

ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН ЯК ХУДОЖНІЙ МЕТОД В ХРИСТОЛОГІЧНИХ ЗОБРАЖЕННЯХ (НА МАТЕРІАЛІ ВІЗАНТІЙСЬКИХ ПАМ'ЯТОК XI–XIV СТ.)

Ковальова М.М., аспірант

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. В даному дослідженні розглядається проблема іконописних канонів. Виявлені деякі закономірності між іконописними традиціями та релігійними, естетичними ідеалами середньовіччя.

Ключові слова: іконографічний канон, ідеал, символ.

Аннотация. Ковалева М.Н. **Иконографический канон как художественный метод в христологических изображениях.** В статье рассматривается проблема иконописных канонов. Выявлены некоторые закономерности между иконописными традициями и религиозными, эстетическими идеалами средневековья.

Ключевые слова: иконографический канон, идеал, символ.

Annotation. Kovaliova M.M. **Iconographic canon as an art method in Christological images.** The article considers the problem of iconic canons, in particular, the patterns of artistic image creation in the canonical culture. The relationship of iconographic techniques with the medieval religious and aesthetic ideals is studied and some generalizations are made.

Key words: iconic canon, ideal, symbol.

Постановка проблеми. Художній метод мистецтва Візантії протягом багатьох століть використовувався митцями усіх наступних поколінь. Без розуміння принципів формування цього художнього методу та ідеалів, які він відображав, неможливо окреслити його подальший розвиток та трансформацію, а також використання в сучасній ситуації.

Актуальність роботи. Розгляд проблеми іконописних канонів викликаний новим спалахом інтересу суспільства сьогодні до пам'яток сакрального мистецтва як вічних взірців духовності, краси та гармонії. В такому аспекті це питання ще не порушувалось у наукових дослідженнях.

Мета роботи. Розглянути роль іконографічного канону як художнього методу при створенні христологічних зображень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові праці, присвячені проблематиці іконописних канонів, можна розділити на чотири основні групи:

1. Пам'ятки візантійської богословсько-естетичної думки (Іоан Дамаскін, Діонісій Ареопагіт, Іосиф Волоцький, Кирил Олександрійський, Максим Грек та ін.);

2. Література з філософії релігії кін. XIX – поч. XX ст. (П. Флоренський, С. Булгаков, Є. Трубецької, О. Виноградов та ін.);

3. Мистецтвознавчі праці кін. XIX – поч. XX ст. з питань іконографії (М. Покровський, Н. Кондаков, Є. Редін та ін.);

4. Концептуальні дослідження XX ст., присвячені вивченню художньо-формальних засад середньовічного мистецтва (Б. Успенський, Ю. Лотман, Б. Раушенбах, О. Шило та ін.).

Перша група джерел (праці діячів візантійської культури X – XV ст.) розглядає питання зародження православного вчення про ікону, канонічні вимоги церкви до зображення святих. У цей період канонічні норми були сформовані теоретично і втілені в художній практиці. Вже тоді в богословській літературі були всебічно розглянуті проблеми символу, образу, знаку.

Важливе значення для нашого дослідження мають праці російських філософів кін. XIX – поч. XX століть. В цей час проблема іконописних канонів стала об'єктом дискусій багатьох мислителів. Особливу увагу привертають праці С. Булгакова, Є. Трубецького, П. Флоренського, які, спираючись на спадщину візантійських попередників, висвітлювали певні церковно-ідеологічні функції канону.

У дослідників, яких ми віднесли до третьої групи джерел (М.Покровського, Н.Кондакова), з'явилася можливість у більш повному обсязі порівняти іконопис країн візантійського кола з західноєвропейським релігійним мистецтвом. Саме цей період визначається піднесенням значення давньоруського мистецтва та першими спробами колекціонування старих ікон і портретів, що дало змогу встановити спадкоємність окремих іконографічних схем і їх зв'язок з літургійною традицією.

Лише у XX столітті тему художньо-формальних засад середньовічного іконопису почали розробляти вчені-мистецтвознавці. Істотний внесок у дослідження середньовічного канона зробив О.Шило у праці “Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков”. Дослідник, на матеріалі колекцій іконопису Кирило-Белозерського монастиря, Вологодського кремля і історико-художнього музею-заповіднику, стверджує, що у канонічній культурі головну роль відіграє можливість переказування через поодинокі зображення суспільного онтологічного змісту. Науковець окреслює конструктивний елемент – “маску”, як основу творення іконописного зображення. Іконографічні канони виступають як фонд культурних знань. Вони містять конкретні засоби для рішення проблем організації форми. Таким чином, з'являється можливість відтворення цілісного образу об'єкту за допомогою конструктивного перетворення натурального матеріалу.

