

УДК 94(4)

С. Ю. Мілютін

ІКОНА ЯК ФЕНОМЕН ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТЕОРІЇ ПІЗНАННЯ І ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ У ДОІКОНОБОРСЬКИЙ ПЕРІОД

У статті аналізуються особливості формування ранньохристиянського символізму і візантійського мистецтва у доіконоборський період. Ікона розглядається, як складова середньовічної естетики та християнської теорії пізнання. Визначено, що ікона у візантійському суспільстві набула високої популярності завдяки тому, що виконувала посередницьку функцію між віруючим і первообразом, однак з часом святі образи починають використовувати в інших цілях, що призвело до маргіналізації культу ікон та змусило світську владу втрутитися у релігійну сферу.

Ключові слова: ікона, іконоборство, візантійське мистецтво, образ, символ.

У 726 р. імператор Лев III Ісавр (717-741) вперше виступив проти ікон, а через чотири роки василевс видав едикт, котрим заборонив вшанування образів. Втручання Льва III Ісавра у сферу віровчення викликало хвилювання у державі та ознаменувало початок масштабного конфлікту між іконоборцями і захисниками ікон, що тривав понад століття та остаточно завершився тільки у 843 році.

Причини ворожого ставлення до ікон з боку імператорів-іконоборців продовжують викликати активні дискусії у науковому середовищі, однак незважаючи на постійний інтерес до візантійського іконоборства з боку наукової спільноти, вчені не можуть дійти діалектичного консенсусу у вирішенні питання стосовно мотивів, що спонукали імператорів до іконоборської політики. Слід зазначити, що ікона у релігійному житті простих візантійців напередодні іконоборського конфлікту відігравала провідну роль. Виникає питання, як так трапилося, що образи зайняли таке високе положення у християнському благочесті? Саме на це питання ми спробуємо дати відповідь у нашій статті.

Аналіз досліджень і публікацій показав, що феномен християнської ікони впродовж століть викликав інтерес науковців з різних сфер знань, що значно збагатило історіографію. Вперше науковий інтерес до християнського мистецтва проявив А. Бозіо, що дослідив християнські катакомбні розписи. Перехід до теоретичного вивчення історії християнського мистецтва тісно пов'язаний з науковою діяльністю французького історика та мистецтвознавця Ш. Байє [1]. Слід зазначити, що окремі ідеї Ш. Байє знайшли продовження у працях таких дореволюційних істориків, як М. Кондаков [2; 3; 4], М. Покровський [5; 6] та О. Уваров [7].

У XX ст. значний внесок у дослідження феномену візантійської ікони здійснили представники російської культурної діаспори – богослови В. Лосський [8] та Л. Успенський [8; 9], релігійний філософ С. Булгаков [10], історик середньовічного мистецтва А. Грабар [11; 12; 13; 14] та візантолог Г. Острогорський [15; 16]. На території Радянського союзу означена тема розвивалася, як складова вивчення візантійського мистецтва та середньовічної естетики у дослідженнях В. Ліхачової [17], В. Лазарева [18; 19] і В. Бичкова [20; 21; 22; 23; 24; 25]. У США і Західній Європі дослідження візантійської ікони знайшло відображення у науковій діяльності О. Демуса [26], Е. Кітцінгера [27; 28; 29], К. фон Шенборна [30], К. Манго [31], Х. Бельтінга [32] та Л. Брубакера [33; 34].

Розпад Радянського союзу призвів до зміни історичної парадигми у країнах колишнього СРСР, що якісно вплинуло на розвиток гуманітарних наук і посприяло появі нового покоління дослідників. Серед котрих важливий вклад у вивчення феномену ікони здійснили: Ю. Алешкова [35; 36], В. Бабіч [37], А. Беліков [38], М. Буторіна [39], О. Губарева [40], А. Захарова [41; 42], Я. Іваницька [43; 44; 45], Н. Келеберда [46], Т. Клімкіна [47], О. Лідов [48; 49], Є. Мірошніченко [50; 51; 52; 53], П. Ніколов [54], М. Нікольський [55; 56; 57; 58; 59; 60], Г. Османкіна [61], Н. Раєвська [62; 63; 64], Ж. Соколова [65], О. Швидкая [66; 67] та І. Язикова [68; 69]. Серед українських вчених дослідженням ранньохристиянського мистецтва і феномену ікони займалися: В. Боднар [70], А. Власенко [71], О. Вячеславова [72], Л. Гнатюк [73], Н. Колосова [74], Д. Степовик [75; 76] і С. Стоян [77].

Візантійська культура, як зауважив один сучасний дослідник, має іконоцентричний характер [50, с. 22]. Становлення візантійської традиції образотворчого мистецтва пройшло довгий шлях еволюції і бере свій початок ще в античну епоху. Першими творіннями християнського мистецтва були катакомбні розписи. Катакомбний живопис у змістовому плані мав символічний характер [78]. Слід зазначити, що інтенсивність та масовий характер сакраментального досвіду ранніх християн значно вплинули на зміну естетичних ідеалів античної доби. Ранньохристиянська естетична теорія, будучи центром нового духовного досвіду, потребувала трансформації усієї структурно-конструктивної моделі мистецтва, що відобразилося, у першу чергу, в подоланні кордонів алегорії і формуванні категорії “символ”. [38, с. 84]. Вимоги єдиного трактування символу заклали у ранньохристиянській естетичній теорії основи уніфікації тлумачення сюжетної складової [79, с. 18]. Перші християнські художні образи у змістовому плані були простими та зрозумілими, однак при цьому не втрачали свій духовний домінант. Особливістю катакомбних зображень являється їх лаконічність, як правило автори малюнків, надавали перевагу одиничним фігурам, однак існували і багатофігурні композиції, для яких характерна відсутність просторових відповідностей, художники старалися зображувати об'єкти на однаковій відстані від аудиторії, здебільшого у нерухомій фронтальності. На початковому етапі існування ранньохристиянського мистецтва для нього властива обмежена кількість сюжетів [44, с. 17], однак

незважаючи на це структура символу вимагала активної розумової діяльності від глядача [65, с. 18], адже у християнському символі реалізується єдність іманентності та трансцендентності Бога [46, с. 29].

Е. Кітцінгер висловив припущення, що символічний характер мистецької традиції перших християн – це результат компромісу між християнами-їудеями і наверненими у нову віру еллінами, їудеї на переконання дослідника, ставилися до образотворчого мистецтва скептично, а для еллінів воно було звичною формою вираження ідей [29]. Однак окремі історики вважають це припущення неточним, адже перші пам'ятки християнського мистецтва з'явилися не раніше II ст., коли християнство вже вийшло за рамки іудаїзму [45, с. 39].

