

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В.Н. КАРАЗІНА**

(повне найменування вищого навчального закладу)

**ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

( назва факультету )

**Кафедра теоретичної і практичної філософії імені професора Й.Б. Шада**

(повна назва кафедри)

**Кваліфікаційна робота**

перший (бакалаврський) рівень вищої освіти

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

Тема: **«Поняття краси у візантійській естетиці: Бог як першоджерело гармонії»**

Виконала: студентка IV курсу

група ОФФ-41

Спеціальність: 033 Філософія  
(шифр, назва спеціальності)

Освітня програма: Філософія

Черніна А.І.

Керівник Ільїн І.В.

Рецензент Карпіцький М.М.

**Підсумкова оцінка:** за національною шкалою:

кількість балів: \_\_\_\_\_

Підпис керівника \_\_\_\_\_

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № \_\_\_\_\_ від « \_\_\_\_\_ » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії \_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)

м. Харків – 2025 рік

## АНОТАЦІЯ

У кваліфікаційній роботі досліджується поняття краси у візантійській естетиці у контексті візантійської філософсько-релігійної традиції. Розглядаються такі питання як різні етапи розвитку візантійської естетики, теорія образу, релігійне мистецтво та літургійний обряд, а також різні його аспекти, серед яких сакральний простір, поезія та література. Особлива увага приділяється розгляду ключових фігур, а саме: Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Василь Великий, Іоан Дамаскін та ін..

**Метою** дослідження є визначення поняття краси у візантійській естетиці, її аналіз як певного духовного ідеалу, що слугує шляхом наближення до Бога. Важливо також розкрити значущість естетичного досвіду для духовного зростання, глибоке розуміння підходу до краси як до сакральної категорії у візантійській традиції, що ґрунтується на засадах богословських міркувань.<sup>2</sup>

Для досягнення поставленої мети були виконані наступні **завдання**: 1) проаналізувати розвиток візантійської естетики у різні періоди часу, починаючи з ранньохристиянського періоду та завершуючи пізнім; 2) скласти уявлення про класичне поняття краси та співвідношення з прекрасним; 3) детально розглянути теорію образу в контексті протистоянні іконоборців та іконофілів; 4) визначити роль сакральної архітектури у сприйнятті краси; 5) досліджено явище літургії як синтез богослов'я та естетики.

**Об'єктом** дослідження виступає візантійська естетика як частина християнської релігійно-філософської традиції, зокрема її уявлення про красу та гармонію як відображення божественного.

**Предметом** дослідження є концепція краси у візантійській естетиці, та роль, яку вона відіграє серед інших естетичних категорій, а також її значення у богословському контексті.

В роботі використані такі **методи**: історико-філософський, герменевтичний, онтологічний.

*Результати дослідження:* визначено загальне уявлення про красу та виявлено її роль у візантійському богослов'ї.

*Структура роботи:* робота складається з вступу, 3 розділів (що містять 6 підрозділів), висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 54 сторінок.

*Ключові слова:* візантійська естетика, краса, Бог, ікона, літургія, образ, душа.

## ABSTRACT

This qualification paper explores the concept of beauty in Byzantine aesthetics within the context of the Byzantine philosophical and religious tradition. It addresses such issues as the different stages of development of Byzantine aesthetics, the theory of the image, religious art and the liturgical rite, as well as its various aspects, including sacred space, poetry, and literature. Special attention is given to the study of key figures, namely: Pseudo-Dionysius the Areopagite, Basil the Great, John of Damascus, and others. The **purpose** of the study is to define the concept of beauty in Byzantine aesthetics and to analyze it as a certain spiritual ideal that serves as a path toward closeness with God. It is also important to reveal the significance of aesthetic experience for spiritual growth and to provide a deeper understanding of the approach to beauty as a sacred category in the Byzantine tradition, which is based on theological considerations.

To achieve this purpose, the following **tasks** have been accomplished: 1) to analyze the development of Byzantine aesthetics in different historical periods, from the early Christian era to the late Byzantine period; 2) to outline the classical concept of beauty and its relation to the beautiful; 3) to examine in detail the theory of the image in the context of the conflict between iconoclasts and iconophiles; 4) to determine the role of sacred architecture in the perception of beauty; 5) to study the phenomenon of liturgy as a synthesis of theology and aesthetics.

The **object** of this study is Byzantine aesthetics as a part of the Christian religious-philosophical tradition, particularly its understanding of beauty and harmony as reflections of the divine.

The **subject** of the study is the concept of beauty in Byzantine aesthetics, and the role it plays among other aesthetic categories, as well as its significance in the theological context.

Methods. The following methods are used in the work: the hermeneutic method, the historical-philosophical method, the ontological method.

*The results of the study:* a general understanding of beauty was defined and its role in Byzantine theology was identified.

*The structure of the work:* the thesis consists of an introduction, three chapters (containing six subsections), conclusions, and a list of references. The total length of the paper is 54 pages.