Результати дослідження. Іконографічний канон формувався у візантійському мистецтві, як обов'язкова система художніх засобів, що відображали певні релігійні концепції.

Канонічні елементи були створені на ґрунті візантійської естетики. Теоретичною основою візантійської системи були праці ранньохристиянських філософів, де вони вперше зробили висновки щодо зовнішнього вигляду Христа як звичайної людини. Саме ці твори стали початком розвитку іконографії Бого-Людини в візантійському мистецтві. Отже, на їх думку християнський моральний ідеал не повинен наділятися зовнішньою красою, що протиставлялося естетичним принципам античності. Зміна ідеалів призвела до пошуків нових концепцій зображення, які б були спроможні розкрити новий зміст мистецтва.

Проблема зображення Христа, як йшлося вище, постала ще в теоретичних працях ранньохристиянських філософів, але в центрі уваги вона опинилася лише в період офіційної заборони релігійних антропоморфних зображень і суперечок між іконошанувальниками та іконоборцями. Прихильники антропоморфного образу Христа (іконошанувальники) були змушені проаналізувати і підсумувати всю теорію релігійних зображень. В результаті протистояння не тільки дало змогу іконошанувальникам відстояти свою позицію, а і поглибити теорію сакральних зображень, що призвело до ствердження церквою певних канонічних норм.

Таким чином, можна простежити наступні теоретичні основи візантійської естетики, що сприяли створенню системи іконографічних канонів:

- необхідність створення на землі певного образу небесного світу;
- трактування образу як єдиної об'єднуючої ланки, що наближує людину до незбагненної і невимовної суті небесного світу;
- орієнтація мистецтва на відображення не мінливого, а вічного;
- передбачення обов'язкової взаємодії образу і глядача;
- виявлення не індивідуального, а абсолютного.

Виходячи з цього, Бого-Людину (Христа) слід було зображувати як ідеальну істоту, що належить обом світам і невідривно поєднує їх. Таким чином, людина стає найвищою цінністю у світі тому, що в кожній можна відкрити Бога. Проблема розробки богословського ідеалу Бого-Людини зумовила формування іконографічних вимог до христологічних зображень.

У процесі пошуку стрункої цілісної системи були вироблені основні типи іконографічних зображень Христа:

- Христос-Пантократор;
- Христос на престолі;
- Нерукотворний Образ;
- Преображення;
- Христос у Славі;
- Христос-Емануїл;
- Розп'яття та ін.

Передбачалися певні художні засоби, які були суворо регламентовані і спирались на текст Біблії, при зображенні того чи іншого сюжету. Це стосувалося самої постаті Христа, його атрибутів, написів тощо.

Простежити основні іконографічні канони зображення Христа у візантійському мистецтві можливо лише на сакральних пам'ятках XI-XV століть. Саме у XI-XII століттях набув поширення іконопис. Але ікон, присвячених Христу, дійшло до нашого часу небагато, тому треба долучити до аналізу інші сакральні пам'ятки із зображенням Христа.

Образ Христа-Пантократора став найбільш розповсюдженим у монументальних розписах і мозаїках. Як центр усієї теологічної системи, він розміщувався у центральному куполі. Розміщення персонажів у монументальних

розписах храмів було регламентованим. Зображення могло бути оглавним, оплечним, поясним або на повний зріст, залежно від задуму усієї монументальної композиції і архітектурних співвідношень споруди. Найчастіше у центральному куполі був представлений оплечний образ Христа (мозаїка куполу церкви Успіння Богородиці, кін. XI ст., монастир Дафні поблизу Афін; мозаїка куполу собору в Чефалу, 1148 р., Сіцилія; мозаїка куполу церкви Марії Памакарistos, XIV ст., Константинополь та ін.). Усі ці зображення мають однакову схему: композиція у колі, фронтальність, закрите Євангеліє у лівій руці, права рука піднесена, благословляючого жесту немає. Голова Христа дещо збільшена в пропорціях, у нього суворий погляд, що, мабуть, є відображенням аскетичного спрямування візантійського мистецтва. Центр композиції трохи зміщений праворуч через те, що права рука піднесена і зміщено центр тяжіння. За допомогою цих засобів досягається урочистість і монументальність образу. Оплечні зображення Христа-Пантократора у куполі не відразу стали канонічними, бо було пройдено складний шлях пошуків стильової єдності з архітектурою. Постаць у повний зріст – Христос на престолі, яка, наприклад, зустрічалась у склепінні баптистерію св. Марка у Венеції (мозаїка, XI ст.), майже не використовується у куполі візантійських храмів пізніше, мабуть, через складність розміщення постаті у перспективному ракурсі.