У III-IV ст. погіршується техніка створення зображень, однак збільшується їх кількість і різноманітність сюжетів [44, с. 18]. Ранньохристиянська естетична теорія на початковому етапі свого існування природно увібрала в себе античну спадщину, адаптувавши її принципи та категорії для власних потреб. Найчастіше у катакомбах зображували Ісуса Христа у вигляді доброго пастора [80, с. 16]. Здебільшого цей образ являв тридцятирічного чоловіка, подібного до Христа на пізніших іконах, що носив одяг пастуха і тримав ягня на руках чи плечах. Катакомбні розписи свідчать про те, що ранньохристиянські художники запозичили із античного мистецтва без будь-яких змін не тільки стиль, але й мотиви, серед них особливо часто траплялися зображення Гермеса Кріофора, Орфея та Амура, що у християнській інтерпретації набули нового релігійного значення [64, с. 17]. Непересічним зразком алегоричного міфологізму, що властивий для ранньохристиянської образотворчої виразності було зображення античної богині перемоги – Ніки, зазначимо, що спочатку ця алегорія мала словесний характер, однак згодом для позначення моральної перемоги християнства і всепереможної Христової віри, фігуративне зображення Ніки увійшло до плеяди ранньохристиянських символів [71].

Домінування античних форм у мистецькій виразності перших християн дало підставу С. Булгакову висловити припущення, що саме язичники залишили християнам готову ідею ікони та основні принципи іконописання [10, с. 247]. Аналізуючи сюжетну складову ранньохристиянського мистецтва Н. Раєвська висловила припущення, що перші християнські художники не піклувалися про те, щоб привести форму своїх витворів у відповідність з їх християнським змістом, адже для християнських репрезентацій важливою була суть, на котру вказувало зображення, а не форма [64, с. 17]. Незважаючи на те, що перші християнські зображення мали античну форму вони увібрали в себе новозавітні атрибути, що направляли помисли віруючих до Христа та його вчення про спасіння душі [60].

Важливе місце у системі ранньохристиянської мистецької традиції займають не антропоморфні зображення. Найбільш розповсюдженим не антропоморфним ранньохристиянським символом була риба [54]. Так зокрема риба символізувала Ісуса Христа. Риба в уявленнях перших християн була образом святого хрещення водою і Духом Святим, відповідно вона являється знаковим символічним свідченням причетності до Церкви – Тіла Христового [7, с. 142; 78]. Зображення корабля означало Церкву Христову, що в бурхливому життєвому морі прямує до берегів спасіння. Кермо корабля символізувало Спасителя, а корабельний якір – надію на спасіння. Часто на кораблі зображувався Ной, що інтерпритувалося як спасіння християнина серед життєвого потоку гріхів [71]. Також перші християни часто зображували на стінах катакомб лілії, що символізували невинність; популярним було зображення пальмової гілки, котре віруючі інтерпретували, як символ перемоги життя над смертю; виноградна лоза була алегоричним символом царства небесного, а агнець або ягня був алегорією жертвової готовності Спасителя до страждань. Аналізуючи особливості ранньохристиянської символіки Г. Османкіна приходиться висновку, що завдання мистецької теорії для перших християн зводилося до того, щоб сформувати такий художній феномен, котрий функціонував у зворотному зв'язку, під час якого витвір мистецтва вводив людину у систему оптимальної соціально-духовної орієнтації та звільняв індивіда від ілюзорних уявлень [61, с. 99-100].

Остаточно не антропоморфні зображення Ісуса зникають тільки після скликання Трулльського собору, що постановив зображати Христа тільки у людському вигляді. У процесі дослідження еволюції візантійського мистецтва А. Власенко прийшов висновку, що преображення зооморфного символу агня в антропоморфний образ неодмінно викликало за собою преображення усіх інших, другорядних образів, символів і сюжетів. Відповідно, причина відміни давніх символів, на думку дослідника має, цілком хронологічний характер, адже церковна свідомість переросла те, що з часом втратило свою актуальність і навіть стало шкідливим, знижуючи значення прямого образу [71].

Аналізуючи особливості ранньохристиянського мистецтва А. Беліков прийшов висновку, що незважаючи на те, що катакомбні образи, включали в себе набір рис, що характерні для канонічної ікони, однак при цьому вони не виконували головну її функцію. Окремі катакомбні образи звичайно мають свою, унікальну виразність, однак сама логіка репрезентації їх зображень все ще співіснує з канонами античного мистецтва. Катакомбні зображення не виконують аналогічну функцію хоча при цьому являються переконливими свідками містичного досвіду перших християн і найбільш ранніми прикладами мистецтва, що розвивалося у модусі християнського благочестя [38, с. 81-82]. Дещо відмінну позицію висловлює О. Швидкая, дослідниця вважає, що смислова перспектива язичницьких і старозавітних зображень підземних храмів перетворила їх у багатовалентні символи, адже катакомбні зображення, не будучи іконами за своїм зовнішнім виглядом, являлися ними за своїм внутрішнім змістом та підносили розум і серце людини до Христа [66, с. 74].

Еволюцію ранньохристиянського мистецтва прискорило рішення імператора Костянтина Великого (306-337) перетворити християнство на державну релігію Римської імперії, завдяки чому християнське мистецтво виходить з підпілля і з'являється у храмах. Фахівці у сфері ранньохристиянського мистецтва відмічають, що у IV-V ст. зображення були більш життєвими, ніж у пізніший період. Це пояснюється тим, що на початковому

етапі існування християнства у мистецьких композиціях зберігався сильний вплив античних форм, пов'язаний з експресивністю та матеріальністю, однак зміна парадигми світосприйняття викликала потребу у формуванні естетичного стилю, котрий більше відповідав би гносеологічним потребам та містичним ідеалам християн, ніж античне мистецтво.

