. Наукова новизна роботи полягає у

комплексному висвітленні суспільно-культурного значення стилю монументального історизму в контексті історії українського сакрального мистецтва. **Висновки.** Автор окреслює термінологічний аспект іконографічного канону в мистецтві, розкриває роль стилю монументального історизму в художній системі, відзначає вплив канону на художнє сприйняття, розглядає принципи взаємозв'язку канону з культовим мистецтвом та ін. Матеріали можуть бути використані для подальших досліджень у галузі мистецтвознавства і культурології.

Ключові слова: канон, ікона, іконописний канон, іконописні правила, мистецтво, мистецтвознавство.

Kozinchuk Vitalii Romanovych, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theology of the Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Leading Researcher of Precarpathian Art Museum, Doctoral Student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The style of monumental historicism in Ukrainian iconography of the X–XII centuries

Scientific research is devoted to the theme of the style of monumental historicism in Ukrainian iconography of the X–XII centuries. The style is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. **The methodology.** The study used methods of analysis of historical sources, which reflect the main trends in the development and functioning of the style of monumental historicism. The sociocultural method made it possible to consider the Ukrainian iconography of the X–XII centuries as an integral part of the byzantine tradition of the Ukrainian people through the prism of the determining factor of sacred culture. To obtain comprehensive information on the coverage of the general characteristics of church art of Kievan Rus, a number of theoretical methods were used: review and analytical analysis of scientific, folklore, historical, ethnographic, cultural, and art literature within the studied topics; a historical method that traces the historical stages of Ukrainian church art, as well as a phenomenological method for understanding the importance of the culture of byzantine culture of Ukraine in the context of cultural aspect of identification. The opinions of Ukrainian and foreign scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as philosophy, aesthetics, theology, cultural studies and the arts. **The scientific novelty.** The theme of the style of monumental historicism as an important artistic principle is being explored for the first time in Ukraine. The scientific novelty of the work lies in the comprehensive coverage of the socio-cultural environment the style of monumental historicism in the context of the history of Ukrainian sacred art. **Conclusions.** The author outlines the terminological aspect of the iconographic canon in art, reveals the role of the style of monumental historicism in the artistic system, discusses the influence of the canon on artistic perception, discusses the principles of the relationship between the canon and religious art, etc. The material of the research can be used for further research in the fields of art and cultural studies.

Key words: canon, icon, iconic canon, iconic rules, art, art criticism.

Актуальність теми дослідження. Питання актуальності дослідження історії іконографічного канону на теренах Русі-України не досить висвітлене та потребує окремого наукового висвітлення.

Мета дослідження. Метою статті є висвітлення емоційних, експресивних та живописних стилевих особливостей у канонічному культовому живописі України Х–ХІІ ст.

Наукова новизна. Наукова новизна виражається в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше дослідження присвячене саме темі іконографічного канону у культовому живописі Русі-України Х–ХІІ ст. як важливому художньому принципу вітчизняного іконопису.

Виклад основного матеріалу. У запропонованому науковому дослідженні для окреслення українських земель використовується термін «Русь-Україна». Цей термін вдало підкреслює історичну, культурну, духовну і мистецьку спадкоємність сучасної України щодо Київської Русі (Княжої України). Першим цей термін у ХІХ ст. вжив Павлин Свенціцький – видатний український письменник, громадський і культурний діяч. Пізніше це словосполучення знаходимо у літературній творчості І. Франка, М. Грушевського (1994) [4] та ін.

Початки українського іконографічного канону слід шукати у Візантійській імперії [8, с. 266]. Іконопис Княжої Русі-України (Київської Русі), який через роки лихоліття двох світових воєн дійшов до нашого часу, формує цілісне бачення киево-руської (візанто-української) сакральної традиції. Нині культовий живопис Київської Русі по-новому переосмислюють не тільки в Україні, але й далеко поза її межами на Заході [5].