**Keywords:** Byzantine aesthetics, beauty, God, icon, liturgy, image, soul.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>8</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ ЯК ГНОСЕОЛОГІЇ КРАСИ .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Античність: передумови розвитку візантійської естетики.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2. "Шостиднев" Василя Великого як основа візантійської естетики ..</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ІКОНИ ЯК ПІЗНАННЯ НЕВИДИМОГО: ГНОСЕОЛОГІЯ ОБРАЗУ .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Іконоборство: витоки та аргументація.....</b>	<b>26</b>
<b>2.2. Теорія образу Іоана Дамаскіна .....</b>	<b>31</b>
<b>РОЗДІЛ 3. МІСТИЧНА ОНТОЛОГІЯ КРАСИ: ЛІТУРГІЯ ЯК СИНТЕЗ РЕЛІГІЇ ТА ЕСТЕТИКИ.....</b>	<b>38</b>
<b>3.1 Сакральний простір як естетичне втілення релігійного світогляду .</b>	<b>39</b>
<b>3.2. Літургія як феномен сакральної естетики .....</b>	<b>45</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>54</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>56</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Візантійська філософсько-релігійна традиція залишається помітно менш дослідженою, ніж західне Середньовіччя, тоді як насправді, Візантія багато в чому є прямою спадкоємицею античного культурного та інтелектуального насліддя. Проте дослідженнями з питань візантійської естетики займались: Марієв С., Таткіс В., Шибіль Н. та ін.. Так чи інакше, Візантія з її аскетичною християнською спрямованістю майже ніколи не переставала плекати насліддя античності, нехай і вступаючи з ним у полеміку чи переосмислюючи його на свій лад. Тож можна стверджувати, що не дивлячись на богословський характер цього дослідження, воно все ще становить інтерес для філософії.

**Об'єкт дослідження** - візантійська естетика як частина християнської релігійно-філософської традиції, зокрема її уявлення про красу та гармонію як відображення божественного.

**Предмет дослідження** - концепція краси у візантійській естетиці, та роль, яку вона відіграє серед інших естетичних категорій, а також її значення у богословському контексті.

**Мета дослідження** - визначення поняття краси у візантійській естетиці, її аналіз як певного духовного ідеалу, що слугує шляхом наближення до Бога. Важливо також розкрити значущість естетичного досвіду для духовного зростання, глибоке розуміння підходу до краси як до сакральної категорії у візантійській традиції, що ґрунтується на засадах богословських міркувань

### **Завдання дослідження:**

- проаналізувати розвиток візантійської естетики у різні періоди часу, починаючи з ранньохристиянського періоду та завершуючи пізнім;
- скласти уявлення про класичне поняття краси та співвідношення з прекрасним;
- детально розглянути теорію образу в контексті протистоянні іконоборців та іконофілів;

- визначити роль сакральної архітектури у сприйнятті краси;
- дослідити явище літургії як синтез богослов'я та естетики

**Структура роботи:** Робота складається з вступу, 3 розділів (що містять 6 підрозділів), висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи: ? сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ ЯК ГНОСЕОЛОГІЇ КРАСИ

У першому розділі цієї роботи розглядатиметься візантійська естетика на етапі свого становлення, що припадає приблизно на 4-7 ст. н.е., та постає як органічний синтез давньогрецької філософії з ідеями християнської теології в контексті таких естетичних проблем як краса, світло, гармонія та ін.. Переважна більшість дослідників пов'язують початок суто візантійської теології саме із заснуванням Константинополю та укріпленням державності Східної імперії у 4-му ст., адже ці події слугують відправною точкою для розвитку особливого типу мислення, кардинально відмінного від того, що в ті ж часи був поширений на Заході. Його головною особливістю є послідовний, «природний» перехід від язичництва до християнства зі збереженням рис античної філософії [40, с. 11-12]. Візантійці, будучи вірними своїй вірі та її догматам, охоче переймали ідеї язичницьких філософів та трансформували їх згідно з власними переконаннями.

При цьому, неможливо оминати етап християнського богослів'я, що передував візантійському, та може бути названий ранньохристиянським чи довізантійським. Для нього характерне відкидання всього язичницького, а отже й античного, в тому числі і питань естетики. Нас цікавить цей етап тому, що він демонструє яскравий конфлікт античності та християнства, і разом з цим, слугує підґрунтям для візантійської теології як такої. Звідси ми можемо зробити висновок, що цей початковий конфлікт також має велике значення для візантійської естетики й нашого дослідження загалом.

Таким чином, у першому розділі слід приділити увагу етапу становленню візантійської естетики та її конфлікту з античністю, який полягав, в тому числі, у різних поглядах на красу і "тварний", тобто матеріальний світ. Ми маємо на меті продемонструвати як, з одного боку, візантійська естетика народжується з античної, а з іншого - як вона її "переростає" та долає через теологічну та філософську полеміку.

## 1.1 Античність: передумови розвитку візантійської естетики

Необхідним етапом, що передує становленню власне візантійської естетики, є період ранньохристиянської естетики, який поєднує у собі впливи античності та нещодавньої події Христа.

Період ранньохристиянської естетики характеризується, з одного боку, наслідуванням естетичних традицій античності (хоч і непрямим), а з іншого – прагненням відкинути традиційні переконання та замінити їх власними. Загалом, відносини античної філософії та християнської теології не назвати простими: десь це наслідування, десь переосмислення, десь – повне чи часткове заперечення, так само і з проблемами естетики. Також важливо зазначити, що ранньохристиянські мислителі розмірковували не стільки над питанням краси створеного світу, скільки тілесної краси. Наразі нашою метою є надання короткої, проте вичерпної характеристики вже зазначеного періоду.