Більшість істориків вважають, що тип побудови зображення, котрий умовно називають візантійським являється результатом синтезу мистецьких традицій давнього Єгипту та класичної Греції. Найближчим попередником ікон являється датовані I-III ст. зображення, що відомі, як фаюмські портрети [66, с. 27-28]. Перші фаюмські портрети було знайдено під час археологічних розкопок у 1887 р. поблизу села ер-Рубайат [74, с. 95]. У фаюмському портреті простежується антична традиція ховати дощечки, на котрих зображували обличчя померлого та єгипетський звичай розписувати маски небіжчиків. Композиційно для фаюмського портрету характерно погрудна побудова, однак трапляються і поясні зображення [81, с. 28]. Слід зазначити, що фаюмський портрет з іконою зближують не подібність окремих зовнішніх атрибутів, а їх функціональне призначення. Творці фаюмського портрету розуміли його, як межу світу живих і мертвих, що представлялася рукотворною формою онтологічного зв'язку з померлою людиною. О. Швидкая вважає, що в онтологічно-гносеологічному плані фаюмський портрет наближається безпосередньо до ікони, котра будучи вікном у світ небесний призначена являти через себе духовну сутність відображеного на ній святого [66, с. 28]. Однак не слід забувати, що фаюмський портрет завжди трагічний, а ікона у свою чергу, навпаки – це свідоцтво про життя і перемогу над смертю [68, с. 35].

На переконання більшості дослідників вшанування ікон бере початок з портретів святих і мало свої коріння у поховальній сфері, адже зображення разом з зображеним ставало об'єктом поминального вшанування, котре сприяло розвитку культу [64, с. 29]. Святі ставали відомими не тільки завдяки легендам, але і завдяки своїм зображенням. Святий у розумінні візантійців являвся не тільки етичною моделлю, але й небесною інстанцією, до котрої можна звернутися за допомогою у випадку земної потреби [32, с. 23]. Х. Бельтінг зазначає, що потреба у місцевих культах у християнстві реалізовувалася через святих та їх реліквії, а пізніше через ікони. Лише Христос, котрий у написаному образі представляв фізичне відображення Бога у людському вигляді та Богоматір могли претендувати на універсальний культ [32, с. 60].

Рання ікона ще не виражала чітко сформульованого вчення про образ. У цей історичний період регламентовані типи зображень були відсутні, так що кожна ікона створювалася сама по собі і слідувала своїм власним прототипам [64, с. 29]. У ранньохристиянський період, коли церковне мистецтво знаходилося на стадії формування, іконою називалося будь-яке зображення Спасителя, Богоматері, святих, янголів чи подій із Священного Писання, незалежно від того в якій формі воно було виконано [46, с. 77]. Слід зазначити, що не всі образи вшановувалися однаково, зокрема, фресковий живопис сприймався як декоративна та історична складова. Відповідно будь-яка ікона набувала більшого значення і вшановувалася як місце потенційної появи благодаті [64, с. 34].

Ріст популярності зображень релігійного характеру викликав незадоволення окремих віруючих. Зокрема Тертуліан негативно ставився до християнського мистецтва, Климент Олександрійський висловлювався неоднозначно, однак при цьому не заперечував дидактичний потенціал наочних образів. В. Лосський і Л. Успенський пояснюють негативне ставлення до мистецтва у перші століття існування християнства тим, що християнські общини з усіх боків були оточені язичниками тому природно, що окремі віруючі, котрі нещодавно приєдналися до християнства, враховуючи попередній негативний досвід, намагалися відокремити християнство від ідолопоклонства, що могло проникнути через художню творчість, і спираючись на Старозавітну заборону образів, заперечували можливість їх існування у християнстві [8, с. 32].

Негативне ставлення до християнського мистецтва властиво для отців Ельвірського собору, що відбувся на початку IV ст. на території Піренейського півострову, зокрема, у 36 правилі соборного уложення було заборонено живопис на стінах культових споруд. В історіографії раннього іконоборства можна знайти наступне пояснення таким діям отців собору: "Ельвірський собор відбувся незадовго до гонінь організованих імператором Діоклетіаном (284-305), котрі були передбачені з боку християн, тому текст соборного уложення можна сприймати, як бажання врятувати святині від знищення" [82]. Однак аналіз соборного уложення показав, що його організатори намагалися регламентувати положення для священнослужителів і не переслідували локальну мету захистити витвори християнського образотворчого мистецтва. Крім того, більшість дослідників вважає, що засідання собору відбулося після гонінь проти християн організованих Діоклетіаном.

Після Ельвірського собору негативне ставлення до образів висловлювали Євсевій Кесарійський та Епіфаній Кіпрський. Зокрема Епіфаній був противником матеріалізації християнства, котру він вбачав у виготовленні зображень Спасителя. Існує легенда, що під час чергової мандрівки Епіфаній випадково натрапив на зображення Ісуса, що викликало у нього різке незадоволення. Він схопив полотно і розірвав його на частини, свій вчинок Епіфаній пояснив тим, що такі зображення віддаляють християнина від істинної віри і повертають назад у прірву язичницьких забобів. Про негативне ставлення Євсевія до ікон відомо із його послання до сестри імператора Костянтина Великого – Констанції. Нажаль для істориків лист Євсевія повністю не зберігся і дійшов до нас тільки у фрагментарному вигляді. Євсевій на думку М. Ріцці займав консервативні позиції у богословських питаннях, що було обумовлено сильним впливом на нього Орігена [83, с. 19]. Окремі історики вважають, що причиною негативного ставлення до образів з боку Євсевія стали його симпатії аріанству. Аналізуючи послання Євсевія до Констанції, О. Сидоров прийшов висновку, що Євсевій заперечує не іконографію, як таку, а власне ікону Христа, тобто можливість зображати Христа за допомогою образотворчого мистецтва [84, с. 61]. І. Язикова висловлює припущення, що Євсевій

Кесарійський вважав зображення Христа неможливим, тому що людська природа Ісуса після Воскресіння являється божественною і непізнанною [69, с. 12].

Поступово ставлення церковних ієрархів до християнського мистецтва змінилося у кращу сторону. У першу чергу на формування іконографічного стилю як способу передачі божественного одкровення в історичній реальності вплинула еволюція міркувань святих отців у сфері онтології [85]. Зокрема Василій Великий у своїй творчій діяльності декілька разів порівнював Божественний образ з його первообразом у відношенні зображення імператора з самим імператором [50, с. 25]. Крім того, розкриттю особливостей символічного реалізму у християнському мистецтві посприяла богословська система Григорія Нисського, котра вказувала не тільки на подвійність людської природи, але й акцентувала увагу на безмежності сходження образу до первообразу.