Середньовічні русини, як і ромеї (візантійці), вважали, що входження у «божественну реальність» робить людину спокійною (величною) [6, с. 35]. І ця трансцендентальна реальність повністю висвітлена в іконографічному каноні Вселенської Церкви. В іконографічному каноні прослідковується панегірична портретність зображення святих. Українські перші ікони завезені з християнізованих земель у Х–ХІІ ст. наче протиставляють одна одну аскетичним духом і трансцендентністю. Вони діаметрально протилежні світським портретним зразкам [3, с. 193]. У сакральне мистецтво Русі-України зазначеного періоду проникає так званий *гімнографічний жанр*, який надзвичайно збагачує іконографічний канон

і загалом руське церковне мистецтво своєю поетичною символікою і східно-візантійською духовністю [2, с. 178–182].

Канонізовані Вселенською Церквою іконографічні схеми і сюжети мають надзвичайно тісний зв'язок з давньою українською іконографією Х–XV століть [7, с. 31–35]. Староукраїнське мистецтво є звичайною гілкою канонічного візантійського мистецтва (гілкою «візантійської церковної спільноти»). Однією з перших висунутих методологічних передумов є погляд на сакральну культуру і мистецтво Київської Русі як на історичний самостійний феномен, з яким уже в XI столітті змушені були рахуватися всі правителі західноєвропейських держав, а також і сама константинопольська церква з імператорською придворною партією. Як відомо, «мистецтво Київської Русі являє особливо цікаву картину» (Лазарєв). Будучи тісно пов'язаним з канонічною візантійською іконографією і церковними традиціями, церковне малярство київського княжого періоду вже володіє своїм художнім обличчям, в якому є неповторний «етно-канонічний» відтінок, що дозволяє побачити контури майбутнього розвитку української іконописної традиції.

Грецьким майстрам у Київській Русі доводилося вирішувати зовсім нові завдання і зважати на місцеві вимоги, запити і побажання. Тому від самого початку київське іконографічне мистецтво мало свої відхилення (неканонічні елементи) від усталеної у середньовічній візантійській церкві мистецької іконографічної програми.

Іконописний канон у Київській Церкві, як правило, адаптувався за допомогою слов'янських художників-іконописців, що спиралися на власні дохристиянські традиції. Тому завжди виходило так, що навіть ті мистецькі доробки, які створювали грецькі (візантійські) майстри-ізографи, виявлялися мало подібними до тих, що виконані у Візантії. Ця методологічна передумова пояснює, чому ми в цій роботі виходимо не з так званого «візантійського канонічного універсалізму», а з творчості українських ізографів – наступників візантійського мистецтва, які вже із самого початку виступали не як копіїсти, а здебільшого як самостійні іконописці. Значення візантійської спадщини для української культури і сакрального мистецтва цим анітрохи не зменшується.

Тепер можна перейти до не менш головного питання, без висвітлення якого неможливо розглядати проблему утворення стильового канону в давньому українському культовому

мистецтві, – до з'ясування провідної ролі художнього іконографічного образу, оскільки образ був найважливішою категорією християнської естетики (В. Бичков). Які його особливості, компоненти, а також ті рушійні сили, які зумовлювали історичну еволюцію іконографічного канону?

Найважливішим для християнського образотворчого мистецтва становищем було визнання мистецького гнозису (іт. *gnosi artistica*) як одного з найбільш плідних шляхів «надрозумного» осягнення істини, тобто божественної першопричини. Основою художнього гнозису або, точніше, його умовою виступає не понятійне мислення, а «обожествлення» (грец. θεώσις, теосіс), «споглядання божества у собі і поза собою – в образах, символах, знаках». Саме через це саме пізнання перемикалося в емоційно-естетичну сферу, де воно, згідно з вченням про ієрархію Діонісія Ареопагіта, теж набувало художньо-ієрархічної структури, що утворювало свого роду «сходи» художньої образності. Принципова особливість цих «сходів» полягала в тому, що образи все більш віддалялися від архетипу по спуску вниз, у «світ буття». Саме це сприяло незворотнім еволюційно-трансформаційним процесам грецького іконографічного канону на землях Русі-України.