Чи не найголовнішою притичиною між античністю та раннім християнством є питання матерії (плоті), ставлення до якої й визначало увесь майбутній вектор розвитку естетичного вчення. Щоб і далі розвивати цю тему, нам необхідно пояснити, що саме мається на увазі під словом «плоть». У даному контексті плоть – це не тільки тіло як таке, а й супутні йому елементи (одяг, прикраси, косметика), а також процедури, необхідні для підтримання його у гарному стані. Так, серед ранньохристиянських теологів є як «апологети» плоті – наприклад, Лактанцій, який відкрито звеличував людське тіло, його устрій від внутрішніх органів до волосся, [23] так і ті, хто виступав різко проти такого підходу через асоціації з язичництвом. Ми беремо слово «апологети» у лапки, оскільки таке визначення є вкрай умовним. Адже навіть ті теологи, які із захопленням ставились до тіла людини, визнавали небезпеку, яку воно у собі приховувало. Так чи інакше, співіснування таких протилежних підходів до прекрасного, тобто, з одного боку, високої оцінки прекрасного як Божого творіння та, з іншого, осуду цього ж прекрасного як збудника чуттєвих бажань створювало складну і цікаву систему естетичних міркувань. Наразі пропонуємо розглянути кожний з цих підходів.

Яскраво демонструє нестабільність такої системи Тертуліан, який сам неначе не може визнатися остаточно є краса плоті гріховною чи ні. Чимало сторінок таких своїх праць як «Про одяг жінок», «Трактат про душу», «Про скромність» та ін. він присвячує відношенню душі до тіла в контексті гріховності. І хоча він стверджує гріховність плоті, так само він стверджує й гріховність душі, адже «і душа, і плоть разом виконують один обов'язок: душа забезпечує бажання, плоть сприяє його задоволенню; душа дає спонукання (до дії), плоть дає її реалізацію» [41]. Тертуліан приділяє багато уваги відповідальності людини, яка є симбіозом душі і тіла, за свої гріховні вчинки, не залишаючи нікому можливості «спихнути» все на «гріховну плоть». Натомість, саме душу він вважає визначною у цьому дуєті. Оскільки, хоча й реалізація багатьох гріхів не обійшлась без тілесності, так би мовити «корінь зла» лежить саме у душі [41].

Свої міркування на цей рахунок Тертуліан поширює й на питання краси – зовнішньої (тілесної) та внутрішньої (духовної). Велика частина тексту його праці «Про вбрання жінок» є, по суті, намаганням принизити важливість краси і таких її допоміжних інструментів як гарний одяг, прикраси, косметика тощо в очах жінок, а також вмовлянням жінок відмовитись від використання цих інструментів з декількох причин. Ці причини включають в себе: надмірну привабливість, зумовлену різними косметологічними операціями, що привертає небажану увагу чоловіків та, більш цікаву нам причину – перевагу вічної краси душі над тлінною красою тіла. Хіба не розумніше було б надати щокам рум'яного відтінок із скромності; підводити очі сором'язливістю, а рот – мовчанням; прикрашати вуха словами Бога, а шию - ярмом Христове, аніж будувати свій красивий вигляд лише на основі тлінної плоті [43]?

Подібний хід думок був поширений серед багатьох візантійських мислителів – такі ж висловлювання можна віднайти, наприклад, у текстах Климента Олександрійського. Проте, предметом нашого зацікавлення виступають не судження про жіноче вбрання, а судження, що йдуть у Тертуліана прямо за ними. Стверджуючи свого роду обов'язком скромно вдягатись, далі він пише, що краса – ознака здоров'я та щастя, прояв божественного скульптурного мистецтва та, свого роду, добре вбрання душі, якої все-

таки, стверджує далі автор, слід боятися, адже краса часто слугує не джерелом, але інструментом гріха [43].

Яка трагічність прихована у цій двоякості! Хіба це не трагічно, що витончена картина руки наймудрішого Майстра має бути захована від очей тих, хто за своєю гріховністю не здатен її оцінити! Проте, заради справедливості, це лише один з багатьох аспектів, які можна виявити у роботах Тертуліана. Задля розкриття цих аспектів, необхідно мати уявлення про соціальні умови, в яких жив сам Тертуліан та інші жителі римської імперії - це, насамперед, прірва між багатими та бідними, нормалізоване рабство та горезвісні «видовища». Звичайно, він не міг не критикувати таке суспільство [42], у якому настільки поширені гріховні практики; та значна частина цієї критики була спрямована саме проти заможного населення, що, перенаситившись своїми скарбами, потопало у розпусті. Загалом, говорячи про теологію перших століть християнства слід пам'ятати соціальний контекст, у якому християнство, будучи релігією переважно пригноблених верств населення, перебувало в опозиції до правлячих верств. І, говорячи конкретно про візуальний прояв цього питання, неможливо було оминати зовнішність заможних жінок, а точніше різноманітні маніпуляції, які вони проводили з собою. В даному випадку, всі ці «атрибути краси» розуміються Тертуліаном як прояв надмірної розкоші, яка отруює все римське суспільство.

Крім цього, неможливо сперечатися з тим, що у працях Тертуліана, особливо у «Про жіноче вбрання», присутня вкрай застаріле сьогодні, але, на жаль, популярне тоді звинувачування жінок у надмірній привабливості, що «провокує» інших на пристрасті. Існує доволі багато сучасних праць, що зосереджуються саме на мізогнії Тертуліана, тож і нам варто сказати про це декілька слів. Хоча й у своїх текстах він не звинувачує безпосередньо жінок у чужих злих вчинках, але у них явно простежується намагання примусити жінок «приховувати» свою красу саме з огляду на почуття інших. Можливо, його аргументація, заснована на багатьох прикладах з Писання, є вірною, проте вона розпадається під тиском насадженого почуття провини. Звичайно, такий підхід не є вірним, особливо якщо він застосований лише до однієї половини людства – так, вже

згадуваний Климент Олександрійський виступав не лише проти жіночих прикрас, але і проти чоловічих [13].