У V ст. Ніл Сінайський наголошував на тому, що ікони знаходяться у храмах для настанов у вірі тих хто не знає тексту чи не вміє читати священне писання. Також значну увагу зображенням приділяв Павлін Милостивий. Будучи єпископом Ноланським він розпорядився побудувати декілька церков і наказав розписати їх священними зображеннями, про що детально писав у своїх листах. Єпископ швидко пересвідчився, що зображення ефективніше ніж книги привертають увагу віруючих, особливо це стосувалося тих хто нещодавно приєднався до християнства [6; 64, с. 32]. Схожі міркування ми знаходимо у листі папи римського Григорія I Великого (590-604), його послання було адресовано Сирену єпископу Марсельському, у своєму листі папа хвалив єпископа за те, що той заборонив поклонятися іконам, однак критикував архієрея за те, що розбивши ікони той позбавив людей, що не орієнтувалися у християнській догматичній педагогічній освіті, якої вони потребували. Слід зазначити, що схожі аргументи для захисту ікон пізніше використовували патріарх Герман I Константинопольський (715-730) [86, с. 103] та папа Адріан I (772-795) [87, с. 329].

Слід зазначити, що у сюжетному плані рання візантійська ікона протидіє суперечливим тенденціям пізньої античності, що виразилося у тлумаченні природи і зображення. Опозиційність між успадкованим світоглядом та культурною традицією християнства знайшла відображення у художніх переконаннях, що вплинуло на образотворчі категорії: простір, площину, рух, спокій, тілесність та абстрактність. У християнському мистецтві можна прослідкувати переосмислення античних іконографічних формул, що викликало поступовий відхід від принципів реалістичного зображення на площині і формування нової, більш умовної художньої традиції, що краще справлялася із поставленою метою у плані відображення видимих форм трансцендентної реальності [13; 41, с. 177].

Християнська естетична традиція внесла зміни не тільки до інструментально-категоріальної складової мистецтва, під впливом християнського світогляду трансформації зазнало саме поняття прекрасного і краси. Для середньовічної естетики достойним бути зображеним вважалося тільки трансцендентальне, що набувало рис прекрасного, відповідно красивими вважалися тільки ті естетичні якості, що були характерні для Ісуса, Богоматері, апостолів та святих. К. Девдараїдзе вважає, що поняття прекрасного було атрибутом духовного, непізнаного, абстрактного, до якого можливо долучитися лише на мить у результаті відповідної концентрації розуму й волі. У центрі християнської мистецької традиції знаходилися категорії сакрально-духовного характеру: Бог, світло, одкровення, істина, чудо, таємниця, молитва, чистота, дух і людська душа. Таким чином середньовіччя поглибило поняття прекрасного, однак майже розділило його з матеріальною красою [88, с. 183].

Для християнських репрезентацій властиво підкреслене значення зображених персонажів, ранньохристиянські майстри створюють симетричні композиції з фронтальною постановкою портрету, характерною рисою візантійських ікон стала пластичність фігур і наявність німбу, що перетворився на своєрідний символ святості [43, с. 70; 89, с. 46]. У IV-V ст. формуються перші риси візантійського стилю з його лінійною технікою малювання, символікою, канонізацією сюжетів, композицій, типів фігур, облич та атрибутів святих. Сформовані у цей час антропоморфні образи і класичні основи стилю зайняли міцні позиції у візантійському мистецтві на довгі століття [43, с. 70].

Слід зазначити, що авторитет ікони залежав від автентичності зображення зовнішньому вигляду святого та правильного опису події із священної історії в його теологічному аспекті. На думку Н. Раєвської: "Онтологічне відношення між оригіналом і його відображенням повинні були додати зображенню критерій тотожності, адже було важливо не настільки художньо зображений святий, а наскільки вірно" [64, с. 35]. Саме така особливість ікони на думку однієї сучасної дослідниці пояснює той факт, що ікона може бути ідеальною з технічної точки зору, але при цьому знаходитися на низькому духовному рівні, і навпаки: ікона може бути примітивною, однак при цьому втілювати велич духовного світу [90].

Безпосередньо найбільшим авторитетом серед віруючих користувалися так звані нерукотворні образи. На думку О. Лідова така градація склалася через те, що теофанічний аспект вшанування нерукотворних образів багато у чому визначав їх унікальний статус. Нерукотворний образ був таким же реальним, як і його божественне першоджерело, і в деякій мірі, дякуючи власній божественній природі, котра могла втілитися у будь-якому конкретному матеріалі, він перевершував усі інші реліквії [49, с. 282]. Х. Бельтінг та Е. фон Добшоц висловили іншу думку, дослідники вважають, що нерукотворні культові образи безпосередньо продовжували традицію вшанування античних небесних образів [32, с. 75].

Як уже зазначалося основи візантійського образотворчого стилю міцно пов'язані з класичною античністю, що стала фундаментом усієї візантійської культури, однак класичний стиль, що відповідав сенсуалістичному характеру античного світогляду, повинен був зазнати змін у відповідності з спіритуалістичним напрямком християнського мислення [69, с. 43]. І. Язикова вважає, що візантійські естетичні уявлення формувалися під впливом християнської релігійної свідомості. Античний ідеал

зовнішньої пластичної краси змінився ідеалом духовної досконалості, молитовною концентрацією і пасивним спогляданням. Головним завданням мистецтва стало вираження внутрішнього змісту образів, а не їх зовнішньої привабливості [69, с. 44].

Слід зазначити, що православна традиція розуміє ікону як текст, а не як схему, тому художній бік ікони не так важливий, як її ідейна складова [68, с. 27]. Ікона нічого не зображує, вона являє [91]. Ікона не створена іконописцем вона втілювалася через нього [92]. Є. Мірошніченко зазначає, що іконописець, ідентифікував себе не як творця, а скоріше за все як священнослужителя, котрий повинен явити божественну красу, що уособлюється в іконі та храмовому просторі [51, с. 31]. У процесі дослідження специфіки втілення сакральних сутностей Ж. Соколова прийшла висновку, що чим більше художник прагне до вираження тим ближче він наближається у своєму творінні до пізнання невидимого світу, котрий можливо тільки виразити, але аж ніяк не зобразити. Іконописець у своєму творінні повинен, з одного боку, передати невидимий світ – Бога-отця, а з іншого боку, максимально наблизити його до віруючого за допомогою візуального інструментарію [65, с. 50]. У такому випадку найбільш складною у плані художньої реалізації ікони представляється аналогічна функція образу, оскільки для того, щоб створити образ, котрий здатний підняти розум до первообразу, необхідно, щоб сам майстер, крім високого рівня художнього ремесла, у момент створення образу знаходився “в душі”, тільки у такому випадку образ являється відображенням містичного досвіду художника і здатний реалізувати свою аналогічну функцію [38, с. 85].