Сучасні дослідники візантійської естетики розрізняють принаймні п'ять аспектів, або рівнів функціонування художнього твору в гносеологічній сфері: *дидактичний, символічний, сакральньо-містичний, літургійний і власне художній*. Звичайно, це має пряме відношення і до давньої української церковної естетики. Тісна переплетеність згаданих аспектів не дозволяє робити їх предметом ізольованого дослідження, тому, розглядаючи, наприклад, найбільш близький нашій темі художній рівень, потрібно весь час враховувати його наповнення всіма іншими рівнями. Це якраз дуже важливо для розуміння того, що і «подібні» образи вважалися певною мірою «не зовсім подібними» або навіть «неподібними» у межах іконографічного канону. По-перше, повної («по суті») подібності образу первообразу взагалі не може бути через неадекватність тлінного і нетлінного (Дії 1: 23); по-друге, оскільки осягнення прототипу відбувається в акті індивідуального емоційного екстазу, то це теж накладає відбиток на ступінь подібності; по-третє, багато що залежить і від вкладеного в образ символічного змісту. Нарешті, до всього сказаного треба додати (а правильніше було б з цього почати), що не тільки

давнє київське іконографічне мистецтво, але і візантійське мистецтво ранньосередньовічного часу далеко не володіло настільки розвиненою іконографією, щоб досягати ілюзії реалізму. У результаті сукупної дії всіх причин у мистецтві був вироблений досить духовний (іт. *spirituale*) («не зовсім подібний») образ, сакральність якого і закріпилася в іконографічному каноні, який є іконологічною основою еклезіологічного мистецтва (іт. *arte della chiesa*).

Нам залишається торкнутися питання: у чому і як шукати цю еволюцію стильового іконографічного канону в плані мистецького вираження. Тут, природно, на перше місце виступають ті елементи художнього твору, які пов'язані з найбільш рухливими аспектами його функціонування. Як тепер має бути ясним, іконографія звідси виключається. Але виключається лише зовнішня її сторона, тобто канонізовані правила побудови того чи іншого сюжету. Іконографія, наскільки нам представляється, наочно виражає глибшу структуру твору, таку як жанр. Жанрова структура, а також система канонічних жанрів іконографії – це вже такі категорії, від яких певною мірою може залежати і стиль. Тому вивчення жанрового канону українського церковного іконопису не повинно сприйматися як якась модернізація мистецтвознавчої медієвістики. У спеціальній роботі Г. Вагнера виділено три «жанрові асоціації» давньоруського образотворчого мистецтва і кілька жанрів усередині них. Дослідження показало, що стилеутворюючими особливостями можуть бути такі елементи твору, які становлять наче «другий пласт» над жанровими ознаками. Значить, завдання дослідника полягає у строгому визначенні канонічних жанрових ознак. Серед таких виділяються: а) *вибір дійових осіб і особливого характеру дії як виразника змістового аспекту в українській церковній іконографії*; б) *особлива характеристика дійових осіб і їхніх взаємин як носіїв вибраного аспекту*; в) *відбір матеріальних речей (аксесуарів)*; г) *просторова і статична характеристика теми*. Сюди не включається композиція, позаяк експлікуючи всі елементи канонічної жанрової структури українського іконопису, вона разом з тим може бути і носієм стилю. Навпаки, такі ознаки, як симетрія, фронтальність, синтетичність і т. п., на наше глибоке переконання, не є лише стежинами, а саме жанровими ознаками.

Виділені ознаки жанрового канону зазвичай не вичерпують цього важливого питання. Безсумнівно, тут можливі уточнення.