При цьому, будьмо справедливі, Тертуліан не заперечує красу як таку, а критикує саме надмірне використання косметичних засобів, «перебір» з яскравим одягом тощо, тоді як природня краса в його очах залишається позитивним явищем. Це пояснюється тим, що радикальні зміни у зовнішності, на його думку, є проявом неповаги до Творця, адже Він є Тим, Хто дав людству і гарні тканини, і дорогоцінності, і красу як таку та назвав їх «добрими», тому використовувати їх також є добре, проте робити це треба з роздумом – тут Тертуліан звертається до відомих слів Павла «Все нам дозволено, але не все корисно» (1 Коринтян 6:12).

Таким чином, Тертуліан, а разом з ним й інші християнські теологи того часу, демонструють таке мінливе, нестійке ставлення до краси, немов вони й самі себе переконують у другорядності тіла й матеріальної краси, а потім, згадуючи її Творця, виправдовують її у власних же очах. Очевидно, у довізантійський період розвитку богослов'я та естетики, перевага віддавалась саме красі духа, якої набувала людина, стяжаючи благодать та живучи праведно, тож суто естетичні вподобання тяжіли у бік аскетичного, простого та скромного у всьому. Проте, шанувалась і природня краса людини, адже зберігаючи свою індивідуальну зовнішність, людина немов прославляла свого Творця.

Так чи інакше, ця двоїстість є безсумнівним доказом, що краса, особливо тілесна, та матерія цікавили ранньохристиянських богословів. Також завдяки цій нестійкості відкривається можливість тяжіти як у бік «апологетів», так і до «антиестетів». Іноді обидва ці погляди можна зустріти у рамках одного теолога.

Одним з представників антиестетизму можна назвати вже згаданого нами Лактанція, який вкрай схвально відгукувався про красу людського тіла. Він же у своєму трактаті «Божественні установлення» викривав помилкові, на його думку, язичницькі практики та чимало уваги приділяв саме способу поклоніння у язичників та християн. В цьому контексті Лактанцій часто обурювався на рахунок багатих прикрас язичницьких

храмів та загалом різноманіттю матеріальних предметів, яким віддавалась завелика шана.

Описуючи безліч варіацій жертвоприношень серед політеїстичних релігій, Лактацій засуджує їх не лише через сам факт жорстокості, а й через хибну логіку, якою керуються представники цих релігій. Його дивує, що вони взагалі вважають можливим принесення людських чи інших, крім власної святості, жертв на задовільнення богам – невже всесильним богам бракує коштовностей, вишуканих страв чи інших земних ресурсів, які вже їм належать [24]? Для християнина очевидно є абсурдність такої логіки, адже Небесному Отцю навряд чи потрібні будь-які дари, крім духовним. Втім, до чого ж тут естетика?

Справа в тому, що усе зовнішнє, до чого належить й убранство храмів, Лактацій відносить до земного, а отже зайвого чи навіть шкідливого для душі. Він та інші богослови того періоду мали тенденцію не просто надавати перевагу духовному над зовнішнім, а й замінити зовнішнє духовним. Іншими словами, вони були цілком впевнені, що духовна краса є самодостатньою та не потребує доповнень чи втілень у вигляді матерії. А потреба у матеріальних проявах краси, на думку Лактація, пов'язана з тим, що людина, яка не знає нічого, крім тілесного, судить про Бога з позиції тіла та пропонує йому те, що потрібно тілесній істоті, але аж ніяк духовній.

Лише той, хто зовсім не розуміє природу Бога, може приносити жертви з золота чи срібла, продовжує Лактацій. Будучи невидимим, Він і не потребує для Себе видимих приношень, а тільки приношень у вигляді часу і духовних чеснот. Іншими словами, саме правильне розуміння природи Бога дає можливість вибудовувати з ним правильні стосунки. Тому і вишуканий «інтер'єр» храмів, на думку Лактація, не є потрібним Богу, а людини приносить лише шкоду, адже нерідко її увага у такій будівлі розсіюється, не дозволяючи зосередитись на молитві. Крім цього, надмірні прикраси храмів немов надають статус особливих місць, де слід молитись й поводитись благочестиво, тоді як насправді людина сама покликана бути храмом, тобто обителлю Бога. Тому прикрашати

людина має перш за все саму себе, проте не строкатими тканинами чи дорогоцінностями, а послухом, стриманістю й святістю [24].

Отже, міркування Лактація лише підтверджують вже зроблений нами висновок стосовно того, що ранньохристиянські богослови з обережністю ставились до зовнішніх атрибутів краси, оскільки вбачали у них і загрозу моральному стану суспільства, й індивідуальній людській душі; також вони відкидалися як непотрібні Богу і, відповідно, християнам. При цьому, у творах Лактація можна віднайти й дуже схвальні відгуки щодо людського тіла, його витонченості, багатого функціоналу та симетрії, що, на нашу думку, свідчить не про заперечення тілесної краси як такої, а скоріш її надмірної «обробки».