Зазначимо, що церква ніколи не ідентифікувала ікону виключно як витвір мистецтва, адже іконописний образ діаметрально протилежний ілюзії і віртуальності – ікона аскетично-символічна за своїм характером, а не натуралістична, як світська картина. Ж. Марьон вважає, що різниця між іконою та картиною в тому, що картина вільна від оригіналу і має цінність сама по собі так як у зображення відсутній інший оригінал, крім його самого, і воно виробляє себе, щоб видати за єдиний оригінал. Відповідно, картина як образ, не пов'язаний із своїм оригіналом або взагалі його не має. Крім того, картина не може містити посилання до іншої реальності, крім своєї власної. У свою чергу зображення на іконі це форма вираження трансцендентної реальності особистості [93, с. 117; 37, с. 160]. Н. Келеберда вважає, що формальна сторона іконопису не може бути абстрагована від змістової складової, як це властиво для творів світського мистецтва. Формальна сторона ікони повністю відповідає її змістовності. Зміна форми може призвести до викривлення внутрішнього смислу навіть у випадку збереження релігійної проблематики. Відповідність художньої форми до змісту християнського образу служить критерієм виділення ікони із загального ряду мистецтв [46, с. 81]. Р. Карелін зазначає, що картина відображає настрій, ікона – стан особистості. Картина має сюжетні рамки; ікона долучає до безмежного [92]. Картина – інструмент для спілкування з автором, з його ідеями та переживаннями. Ікона у свою чергу призначена являти втрачену красу і несхожість світу, котрий існував до гріхопадіння, і сповіщає про світ грядущий. Для ікони властива умовність зображення. На іконі зображується не стільки сам предмет, скільки ідея предмету. Звідси деформовані, як правило, видовжені пропорції фігур. Крім того, в іконі відсутня тріумфальна тілесність, котру можна спостерігати на картині [94, с. 170].

В інструментальному плані картина будується по законам лінійної перспективи, що дозволяє на двомірній площині зобразити трьохмірний простір. Аудиторія сприймає зображення, наче стоїть біля вікна, за яким перед глядачем розкривається весь світ [95, с. 127]. І. Язикова зазначає, якщо картину називають вікном в оточуючий світ, то ікону можна назвати вікном у світ невидимий. Ікона не зображає те, що звично для людини в її повсякденному житті, а являє царство небесне [69, с. 13]. У свою чергу для ікони характерна зворотна перспектива, у котрій точкою дотику являється глядач, що стоїть перед іконою. Слід зазначити, що незважаючи на те, що в іконі відсутня пряма перспектива це не робить її зображення статичним. Зокрема Р. Карелін вважає, що картину можна трактувати аналітично, можна міркувати про окремі її фрагменти, вказувати на те, що подобається, а що ні, у свою чергу ікону не можна розділити на сегменти вона сприймається єдиним внутрішнім релігійним почуттям [92].

Аналізуючи особливості формування світогляду у Візантії Г. Османкіна прийшла висновку, що символічність і навмисна ірраціональність художніх засобів створювали враження, що справжнє життя всілякого образу і форми проходить по інший бік правильності та краси видимого світу [61, с. 95-96]. Всі дослідники, що займалися вивченням феномену ікони зазначають, що в іконописному образі немає нічого зайвого. В іконі простежується зміна символічної ролі світла, адже світло в іконописному образі набуває трансцендентального характеру [96, с. 4]. Викривлення пропорцій фігур в іконі – це відображення ідеї преображення плоті, що спрямовується із світу земного у світ небесний [95, с. 127]. Т. Нікольська наголошує, що на перший погляд невідповідність пропорцій зображених персонажів на одній іконній площині здається архаїчним пережитком, однак насправді це спосіб вираження ієрархічності [97]. Пейзаж в іконі, якщо присутній то має умовний і схематичний характер. В іконі кожна деталь обличчя, жест чи положення тіла носять символічний характер: високий лоб означає мудрість; великі очі – проникнення у божественні таємниці; тонкі вуста – аскетизм; видовжені пальці – духовне благородство і чистоту вчинків [92]. Розміри фігур зображених на іконі визначалися не їх положенням, а релігійним значенням. Через це фігура Христа завжди перевершувала розмірами апостолів та пророків [61, с. 110]. Величини в іконі носять не просторовий, а аксіологічний характер, виражаючи ступінь гідності [92]. Символ в іконі не стримується лише видимими предметними образами, а розповсюджується на такі категорії, як простір і час [57, с. 396]. Час на іконі також має свою специфіку, що носить умовний характер. З точки зору надприродних сутностей часова послідовність подій не має значення. Тому на одній і тій самій іконі певний персонаж зображується у різноманітних ситуаціях, відокремлених один від одного у часовому просторі [61, с. 110; 95, с. 128]. Будь-яке іконописне зображення має сакральні та позачасові риси тому, що являє духовне [57, с. 396]. Як наслідок

ікона долає розділення подій у часі і зводить їх до єдності часового буття [36, с. 41]. Колір в іконі не являється способом колоритної побудови, він виконує символічну функцію [95, с. 128]. Іконописці часто використовують контрастні кольори, що посилюють сприйняття ікони та надають їй твердості і чіткості у сюжетному плані [92].

Моментом перетворення зображення в ікону вважається написання на ній імені власного образу. Без цього надпису ікона, виготовлена по всім канонам іконопису, не сприймалася, як достовірний образ [98, с. 160; 37, с. 160]. Таким чином в теорії ікони, особистість позиціонується, як еквівалент трансцендентної складової буття, що означена іменем зображеного.

Х. Бельтінг вважає, що помилково розглядати ікони тільки як предмети релігійного споглядання, як стверджували теологи під час іконоборського конфлікту – оскільки ікони використовувалися для запобігання біди, зцілення хворих і навіть захисту імперії. Авторитет, котрим володіли ікони спонукав візантійців давати клятви на іконах і використовувати їх в якості символу консолідації [32, с. 60]. Зокрема під час облоги столиці імперії у 626 р. константинопольський патріарх Сергій (610-638) розпорядився винести ікону на захисні мури міста, це настільки надихнуло солдат, що ті відбили усі атаки противника.

Напередодні іконоборського конфлікту образи займають провідне місце у церковному житті простих візантійців. Ікона як своєрідна художня форма трансформує риси духовної реальності у багатовимірну організацію літургійного образу, що не тільки символічно відображає у собі сферу трансцендентального, але й моделює спосіб його сприйняття [36, с. 41]. Стрімкий ріст популярності ікон в якості автономного чудотворного, молитовного і шанованого образу сформувався та утвердився, завдяки гострій потребі віруючого у спілкуванні з Богом не тільки під час храмового богослужіння, але й у звичайних побутових умовах.