У вівтарній частині частіше зустрічається образ Христа на престолі. Основні вимоги до цієї канонічної схеми можна окреслити так: Христос сидить на багатому прикрашеному престолі і благословляє правцею, закрите Євангеліє розміщено на лівому коліні, ноги опираються на підніжжя - символ землі. Важливими ознаками образу Христа на престолі є пропорційне збільшення голови, урочистість постаті, що пояснюється його сакральним змістом – уособлення Царя Небесного (Судії). Візантійському живопису притаманна ідея сакральності імператорської влади, тому поряд з образом Христа часто зображували імператорів і імператриць (собор св. Софії, Константинополь, XI ст.).

Така іконографія Христа-Пантократора зустрічається і на камях XI століття – різьблених камях, переважно із твердих цінних порід. Образ Бого-Людини відтворено в рельєфних схематичних контурах, що надає постаті монументальності, піднесеності, незважаючи на невеликий розмір зображення (до 10 см).

Розвиток художньо-формальних засобів у христологічних композиціях можна на прикладі мідного хреста XI ст. з зображенням Христа, святих і ангелів. Центром композиції є постаць Христа у повний зріст. Постаць сприймається монументально вишуканою і співвіднесеною з постацями апостолів, які розміщені обабіч нього. Фігура Христа, наче символічний знак, узагальнена, подана у чітких пропорціях, що підсилює її виразність і гармонійність. Особливе значення набуває витончена пластика ліній, що окреслюють фігури, спрямовують погляд до центру. Лінія стає основним виражальним засобом, що формує духовно-емоційний зміст усієї композиції.

Канонічна схема зображення Христа-Пантократора розповсюджена серед витворів прикладного мистецтва – складнів, емалей, камей. Але збереглася пам'ятка візантійського мистецтва – ікона по левкасу XIII ст. (Ермітаж). При збереженості канонічної схеми, в іконі простежуються деякі відмінності від більш ранніх пам'яток – зменшення маси фігури у композиції, голова і тіло при загальній фронтальності мають легкий поворот вліво, що створює враження невловимого руху. Образ Христа просякнутий ліризмом. Його постать сприймається єдиним монолітом, усі кольорові плями узгоджені між собою, гармонійні. Ці стилістичні особливості спрямовані на творення образу як ідеалу, сповненого духовної краси й спокою.

Однією з найцікавіших і найскладніших іконографічних схем є “Преображення”. Найбільшої розповсюдженості цей сюжет набув у останній період візантійського мистецтва – в другій половині XIV- XV ст. Іконографічна схема цього христологічного зображення склалася ще у XI-XII ст. (“Преображення”, Ермітаж, XII ст.) і пройшла важкий шлях естетичних сперечань. Це перш за все стосується розуміння поняття «фаворського світла» – надприродного сяйва, яке зображувалося в залежності від позиції митця. Сяйво могло йти або від постаті Христа – і бути нествореним, або на нього з різних боків – створеним. Фаворське світло було адекватне вищій красі, таємниці Преображення Господнього, його славі. Однією з богословських концепцій було твердження про можливість відчувати божу благодать, духовну насолоду від “фаворського світла”, якщо людина сформує свій внутрішній світ на сприйняття божої енергії.

“Фаворське світло” зображувалося у вигляді містичного сяйва навколо постаті Христа і мало найчастіше округлу або овальну форму. На округлу мандорлу могли накладатися зображення квадратів з увігнутими сторонами. У цьому виді канонічної схеми Христос завжди був у білому одязі. Білий колір займає особливе місце у системі кольорового спектру і відображає аспект універсального, асоціюючись з духовним Абсолютом.