Для визначної більшості ранньохристиянських авторів було очевидно, краса душі важить більше, ніж краса тіла [22]. Проте, далі ми побачимо, що ці ідеї не «прижились» у візантійській естетиці – вже за храмовою архітектурою ми бачимо, що візантійці не відкидали естетику. Пояснити це можна, мені здається, тим, що головною причиною антиестетизму ранньохристиянських апологетів було прагнення порвати з насліддям античності, немов відділитись від язичницьких традицій минулого, а отже – і від його мистецтва. А для цього було необхідно щось протиставити, і в даному випадку це була абсолютна протилежність, тобто замість захоплення усім рукотворним та приємним тілу, ранні християни обрали шанування об'єктів «невидимого світу» та духовної краси. Таким чином, відправною точкою у розвитку християнської та, згодом, візантійської естетики стало хоч і не повне заперечення матеріальної краси, але побоювання як потенційного інструменту гріха.

Часто таке зневажливе ставлення до краси тіла призводило до радикального антиестетизму, що поширювався не лише на звичайних людей, а й на самого Христа. Чи, правильніше сказати, впевненість деяких ранньохристиянських теологів у Його потворності сприяло їх возвеличенню потворності взагалі. Таку думку поділяв, наприклад Ориген [30, с. 721], який у своєму трактаті «Проти Цельсія» посилається на слова пророка Ісаї «не мав Він принади й не мав пишноті; і ми Його бачили, та красі не було, щоб Його пожадати! Він погорджений був, Його люди покинули, страдник,

знайомий з хворобами, і від Якого обличчя ховали, погорджений, і ми не цінували Його».

І, говорячи про радикальний антиестетизм, неможливо не згадати таку знакову фігуру як Симеон Стовпник – подвижник, що жив у 5-му ст. та був настільки незацікавлений благополуччям свого тіла, що довгий час у ньому жив не лише він, а й хробаки, які також спали з ним в одному ліжку [14, 64-65]. Хоча неправильно було б стверджувати, що Симеон хотів щось продемонструвати нам своєю поведінкою, всеш-таки можна стверджувати, що це явище слід розцінювати не як акт ненависті до тіла, а радше як демонстрацію абсолютної недбалості до земного взагалі і, навпаки, зосередженості суто на духовному.

Втім, зазначені нами автори торкались у своїх естетичних розмірковуваннях саме краси тіла та пов'язаних з ним питань. І хоча на прикладі тілесної краси можна побачити загальну картину уявлень тодішніх теологів, але ця картина не буде повною без такої важливої деталі як зв'язок з естетичними теоріями античності. Дотепер ми згадували про античність лише як про так би мовити «негативний приклад», відштовхуватись від якого слід лише у протилежний бік, але насправді філософські теорії античності мали значущий вплив на ранньохристиянське та візантійське богослов'я. Найпершим на думку спадає, звичайно, неоплатонічне вчення та пов'язані з ним теургічні практики. Теургія у неоплатонізмі являє собою магічну практику, спрямовану на з'єднання з Божественним; світ, у свою чергу, постає як низка послідовних еманцій Божественного, тож для з'єднання з Божественним теург має немов підійматись з рівня на рівень. Нас тут цікавить саме цей принцип зв'язку чуттєвих то розумних сфер буття – *sympatheia*, за яким стверджується існування подібності чи схожості матеріального чуттєвого світу та нематеріального умоспоглядального світу, що дає можливість наближатись до Божественного, відштовхуючись при цьому від матерії [26, с.5-6].

Тут буквально проситься порівняння світу з художнім твором і, справді, ми з легкістю можемо простежити відображення неоплатонічної філософії не лише у ранньохристиянському, а й у візантійському богослов'ї.

Наразі нам здається завершеним розгляд ранньохристиянського етапу естетики, тому пропонуємо перейти саме до суто візантійського етапу, а саме до періоду становлення візантійської естетики. Початком цього етапу вважають, як правило, 4-е ст., коли відбувалось укріплення візантійської державності. На цей момент, вплив неоплатонізму залишається доволі сильним. Проте, відбувається так звана християнізація ідей античності - на зміну ранньохристиянському ригоризму та настороженості у бік матеріальної краси, візантійські мислителі даного періоду все більше прагнуть включити у свої міркування античне насліддя. Так, на цей період розвитку візантійського богослов'я прийшло життя Псевдо-Діонісія Ареопагіта. Для візантійців того часу він був настільки важливою фігурою, що його вважали не учнем, а вчителем філософа-неоплатоніка Прокла. Насправді, не Ареопагіту належить тенденція до включення неоплатонічних ідей до християнського богослов'я, саме завдяки ньому ця тенденція остаточно закріпилась. Важливо також зазначити, що Псевдо-Діонісій багато в чому розвивав ідеї своїх попередників, серед яких, наприклад, Григорій Нисський. Так чи інакше, нашою метою є дослідити вчення Ареопагіта, тому пропоную звернутись до таких його творчості.

В «Божественних іменах» головним принципом пізнання Бога є здатність людини розпізнавати Його у чуттєвих (видимих, матеріальних) символах лише через посередництво «розуміючого духу» [46, с. 146]. Іншими словами, ці символи можуть промовляти лише до здатної їх розпізнати істоти, тобто ангела чи людини, і саме у такому випадку символи слугують засобами пояснення та спілкування Бога. По суті, теологія, починаючи з текстів Писання та закінчуючи догматами Церкви, і є цими символами, як і власне «божественні імена» Ареопагіта, що являють собою схематичне зображення Бога, Його нарис. Таким чином, Псевдо-Діонісій запозичує з неоплатонізму концепцію сходження душі до божественного шляхом «ієрархічним» (так би мовити ієрархічний погляд на світобудову також є властивий неоплатонікам та особливо Проклу).