Наприклад, велику жанротворчу роль повинен відігравати такий фактор, як функція ікони. Функція ікон середньовічного мистецтва – це елемент дуже стійкий. З функцією образу пов'язані «функціональна» поза, жести, атрибути, а позаяк функції дуже різноманітні, то на цій основі, ймовірно, можна розробити шкалу жанрових ознак. Говорячи по суті, канонічна жанрова система давнього українського іконопису виходить з функціональних ознак, але цей бік проблеми можна розробити більш вичерпним і формально більш суворим чином. Тут можуть бути корисні досягнення структуралістики у суміжних науках, наприклад у фольклористиці, історії, філософії, а в майбутньому вітчизняному мистецтвознавстві доведеться стикнутися з ще більш суворим апаратом теорії розпізнавання церковної канонічної і неканонічної іконографії.

Повернемося, однак, до головного питання – про співвідношення жанрових і стильових ознак іконографічного канону в українській церковній іконографії візантійського стилю. Вище вже говорилося, що частина канонічних жанрових ознак у певній творчій ситуації може виступити і в ролі стилетворення. Насамперед це стосується так званого «жанрового стилю». Давньоруські жанри набагато більшою мірою пов'язані з певними типами стилю, ніж жанри нового часу. Як це розуміти?

Стилістичне вираження жанру починається там, де жанрова ознака (елемент), крім своєї «канонічної» функції, несе додаткову зорову функцію, не пов'язану з традиційним змістом, а продиктовану особистим ставленням художника. Зазвичай це починається з деталей, з їх різноманітності, у чому виявляється закладений великий стимул творчості. Так, наприклад, в українських життєвих іконах XV століття головний будинок, що позначає місце дії, наділяється певними («родовими») формою і кольором, але деталі будівлі і відтінки кольору варіюються, що поступово призводить до збільшення декоративності, а потім і «реалістичності» у вітчизняній іконографії. Зрозуміло, що це вже не жанрова ознака, а стилістична, бо знаходиться на шляху до стилістичного канону. Якщо надати наявному принципу більш загального значення, то можна сформулювати такий стан: основні («родові») ознаки композиції і кольору більш обов'язкові (канонічні) для ікони, а варіації – плід індивідуальної творчості. Зрозуміло, що найбільш чутливими до «віянь візантійської епохи»

виявляються ці індивідуальні видові властивості, «авторські відступи», вони і ведуть до стилеутворення.

Завдяки виявленому принципу нам буде легше розібратися у стилістичних ознаках. Почнемо з колористичного канону, оскільки його роль в українському церковному живописі значно більша.

Зводити значення давнього іконопису тільки до яскравості, дзвінкості і чистоти фарб – значить не розуміти її сутності... Сучасній людині необхідно напружити всі свої духовні сили для того, щоб увійти в розуміння давньоруської естетики кольору.

Тут ми насамперед стикаємося із символікою колірною канону, що носить досить розвинений характер. Символіка кольору повинна бути долею естетики середньовічного мистецтва, але вона входить у неї частково через іконологію, а частково через поетику і стилістику, тому ми повинні на ній коротко зупинитися.

Спеціальні дослідження показують, що, незважаючи на «канонічність» символіки кольору, художники Київської Русі зуміли дати їй своє стилістичне втілення. Більш того, своє стилістичне втілення колірною канону було у художників однієї епохи – Феофана Грека і Андрія Рубльова. Оскільки ні Феофан Грек, ні Андрій Рубльов не допускали жодного канонічного (жанрового) свавілля з кольором, значить, суть стилістичної виразності кольору полягає в тих його тонких варіаціях і відтінках, в яких виявлявся ступінь осягнення художником архетипу через такий образ його. Це збагнення у східно-християнській гносеології носило емоційно-вольову сферу естетичного характеру, а не понятійний, отже, воно прямим чином позначалося на стилістиці давніх українських ікон. Різний «зміст колориту» народжує різні стилі, а відповідно, модифікує іконографічний канон. Тому глибоко помиляються ті дослідники, які прирівнюють колір до слів і роблять звідси висновок про однозначність кольору. Різниця між розумінням кольору у Феофана і Рубльова – це корінна відмінність між російським і візантійським мистецтвом. Якщо це так, то стилістичну відмінність можна бачити «за допомогою кольору» і в межах власне давньоруської живописної іконографічної мови. Звичайно, це набагато легше зробити щодо різних шкіл живопису. Стало звичним, наприклад, виділяти київську школу, посилаючись на особливу пристрасть її майстрів до відкритого кольору. Стосовно галицької школи