Постать Христа, як основного носія художньо-естетичних ідей, зображувалася у повний зріст в смисловому і формальному центрі композиції. За допомогою цих засобів можна досягти максимальної усталеності події, її позачасового змісту. Ці засоби мали за мету відобразити безумовну і безсуперечну значимість події, її сакральну суть. Постаті Іллі та Моїсея були представлені у молитовному зверненні до Христа і розміщувались обабіч нього, символізуючи шанування і побожність.

Важливо підкреслити той факт, що іконографія усіх христологічних зображень змінювалась поступово: іконографічні схеми мають спільні канонічні норми, а потім, у процесі розвитку, ускладнюються, доповнюються деталями. Так, можна простежити формально-стилістичну спорідненість в сюжетах “Преображення” і “Зішестя в ад” (фрагмент візантійського епістілія, XII ст., Ермітаж). У центрі “Зішестя в ад” також зображена постать Христа у

фронтальному положенні, обабіч нього святі у молитовному зверненні. В подальшому ці тенденції розміщення фігур зберігаються, але вже у XIV-XV ст. підсилюється оповідальність дійства, особливо у тематичних циклах і святах. Постає Христа стає більш динамічною, хоча і зберігає канонічну схему. Наприклад, в іконі “Зішестя в ад” (XV ст) він зображений повернутим у правий бік та нахиленим: правою рукою Христос підіймає Адама. Представлені святі з обох сторін від Христа немовби спілкуються між собою. Їхні образи наділені індивідуальними рисами, навіть передається певний психологічний стан. Але, незважаючи на нове трактування образів зберігається стилістична єдність твору.

Отже, розглянувши стисло найпоширеніші канонічні схеми зображень Христа у візантійському мистецтві, можемо на підставі їх аналізу зробити такі висновки:

1. Іконографічні схеми у христологічних зображеннях розпочинають свій розвиток з монументальних розписів і мозаїк у церковних спорудах і поступово займають певні закріплені за ними місця.

2. Починаючи з XI століття ті ж самі канонічні зображення зустрічаються у витворах прикладного церковного мистецтва – камеях, емалях, хрестах та ін.

3. XI – XIV ст. – період поширення іконописної левкасної техніки. Іконографічні схеми монументальних розписів використовуються в іконах.

4. Одним із ключових моментів візантійського мистецтва є цілісність формально-змістової системи усіх видів христологічних зображень.

5. У візантійському мистецтві зберігається наслідування усталеного естетичного ідеалу, що зумовлює єдність стилістичної мови окресленого періоду.

Серед мистецьких засобів, які сприяли цьому, можна окреслити наступні:

– зображення Христа займає основний простір ікони, все інше має значення середовища і відображається у більш умовних формах;

– фігура Христа окреслює основну вертикальну вісь композиції, яка підпорядковує усі інші зображення;

– усуваються випадкові елементи і композиція набуває органічності побудови.

Висновки. Процес формування і розвитку засобів вираження художнього ідеалу складний і не може обійтися без певної системи. Іконографічні канони – необхідна структура в релігійному мистецтві. Відбір в ньому зображувальних засобів був втіленням естетичного ідеалу і пройшов складний шлях теоретичних і практичних пошуків. Образ Христа, як Бого-Людини, уможлилював з максимальною повнотою окреслити духовний зміст сакрального мистецтва.

Подальші дослідження передбачається провести в напрямку виявлення іконографічних канонів в українському іконописному і портретному малярстві XVI-XVIII ст., враховуючи національні особливості духовного життя.

Література:

1. Арсеньев В. О церковном иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI-XX в.: Антология / Сост. Н.К.Гаврюшин. – Вып.1.: Сокровищница русской религиозной мысли. – М.: Изд.групп. «Прогресс», «Культура»,1993. – 400 с. – С.143-144.
2. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – К.: «Путь к истине»,1991. – 407 с.
3. Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной мысли // Философия русского религиозного искусства XVI-XX в.: Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. – Вып.1.: Сокровищница русской религиозной мысли. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Культура»,1993. – 400 с. – С.7-33.
4. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. – Т.1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. – СПб.: Изд. Имп. АН, 1905. – 97 с.
5. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
6. Успенский Б.А. К исследованию языка древнерусской живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения : Условность древнего искусства. – М.: «Искусство»,1970. – С.4-34.
7. Шило А.В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков. – Харьков: Новое слово, 2006. – 260 с.

Надійшла до редакції 13.04.2007