Проте нас цікавить саме естетична сторона вчення Ареопагіта. Подібно тому, як усілякі зовнішні атрибути віри є символами, що вказують на Бога як такого, так і видима

краса є символом, що вказують на єдине Джерело усієї краси. Порівнюючи Бога з Світлом-сонцем, він наголошує, що не слід обожувати, тобто наділяти будь-які матеріальні предмети божественними якостями, проте споглядати їх є вкрай корисним, оскільки «невидиме ж його, після створення світу, роздумуванням над творами, стає видиме: його вічна сила і божество» [Рим. 1:20]. Тим самим Псевдо-Діонісій демонструє важливість видимого, тварного світу та його «вказівну» функцію.

Одним з імен, якими Псевдо-Діонісій наділяє Бога, є Краса. Пояснюється це тим, що Він є джерелом усього прекрасного у світі, оскільки прекрасним об'єкт робить його причасність до Краси. Бог як Прекрасне, на його думку, не лише джерело прекрасного, а й свого роду зв'язуючий елемент, який об'єднує усе та усіх; об'єднує прагненням та любов'ю до прекрасного [3, 40-41]. Уявлення про абсолютну красу, сходження до якої здійснюється від захоплення одиничними предметами, далі загальними явищами, а потім духовними сферами, прийшла до візантійців ще з творів Платона [45, с. 104] Краса у Ареопагіта ототожнюється з Добром, адже усе прагне до Добра і Прекрасного, і нема у світі нічого такого, що не походило б від них. З цього можна зробити висновок, що коли ми бачимо будь-який прекрасний об'єкт, ми водночас спостерігаємо Прекрасне як таке, оскільки «Але прекрасне і Краса не мають бути розділені, через Причину, яка об'єднала ціле в одному».

Ще одна категорія, що немов підносить красу на принципово інший, порівняно з ранньохристиянським баченням, рівень – це категорія вічності. За Псевдо-Діонісієм, Краса, як і Добро, є вічною, незмінною, такою, що перебуває завжди і ніколи не зникає, довершеною [3, с. 42-44]. Якщо ж присутні мінливість чи недовершеність, це вже не можна вважати Красою.

Така його позиція, що пізніше буде підкріплена вже «Шостидневом» Василя Великого та подібними творами, остаточно закріплюють статус «виправданої» за красою матеріального світу. Чи будуть протягом усієї історії візантійського масштабні рухи виступати за заборону антропоморфних зображень у храмах? Чи будуть окремі мислителі засуджувати увагу до матерії загалом? Так, але, на нашу думку, цим рухам не

вдасться зруйнувати той фундамент візантійської естетики, закладений якраз-таки Псевдо-Діонісієм та близьким до нього богословам, вчення яких буде розглянуто у наступному розділі.

## **1.2. "Шостиднев" Василя Великого як основа візантійської естетики**

Стале, «класичне» для Візантії уявлення про красу можна віднайти у працях Василя Великого. Хоча його життя припадає лише на 4-те століття, він вже демонструє певний відхід від надто застережливого ставлення до тварної краси. Так, Василь Великий у своїх «Бесідах на Шостиднев» детально осмислює події, описані у Книзі Буття. Мета цього твору – не лише вказати на практичний сенс, який міститься у об'єктах тварного світу та їх користь для людини, але й продемонструвати значення краси для духовного розвитку людини, можливість єднання з Творцем через її споглядання.

Розглядаючи найперший вірш Книги Мойсеевої «На початку Бог створив Небо та землю», Василь Великий зосереджується зокрема на дієслові «створив» та пов'язує вибір автора використати саме його з роллю Бога у якості художника. Вибір саме цього дієслова «створив» покликаний показати, що світ – це своєрідний витвір мистецтва, залишений на загальний огляд для всіх бажаючих, через споглядання якого кожен здатний пізнати його Художника [6, с. 224-225]. Сперечаючись з прихильниками язичницької космології, він відкидає ідею «випадковості» виникнення всесвіту та суто вимушеної участі Бога у цьому процесі, подібно тому як тіло, не бажаючи цього, є причиною виникнення тіні. Навпаки, він глибоко переконаний, що ось це «створив» вказує на спрямованість і визначеність волі Бога. Творець світу постає як художник чи, точніш, скульптор або архітектор, робота якого не зникає після творчого процесу, на відміну від творів музичного чи хореографічного мистецтва, а залишається іншим для милування й слави автора й захоплення ним [6, с.228]. Іншими словами, для Василя Великого та інших візантійських мислителів Бог поставав величним художником, чий витвір мистецтва – світ, створювався за наперед окресленим планом.

Загалом, порівняння Бога з художником доволі поширене серед візантійських теологів, хоча й не є суто християнським винаходом. Втім, саме невинновість і наявність певного задуму й причини творіння відрізняють візантійське розуміння Бога-Творця від античного.