Однак з часом ставлення простих візантійців до ікон починає набувати загрозливих форм. Особливо яскраво це простежується після багаторічної військової експедиції імператора Іраклія (610-641) спрямованої проти Персії, саме тоді ослаблена Візантія зіштовхнулася з принципово новим ворогом – ісламом. У результаті експансії арабів-мусульман Візантія втратила значну частину своєї території, що призвело до масштабної соціально-економічної кризи і глибокої духовної депресії. У візантійському суспільстві панував тотальний песимізм та меланхолія, народ шукаючи виходу із морально-психологічної стагнації знаходив відряду в релігії, особливою популярності у цей час набувають містичні ідеї, котрі часто мали еретичний характер. На фоні економічного зубожіння та духовної кризи відбувається поступове падіння інтелектуального рівня населення, що призводить до маргіналізації культу ікон. Все частіше на вулицях столиці ікони використовували під час процесій, як культові образи античної доби їх прикрашали, а іноді навіть одягали як реальних осіб. Траплялися випадки коли ікони використовували під час судових засідань. З часом набула популярності традиція обирати ікони на роль хрещених батьків дітей. Доходило до того, що окремі священики здирали фарбу з ікон та домішували її у причастя. В очах окремих мирян ікони перестали відігравати роль посередників між зображеним персонажем і віруючим та перетворилися на предмет самостійного культу. Звичайно така практика не могла залишитися поза увагою імператора, котрий під впливом до кінця нез'ясованих обставин був змушений втрутитися у питання віровчення і розпочати боротьбу проти культу ікон.

Джерела та література

1. Байе Ш. Візантійське мистецтво / Ш. Байе. – СПб.: Издание Редакции ВЪЕСТНИКА ИЗЯЩНИХЪ ИСКУСТВЪ, 1888. – 320 с.
2. Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и спаса нашего Иисуса Христа / Н. П. Кондаков. – СПб.: Издание ВЫСОЧАЙШЕ учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи, 1905. – 116 с.
3. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Томъ I. / Н. П. Кондаков. – СПб.: Издание Отдѣлення Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ, 1914. – 403 с.
4. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Томъ II. / Н. П. Кондаков. – СПб.: Издание Отдѣлення Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ, 1915. – 214 с.
5. Покровский Н. В. Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства / Н. В. Покровский. – СПб.: Типографія А. П. Лопухина, 1900. – 481 с.
6. Покровский Н. В. Церковная история в святы историию христіанского искусства / Н. В. Покровский. –Пг.: Типографія А. Н. Лаврова и Ко, 1916. – 246 с.
7. Уваров А. С. Христіанская сиволика. Ч. 1. Символика деревне-христіанского періода / А. С. Уваров. – М.: Типографія Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – 212 с.
8. Лосский В. Н. Смысл иконы / В. Н. Лосский, Л. А. Успенский. – М.: ЭКСМО, 2014. – 336 с.
9. Успенский Л. А. Богословские иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. – Переславль.: Издательство во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656 с.
10. Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Том II. Философия имени. Икона и иконопочитание / С. Н. Булгаков. – М.: Искусство, 1999. – 448 с.
11. Grabar A. Byzantium from Death of Theodosius to the Rise of Islam / A. Grabar. – London.: Thames and Hudson, 1966. – 409 p.
12. Grabar A. La peinture byzantine / A. Grabar. – Geneve.: Skira, 1953. – 201 p.
13. Grabar A. L'âge d'or de Justinien, de la mort de Théodose à l'Islam / A. Grabar. – Paris.: Gallimard, 1966. – 415 p.
14. Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins / A. Grabar // Princeton University Press. 1968. P. 213-234.
15. Острогорский Г. А. Гносеологические основы византийского спора о свв. иконах / Г. А. Острогорский // Seminarium Kondakovianum. №2. 1928. – Прага, С. 47-51.
16. Острогорский Г. А. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества / Г. А. Острогорский // Seminarium Kondakovianum. №1. 1927, - Прага, С. 36-48.
17. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV-XV веков / В. Д. Лихачева. – Л.: Искусство, 1986. – 310 с.
18. Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1971. – 401 с.

19. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Том 1. / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1947. – 456 с.
20. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Том I. Раннее христианство. Византия / В. В. Бычков. – М.: Университетская книга, 1999. – 575 с.
21. Бычков В. В. Из истории византийской эстетики / В. В. Бычков // Византийский Временник. №37. 1977, – М.: С. 160-191.
22. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к Истине, 1991. – 408 с.
23. Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики / В. В. Бычков // Византийский Временник. №34. 1973, – М.: С. 151-169.
24. Бычков В. В. Феномен иконы / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 633 с.
25. Бычков В. В. Эстетика Отцов церкви / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
26. Demus O. Byzantine Art and the West / O. Demus. – New York.: New York University Press, 1970. – 274 p.
27. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main line of stylistic development in Mediterranean Art III-VII Century / E. Kitzinger. – London.: Harvard University Press, 1977. – 184 p.
28. Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm / E. Kitzinger // DOP. №8. 1954. P. 83-150.
29. Kitzinger E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art / E. Kitzinger // DOP. №17. 1963. P. 95-117.
30. Шёнберн К. Икона Христа. Богословские основы / К. Шёнберн. – М.: Христианская Россия, 1999. – 232 с.
31. Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents / C. Mango. – Toronto.: University of Toronto Press, 1986. – 286 p.
32. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 544 с.
33. Brubaker L. Byzantium in the iconoclast era c. 680-850: a history / L. Brubaker, J. Haldon. – Cambridge.: Cambridge UNIVERSITY PRESS, 2011. – 818 p.
34. Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium / L. Brubaker. – New York.: Cambridge UNIVERSITY PRESS, 2008. – 568 p.
35. Алешкова Ю. Б. Византийский эстетический онтологизм и пространственно-временная организация восточнохристианского литургического образа / Ю. Б. Алешкова // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М, 2005. – С. 163-179.
36. Алешкова Ю. Б. Восточно-христианское искусство в литургическом контексте (пространственно-временной аспект): дис. кандидата философских наук: 09.00.04 / Ю. Б. Алешкова. – М., 2008. 146 с.
37. Бабич В. В. Икона как выражение трансцендентной реальности личности: антропологический аспект / В. В. Бабич // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. №4 (12). 2013. – Томск, С. 158–162.
38. Беликов А. В. Эстетический смысл канона в византийском искусстве: дис. кандидата философских наук: 09.00.04 / А. В. Беликов. – М., 2014. 230 с.
39. Буторина М. И. Трактат о символах в раннехристианской мысли: дис. кандидата философских наук: 09.00.03 / М. И. Буторина. – СПб., 2005. 154 с.
40. Губарева О. В. Культурологический анализ интерпретационных моделей иконописи в контексте богословско-эстетической целостности: дис. кандидата культурологии: 24.00.01 / О. В. Губарева. – СПб., 2013. 168 с.
41. Захарова А. В. Византия как христианская античность / А. В. Захарова, С. В. Мальцева // Актуальные проблемы теории и истории искусства №5. 2015. – СПб, НП-Принт. С. 176-187.
42. Захарова А. В. Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. / А. В. Захарова // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. №2. 2015. – М, С. 31-62.
43. Иваницкая Я. Ю. Иконография человека в ранней Византии: принципы внешних репрезентации / Я. Ю. Иваницкая // Научные ведомости. Серия История. Политология. №7 (204). Выпуск 34. 2015. – Белгород, С. 70-75.
44. Иваницкая Я. Ю. Исторический контекст и смысл искусства древних христиан / Я. Ю. Иваницкая, Н. Н. Болгов // Научные ведомости. №7 (62). 2009. – Белгород, С. 16-18.
45. Иваницкая Я. Ю. Символизм и символы в древнехристианском искусстве (II-IV вв. н. э.) / Я. Ю. Иваницкая, В. Н. Шилов // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. №7 (78). Вып.14. 2010. – Белгород, С. 38-43.
46. Келеберда Н. Г. Икона в контексте духовности: дис. кандидата философских наук: 09.00.13 / Н. Г. Келеберда. – Ростов-на-Дону., 2002. 182 с.
47. Клипкина Т. В. Икона и картина: К вопросу об особенностях образного строя / Т. В. Клипкина // Научно-методический журнал. №1 (66). 2012. – Саранск, С. 76-79.
48. Лидов А. М. Икона и иконоическое в сакральном пространстве / А. М. Лидов // Икона в русской словесности и культуре. 2012. – М, С. 83-108.
49. Лидов А. М. Реликвии в Византии и Древней Руси: Письменные источники / А. М. Лидов. – М.: Прогресс-традиция, 2006. – 440 с.
50. Мирошниченко Е. И. Византийская концепция образа: между неоплатонизмом и богословием каппадокийских отцов / Е. И. Мирошниченко // Идеи и идеалы №3 (5) т. 2. 2010. – Новосибирск, С. 22-31.
51. Мирошниченко Е. И. "Образ мира" и мир образов: о некоторых категориях византийской культуры "эпохи Юстиниана" / Е. И. Мирошниченко // Исторические исследования в Сибири: проблемы и перспективы. 2007. – Новосибирск, С. 26-33.
52. Мирошниченко Е. И. От Логоса к Иконе: проблема формирования концепции образа в ранневизантийской культуре / Е. И. Мирошниченко // Исторические исследования в Сибири: проблемы и перспективы. 2010. – Новосибирск, С. 18-24.
53. Мирошниченко Е. И. Раннехристианское искусство и зарождение византийской теории образа / Е. И. Мирошниченко // Исторические исследования в Сибири: проблемы и перспективы. 2008. – Новосибирск, С. 6-13.
54. Николов П. Богословские иконы опыт исторического изложения догмата иконопочитания: дис. кандидата богословских наук / П. Николов. – Сергиев-Посад., 2000. – 164 с.
55. Никольский М. В. Канонический язык иконы как особый вид духовно-изобразительного искусства / М. В. Никольский // Аналитика культурологии. №19. 2011. С. 77-86.
56. Никольский М. В. Культурфилософские особенности знаковой символики в уставной православной иконописи / М. В. Никольский // Социально-экономические явления и процессы. № 12 (058). 2013. – М, С. 271-277.
57. Никольский М. В. Символика категорий пространства и времени в иконах / М. В. Никольский // Вестник ТГУ. №12 (116). 2012. – Тамбов, С. 396-402.