такими ж прикметами вважаються землісті і коричневі тони. Якоюсь мірою це можна вважати і стилістичними ознаками. Однак у нашому розумінні стильовий канон являє щось домінуюче над українськими школами і осередками іконопису. І в цьому аспекті стилістичну функцію кольору визначити, мабуть, набагато важче. Але якби такої функції не існувало, то ми не розрізняли б творів, наприклад, XI–XII століть від творів «епохи Андрія Рубльова» і т. п. Є безліч прекрасних ікон XV століття, щодо яких дотепер невідомо, якій школі вони належать. Тим часом відомо, що це твори XV століття, а не домонгольського часу. Звичайно, що їх датування може бути засноване на іконографічних ознаках. Але М. Алпатов пише саме про колористичну геніальність майстрів, які створили ці твори і дотримувалися розроблених на загальноцерковній основі іконописних канонів. Значить, колір виступає тут як елемент стилістики і як канонічний фрагмент. Протягом XI–XVII століть в Україні колір в іконописі пережив чималу стилістичну еволюцію, причому найчастіше в межах одних і тих же жанрів. Це питання розглядав В. Овсійчук у книзі «Українське малярство X–XVIII століть: проблеми кольору».

Стилістика українських ікон полягає не тільки в розкритті того, як художники розуміли колір, світло, лінію, обсяг та інші засоби моделювання і одухотворення образу, але і у визначенні виразності іконографічної композиції. І тут канон залишає багато можливостей для живої творчості. Можна сказати, що характер авторських відступів від канону і становив еволюцію стилю. І. Кочетков тонко простежив характер таких відступів у композиції життєвих ікон XV–XVI століть. Горизонтальні реєстри клейм вгорі і внизу ікони позбавляються перегородок, внаслідок чого колишні клейма зливаються в єдину фризову композицію.

Оскільки перед нами авторський відступ від іконографічного канону, то композиція виступає тут не жанротворчою, а стилетворчою. Але якщо йти далі, то такий відступ може привести до утворення нового жанру, наприклад жанру історичної картини, у якого з часом з'являться свої стилетворчі елементи. Жанр і стиль тісно пов'язані один з одним, оскільки композиція є носієм не тільки жанру, але і стилю в українському сакральному мистецтві. Але в жанротворенні беруть участь канонічні елементи композиції, а в стилетворенні – неканонічні, оригінальні, новаторські.

Зв'язок стилю з жанром проявляється і в тому, що не з будь-якого жанру може народитися, наприклад, «розповідний стиль». Найбільшу «схильність» до цього мав життєвий жанр, точніше, легендарно-історичний (або легендарно-побутовий) жанр, у формах якого зображувалися сцени в клеймах. З репрезентативно-персонального жанру ніякого «розповідного стилю» виникнути не могло. Це безпосередньо підводить нас до художньої ролі просторово-часових параметрів давньоруського і взагалі середньовічного мистецтва.