Крім цього, можемо пригадати, що Василь Великий пов'язував красу створеного світу саме з мудрістю: «Будучи мудрим, Він зробив світ найпрекраснішим» [6, с. 229], оскільки краса матеріального світу є не лише втішною для очей, а також має покликання звертати увагу людини на її Творця. Така логіка є також вкрай поширеною серед представників візантійського богослів'я і відіграє чималу роль у контексті теорії образу, про що ми будемо говорити пізніше. Таке бачення, проте, не обмежується суто ієрархічним «піднесенням» від споглядання тварної краси до споглядання її Творця, адже, як зазначає Василь Великий: «Піднімаймося ж до Того, Хто є понад усякою красою» [6, с.233]. Тобто наша мета полягає не лише в пасивному спогляданні прекрасних предметів оточуючого світу, а й у вмінні побачити фігуру Творця, що стоїть за цим прекрасним. Виходячи з цього, цілком зрозуміло, що Бог, будучи джерелом краси, Сам стоїть понад нею.

Говорячи про прекрасне в богослівському контексті, неможливо оминати питання його доцільності. Звісно, як вже було виявлено, милування написаною картиною наштовхує нас на думку про її художника. Але також Василь Великий додає: «Не очима дивиться Творець на красу своєї роботи, а споглядає її у своїй невимовній мудрості» [6, с. 263], тобто візуальна складова прекрасного – це, свого роду, лише побічний ефект, тоді як першопочатковий задум зосереджений навколо практичних здатностей того чи іншого об'єкту.

Але і це не остання «функція» краси, адже далі Василь Великий ставить питання про красу з позиції вічності: «Якщо краса цього світу настільки вражаюча, то якою ж буде краса вічності? Якщо видима краса настільки вражаюча, то що й думати про красу невидимого?» [6, с. 274]. В питаннях естетики діє той же принцип протиставлення й взаємозв'язку земного й вічного життя, як і в інших богословських питаннях. Судити про

вічність можна лише виходячи з сьогодення, розраховувати у вічності можна лише на плоди сьогоднішньої праці та робити припущення можна лише на основі доступної інформації, тому цілком можна допустити, що Рай буде прекрасним це лише тому, що прекрасною є земля, а й виходячи, наприклад, з Писання. Характерне для Сходу взагалі та для Візантії зокрема циклічне уявлення про час поширюється і на красу, яка є водночас початком всього, «відправним пунктом» і кінцем усього [12, 12-13]; іншими словами, навідміну від Заходу з його постійним прагненням прогресу та пошуку нового, кращого за попереднє, Візантія уособлює східний погляд на красу, що є вічно присутньою у будь-якому проміжку часу, тож її слід не досягти, а побачити.

В контексті Створення світу ми маємо також зачепити лінгвістичний аспект цього тексту, а саме його перекладу грецькою мовою. Для описання оцього «добре», яким були названі створені світло, небо, день, світила та ін. використовується слово «καλός». Його значення – щось середнє між «хороший» та «гарний» - також вплинуло на осмислення візантійцями краси, адже вона водночас є і «хорошою\доброю», істинною [25, с. 6-7]. Вже на ранньохристиянському етапі розвитку естетики ми помічаємо подібне уявлення про красу, проте пізніше воно яскраво відобразиться, наприклад, у працях Псевдо-Діонісія Ареопагіта.

Підсумовуючи лише цей конкретний твір, ми вже можемо виділити ключові характеристики поняття краси у візантійській естетиці. Краса, по-перше, має певні властивості, що роблять її красою – це симетричність та гармонічність красивого об'єкту, однорідна яскравість чи світло; по-друге, краса не обмежується візуальною привабливістю того чи іншого предмету, чи, точніш, не завжди співпадає з ним, при цьому назвати красу лише «побічним ефектом» також не є можливим. Іншими словами, краса йде бік-о-бік з відповідним внутрішнім змістом, а без нього вона втрачає свою цінність та перетворюється у гарну, але пусту оболонку. Така логіка багато в чому пов'язана не лише з етичною стороною питання, а й з послідовністю творіння, у якій нежива та жива природа передували людині, чії очі могли б їх оцінити. І, по-третє,

поняття краси тісно пов'язане з оточуючим світом, з природою, частиною якої є сама людина – цю проблематику детально розвиває, до прикладу, Максим Сповідник.

Отже, краса для візантійців виступала не самоцінністю чи джерелом задоволення, а радше супутницею інших християнських чеснот. Але, будучи вагомою частиною Божого замислу, безумовно заслуговувала шани та вважалась корисною не лише для тілесних потреб людини, а й для духовних. Частково можна сказати, що краса слугує транзитом, що здатний перенести людину з матеріального світу до його Творця та надати можливість богоспілкування. Ми дозволимо собі зробити невелике узагальнення, говорячи, що для візантійців краса – це, в першу чергу, енергія Бога чи Його еманация, звертаючись до неоплатонічної традиції. Тут треба сказати декілька слів про категорію світла в естетичній традиції Візантії, оскільки вона має вагоме значення для розуміння краси як прямої «дії» Бога. Порівнюючи Бога зі Світлом, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, переінакшує неоплатонічну "систему еманаций", що походять від Єдиного, та описує Бога як потік світло, що осяює собою усе навколо, та об'єднуючи своїм сяйвом усі речі в світі [3, с. 38-39]. Видиме світло, можна сказати, є чи не найвищою формою краси, доступною людському оку, хоча воно не відповідає жодним вимогам краси (симетрія та гармонія усіх частин об'єкту). Проте світло було благословенне самим Богом під час творення світу, а також світло наділяється символічним значенням, що протистоїть темряві [6, с. 243].

Такими є загальні уявлення про поняття краси, властиві візантійській естетиці. Звичайно, у різні періоди це уявлення набувало змін – ці зміни ми і будемо розглядати протягом нашого дослідження.