58. Никольский М. В. Символика света в уставной православной иконописи / М. В. Никольский // Вестник ТГУ. №1 (117). 2013. – Тамбов, С. 209-218.
59. Никольский М. В. Символика цвета в уставной православной иконописи [Электронный ресурс] / М. В. Никольский // Социально-экономические явления и процессы № 3 (049). – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-ustavnoy-pravoslavnoy-ikonopisi>.
60. Никольский М. В. Сущностные основы уставного православного иконописания [Электронный ресурс] / М. В. Никольский // Аналитика культурологии. №19.. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: <http://cyberleninka.ru/article/n/suschnostnye-osnovy-ustavnogo-pravoslavnogo-ikonopisaniya>.
61. Османкина Г. Ю. Мировоззренческие основы формирования раннехристианской культуры в Византии IV-VI вв.: дис. кандидата культурологии: 24.00.02 / Г. Ю. Османкина. – Нижневартовск., 2000. 150 с.
62. Раевская Н. Ю. Православное искусство: сущность и функции художественного образа / Н. Ю. Раевская // Сборник научных трудов. ГПМА. 2005. – СПб, С. 24-28.
63. Раевская Н. Ю. Раннехристианское изобразительное искусство: "примирение земли и неба". / Н. Ю. Раевская // Метафизические исследования. Вып. XVI. Христианство. 2003. – СПб, С. 134-144.
64. Раевская Н. Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции: дис. кандидата философских наук: 09.00.13 / Н. Ю. Раевская. – СПб., 2006. – 205 с.
65. Соколова Ж. А. Специфика наглядного воплощения сакральных сущностей (Проблема визуально-цветового мышления. На материале православной иконописи): дис. кандидата философских наук: 09.00.01 / Ж. А. Соколова. – Екатеринбург., 1998. – 145 с.
66. Швыдкая Е. В. Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континиуме: дис. кандидата философских наук: 09.00.13 / Е. В. Швыдкая. – Екатеринбург., 2009. – 160 с.
67. Швыдкая Е. В. Явление иконы: смысл и содержание / Е. В. Швыдкая // Вестник Московского Государственного Областного Университета. Серия: Философские науки. №1 (13). 2009. – М, С. 123-128.
68. Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы / И. Языкова. – М.: ББИ, 2012. – 368 с.
69. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность / Л.Евсеева, Н. Комашко, М. Красилин, Е. Остащенко. – Москва: Связь поколений, 2014. – 287 с.
70. Боднар В. В. Мова ікони [Електронний ресурс] / В. В. Боднар // Резуль Міжнародний науковий журнал "Науковий огляд". – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/177>.
71. Власенко А. Доіконоборський період формування іконографічного канону та його значення у трансформації естетичної спадщини еллінізму [Електронний ресурс] / А. Власенко – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kpba.edu.ua/publikatsii/statti/809-doikonoborskyi-period-formuvannia-ikonohrafichnoho-kanonu-ta-ioho-znachennia-u-transformatsii-estetychnoi-spadshchyny-ellinizmu.html>.
72. Вячеславова О. А. Проблема образотворческого тропосу у християнському філософсько-естетичному дискурсі / О. А. Вячеславова // Культура і сучасність. №2. – К, 2013. С. 22-28.
73. Гнатюк Л. Р. Поняття "образ" та "ікона" зі східнохристиянської перспективи / Л. Р. Гнатюк // Вісник ХДАДМ. №4. 2011. – Х, С. 91-95.
74. Колосова Н. А. Роль фаюмських портретів в історії мистецтва / Н. А. Колосова // Вісник ХДАДМ. №9. 2012. – Х, С. 93-96.
75. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ.: Нова Зоря, 2004. – 320 с.
76. Степовик Д. Символи й алегорії в катакомбній Церкві / Д. Степовик // Православний вісник. №9-10. –К, С. 55-65.
77. Стоян С. П. Монограми, геометричні зображення й символи риби, рибаря у ранньохристиянському живописі: філософсько-культурологічний аналіз / С. П. Стоян // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. - К, С. 30-33.
78. Дворкин А. Очерки по истории вселенской православной церкви / А. Дворкин. – Новгород.: Издательство во имя святого князя Александра Невского, 2003. – 340 с.
79. Тяжелов В. Малая история искусств. Искусство средних веков / В. Тяжелов, О. Сопицинский. – М.: Искусство, 1975. – 368 с.
80. Будур Н. В. Православные иконы / Н. В. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 320 с.
81. Стрелков А. Фаюмский портрет. Исследование и описание памятников / А. Стрелков. – М.: ACADEMIA, 1936. – 179 с.
82. Hefele K. J. Histoire des Conciles d'après documents originaux / ed., tr. H. Leclercque. Vol. 1. Pt. 1. Paris, 1907. P. 240.
83. Рицци М. Евсевий о Константине и Никейском соборе: намерения и умолчания / М. Рицци // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. 2013. №3 (47). – М, С. 18-29.
84. Сидоров А. И. Послание Евсевия Кесарийского к Констанции (К вопросу об идейных истоках иконоборчества / А. И. Сидоров // Византийский временник. 1991. №51. – М, С. 58-73.
85. Щипина Р. В. Григорий Нисский. Создание канона. Учебное пособие / Р. В. Щипина. – СПб.: СПбКО, 2013. – 205 с.
86. Заплатников С. В. Концепция зрительного Писания в трудах патриарха Германа I Константинопольского / С. В. Заплатников // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. 2012. №4 (42). – М, С. 97-110.
87. Хэгерманн Д. Карл Великий / Д. Хэгерманн. – М.: АСТ, 2003. – 684 с.
88. Девдараидзе Е. А. Красота – способ воспитания духа и богомерности человека в средние века / Е. А. Девдараидзе // Омский научный вестник. №6 (74). 2008. – Омск, С. 183-186.
89. Грыжанкова М. Ю. Ранний византизм как феномен средневековой культуры: (Опыт соціально-філософського аналізу) / М. Ю. Грыжанкова. – Саранск.: Мордов. ун-т, 2002. – 148 с.
90. Звонко Н. С. Иконопись как Богопостижение. Глубина сакрального символизма / Н. С. Звонко // Збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля ; Вип. 11. – Луганськ: вид-во СХУ ім. В. Даля, 2010.
91. Архимандрит Зинон (Теодор). Беседы иконописца / (Теодор) Зинон. – Псков.: Библиополис, 2003. – 144 с.
92. Архимандрит Карелин Р. О языке православной иконы / Р. Карелин. – СПб.: Сатис, 1997. – 126 с.
93. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого / Ж.-Л. Марьон. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
94. Кандаурова Ю. О чем говорят иконы / Ю. Кандаурова, Е. Г. Зайкова // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. №1-2. – Барнаул, 2009. С. 168-170.
95. Стець І. М. Ікона. Основи восприяття релігійної живописи / І. М. Стець // Труды Псковского политехнического института. 10.1. – Псков, 2006. С. 125-129.

96. Автайкина Н. П. Культурологические воззрения на цвет в античности, Византии и древней Руси / Н. П. Автайкина // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. №1. – Барнаул, 2006. С. 3-7.
97. Никольская Т. М. Семиотика уставной православной иконы как текста [Электронный ресурс] / Т. М. Никольская // Аналитика культурологии. №18.. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <http://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-ustavnoy-pravoslavnoy-ikony-kak-teksta>.
98. Лескин Д. Ю. Апофатизм Дионисия Ареопагита и византийская теория образа как идейные истоки онтологической теории имени / Д. Ю. Лескин // Государство, религия, Церковь в России и зарубежом. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. - М, 2009. С. 155-163.

Milyutin S. Yu. An icon as Christian phenomenon of epistemology and Byzantine aesthetics in pre-iconoclastic period

This article analyzes the features of formation of early Christian symbolism and Byzantine art in pre-iconoclastic period. An icon considered as part of the medieval aesthetics and Christian theory of knowledge. It was determined that an icon has gained a high popularity in the Byzantine society because of its performing mediation between the believer and prototype. But eventually the holy images had begun to use for other purposes, which led to the marginalization of the cult of icons and forced the secular power interfere in the religious sphere.

Key words: icon, iconoclasm, Byzantine art, image, symbol.

Милютин С. Ю. Икона как феномен христианской теории познания и византийской эстетики в доиконоборческий период

В статье анализируются особенности формирования раннехристианского символизма и византийского искусства в доиконоборческий период. Икона рассматривается, как фрагмент средневековой эстетики и христианской теории познания. Автор приходит к выводу, что икона в византийском обществе достигла большой популярности благодаря тому, что выполняла посредническую функцию между верующим и первообразом, но со временем святые образы начинают использоваться в других целях, что привело к маргинализации культа икон и стимулировало вмешательство светской власти в религиозную сферу.

Ключевые слова: икона, иконоборчество, византийское искусство, образ, символ.