Не будемо тут зупинятися на питанні, чи є зворотна перспектива художньою системою середньовічного сакрального мистецтва. Для нашої теми важливе встановлення того факту, що зворотна перспектива – далеко не загальне явище для української церковної іконографії, вона властива творам оповідних жанрів, отже, вже тільки через це її не можна називати «системою». До перспективних («зворотно-перспективних») побудов давні українські художники вдавалися лише тоді, коли завдання вимагало розвитку дії в просторі. Звідси застосування «перспективи» насамперед у легендарно-історичному жанрі. Отже, просторовий момент можна вважати жанроутворюючим. Але разом із тим він виступає і як стилеутворюючий, позаяк від того, наскільки «реально» трактовано простір, залежить ступінь «реалістичності» твору, а український культовий іконопис у цьому відношенні далеко не стояв на місці. Якщо для більш давніх періодів характерним є зображення простору як би з центру, в якому представляв себе майстер-іконописець, то з плином часу «точка зору» і картинна площина роз'єднуються, протистоять одна одній. Звичайно, це було пов'язане з певними стилістичними зрушеннями, що призвели до утворення рами. Було чимало й інших явищ, пов'язаних зі стилетворенням ролі простору в мистецтві, що не менше, якщо не більше, позначалося на українській церковній архітектурі.

Для середньовічного мислення характерним є історичний час. При цьому в різних жанрах він був різним. Питання ускладнюється тим, що історичний час тісно переплітався з вічним, через що спрямованість часу набувала суперечливого характеру. Почуття історизму, уявлення про творіння світу і старозавітної історії змушували свідомість постійно жити в минулому часі, а спрямованість християнина до вічного спасіння вела до майбутнього, причому не стільки у формі все нових і нових картин, а у формі постійного повторення того, що було.

З наявних у науці про українське сакральне мистецтво найменування стилів неважко зробити висновок, що дослідники виходили з досить різних методів вивчення свого предмета. Залежно від застосованих методів виходив більш-менш повноцінний результат.

Приблизно до кінця другого десятиліття ХХ століття дослідники українського церковного іконопису дуже любили порівняння свого матеріалу із західноєвропейськими стилями. Звідси і походять визначення стилів давньоруського мистецтва як романського, готичного, ренесансного та барокового (А. Уваров, Н. Артлебен, частково Ф. Буслаєв, Н. Кондаков, Н. Лихачов, Н. Окунев, Н. Щекотов, І. Снегірьов, А. Павлинов, Ф. Горностаєв, В. Овсійчук, Д. Степовик). Цей метод можна назвати формально-порівняльним. Порівняння, як можна помітити, відбувалося зовсім не на основі однієї іконографії, враховувався і якийсь стилістичний дух мистецтва. Надалі в цьому напрямі пішли інші радянські мистецтвознавці – Н. Пунін і Д. Айналов. Введення ними таких понять, як «візантійсько-європейське Відродження» та «східноєвропейський ренесанс», говорить про те, що обидва автори майже впритул підходили до типологічного методу у сакральному мистецтві.

Висновки. На закінчення слід відзначити те, як розуміти «стиль епохи». Досі про це не говорилося, позаяк питання про «стилі епохи» не входять у компетенцію ні естетичного, ні комплексного методу, він повинен вирішуватися на іншому рівні. Тут важливо мати на увазі таке. Жодна історична епоха не є настільки органічно монолітною, щоб прояв її духовного життя виливався в художні форми одного стилю. Адже всі історичні епохи є перехідними, і взагалі всі історичні епохи вічно коливаються; ніяка їхня показна принципова стійкість не може перешкодити історичному знаходженню в них також і постійну мінливість. Йдеться про множинність ідейних і художніх рухів і тенденцій епохи. Одні тенденції як би сходять зі сцени, інші народжуються, причому кожна з них може існувати і проявлятися далеко не в одних і тих же формах. Але через усі тенденції епохи проходить якась генеральна лінія, що є провідною, визначальною самої епохи для українського мистецтва. Вона може охоплювати всі галузі творчості, і тоді ми будемо, очевидно, мати справу зі «стилем епохи» в максимальному його вираженні. Але це охоплення може бути і неповним,

поза панівною стильовою тенденцією можуть залишитися досить помітні галузі творчості. У нашому розумінні це теж буде «стиль епохи», стосовно якого стилістичні тенденції бічних мистецьких тенденцій будуть не більше як другорядні і взагалі другорядними. Ми вважаємо, що іконографічний канон не застиг на своєму початковому середньовічному етапі, а постійно еволюціонував і протягом XIV–XVI століть трансформувався у напрямі гуманістичних західноєвропейських ідей, які розцвіли в епоху італійського Відродження, або Ренесансу (фр. *Renaissance* – «Відродження») – культурно-мистецького та релігійно-філософського руху від падіння Візантії, – до початку Нового часу, що ґрунтувався на ідеалах гуманізму та орієнтувався на спадщину архаїчної творчості. Саме цей духовно-мистецький здвиг видозмінив український варіант іконографічного канону в XVII–XVIII століттях.

Підсумовуючи все сказане про методологічні передумови для дослідження канону в українському церковному іконописі, не можна не відзначити, що пропонуваній метод дослідження проблеми стилю в українському сакральному мистецтві відповідає, на нашу думку, головній методологічній вимозі у дослідженні складних систем – «сходження від абстрактного до конкретного». Основні елементи іконографії, іконології і поетики середньовічного образотворчого мистецтва – «образ», «прообраз», «тип», «символ», «метафора», «композиція», «гармонія», «ритм», чи «симетрія», «просторо-во-естетична єдність» і багато іншого – все це являє собою абстракції, виділені з досліджуваного предмета (стилю давнього українського церковного мистецтва), його окремі властивості. Вважаймо, що це розумні абстракції, якщо хто-небудь не доведе протилежне. Вивчення цих абстракцій на трьох рівнях – іконографічному, іконологічному і естетичному, тобто поступове воз'єднання їх у ціле, – це і є «сходження від абстрактного до конкретного». Конкретне в нашому випадку – це канонічний стиль українського еклезіального мистецтва.

Чи означає наш методологічний екскурс, що застосування розглянутої тут методики застерігає від помилок? Навряд чи хто зважиться відповісти на таке питання абсолютно ствердно. Проблема стильового канону в українському іконописі дуже складна та вимагає енциклопедичних знань. Помилки неминучі. Тому у разі вирішення нової проблеми треба більше

боятися не помилок, а шаблонності підходів до теми іконографічного канону в українському церковному живописі, які ніколи не виведуть думку на новий шлях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
2. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 287 с.
3. Вагнер Г. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 1: До початку XI віка. Київ : Наукова думка, 1994. 736 с.
5. Комарницький А., Зятюк Б. Святині Княжої України. Львів : Свічадо, 2019. 208 с.
6. Лазарев В. История византийской живописи. Москва : Наука, 1971. 407 с.
7. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Львів : Місіонер, 2013. 288 с.
8. Фірігос А. Вступ до історії патристичної та візантійської філософії. Львів : Український католицький університет, 2017. 208 с.

REFERENCES

1. Bychkov, V. (1997). Byzantine aesthetics. Moscow: Art, 199 [in Russian].
2. Wagner, G. (1987). The canon and style in ancient Russian art. Moscow: Art, 287 [in Russian].
3. Wagner, G. (1974). The problem of genres in ancient Russian art. Moscow: Art, 268 [in Russian].
4. Hrushevskiy, M. (1991). History of Ukraine-Rus. T. 1: By the beginning of the XI century. Kyiv: Naukova dumka, 736 [in Ukrainian].
5. Komarnytskyiy A., Zyatuk B. (2019). Sacred Religs of Pringely Ukraine. Lviv: Svichado, 208 [in Ukrainian].
6. Lazarev, V. (1971). History of Byzantine painting. Moskva: Nauka, 407 [in Russian].
7. Stepovyk, D. (2013). The new Ukrainian icon of the XX and the beginning of the XXI centuries: Traditional iconography and new stylistics. Lviv: Missionary, 288 [in Ukrainian].
8. Fyrigos, A. (2017). Introduction to the history of patristic and Byzantine philosophy. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet, 208 [in Ukrainian].