Отже, у першому розділі було проаналізовано трансформацію античних уявлень про красу та їх вплив на формування ранньохристиянської та, як наслідок, візантійської естетики. Краса у цьому розділі розглядалась переважно в межах матеріальності та тілесності; також був виявлено та досліджено етичний аспект краси. Загалом було надано уявлення про поняття краси у візантійській естетиці. Поняття краси набуло сакрального

значення, зберігаючи впливи античності і трансформуючись при цьому у божественну категорію буття.

У першому розділі було виявлено, що на ранніх етапах формування християнської думки переважало двоїсте ставлення до тілесної краси та матеріального світу загалом. Християнські мислителі, серед яких Тертуліан, Лактанцій чи Ориген, демонстрували амбівалентність щодо краси: з одного боку, вона визнавалась як дар Творця, з іншого — як потенційна загроза духовності через зв'язок із чуттєвістю та пристрастями. Ця естетична напруга проявилась у контроверсійності ставлення до тілесності, прикрас, вбрання й архітектури.

Попри це, вже в працях Псевдо-Діонісія Ареопагіта та Василя Великого простежується переосмислення краси як символу Божественного, як віддзеркалення трансцендентного у тварному світі. Псевдо-Діонісій, зокрема, отожднює Бога з Красою, що не лише об'єднує творіння у любові, але й слугує провідником до Його пізнання. У Василя Великого ми бачимо остаточне «виправдання» тварної краси: вона розглядається як слід руки Творця, об'єкт споглядання як шлях до духовного зростання. Таким чином, візантійська естетика долає ранньохристиянський ригоризм, встановлюючи новий тип гносеології — гносеологію краси, що діє через символи, тілесне і видиме, ведучи людину до невидимого.

## РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ІКОНИ ЯК ПІЗНАННЯ НЕВИДИМОГО: ГНОСЕОЛОГІЯ ОБРАЗУ

У минулому розділі ми розглянули поняття краси у візантійській естетиці, а також різні етапи розвитку християнської естетики в контексті теології загалом, починаючи з ранньохристиянського періоду, для якого характерне зацікавлення проблематикою тіла, та етап становлення візантійської естетики, ще тісно пов'язаний з античністю, проте вже інкорпорує її елементи у власний світогляд. Наразі ми зупинилися на свого роду «виправданні» краси, коли за нею остаточно закріпився статус необхідної для людини, її духовного розвитку та, по суті, спасіння. Проте, до цього моменту мова йшла переважно про матеріальну, тварну красу, яка існує перед нашими очима у світі. Але тепер до об'єкту вивчення естетики починає входити краса у контексті мистецтва, рукотворна краса – іконопис.

Тож у другому розділі цієї роботи ми будемо досліджувати, головним чином, теорію образу у візантійській естетиці. Ця проблематика тісно пов'язана не лише з іконописом як таким, а й з розумінням мистецтва та його ролі взагалі, а, значить, з активним розвитком таких категорій як світло та колір. Крім цього, значна частина нашого дослідження буде присвячена конфлікту між іконоборцями та шанувальниками ікон, що, очевидно, вимагав залучення естетичної складової візантійського богослов'я. Для цього нам необхідно розглянути поняття образу (εἰκόνα), як він співвідноситься з оригіналом чи прототипом, тобто стосунки прекрасного і краси, а також його функцію та найяскравіше втілення – ікону.

Період, який ми будемо досліджувати у цьому розділі, припадає від 6-го до 8-го століття, адже саме тоді розвертався конфлікт між іконоборцями та іконофілами, а також стверджувалось ідейне підґрунтя для цього конфлікту. Іншими словами, ми хотіли б охопити також часовий проміжок до іконоборства, адже без уявлення про послідовний розвиток богословських ідей у Візантії неможливе їх якісне дослідження.

## 2.1 Іконоборство: витоки та аргументація

Отже, перші століття християнства богослов'я вкрай різко заперечувало будь-які античні впливи та намагалось «відхреститись» від філософії язичників. Проте, вже скоро така радикальна позиція зникає та, навпроти, починається процес інкорпорації античних філософських ідей, особливо неоплатонічних, у християнське вчення. Звичайно, цей процес не був лінійним наслідуванням, а радше частковим запозиченням шляхом полеміки. Таким чином, станом на 7-ме століття візантійці розвинули своє власне світобачення, у якому християнські догмати були на першому місці, проте зв'язок з античністю залишався сильним.

Частково, неприязнь до іконописних зображень також була пов'язана з античністю, а саме з язичницькими практиками поклоніння зображеним богам. Так, деякі візантійські імператори вважали ікони свого роду шкідливим «віянням» давньогрецької культури, та натомість прагнули створити культуру «без зображень» [49, 159]. Також, нерідко одним з факторів виникнення цього конфлікту дослідники вважають іслам, з яким вимушено познайомилась тоді Візантійська імперія. Одним з ключових приводів для критики християнства з боку ісламу виступало шанування релігійних зображень, що ним сприймалось як ідолопоклонство. Цілком можливо, що і самі візантійці перейняли та підтримувало цю думку, тож боротьба з іконами була для них способом очистити свою віру від руйнівних впливів ідолопоклонства та продемонструвати її перевагу над ісламом [29, с. 3]. Іслам та пов'язані з ним військові події, як і політична ситуація у самій імперії, безумовно, були важливим чинником для зрушень у релігійній свідомості візантійців, проте їх корінь знаходився глибше.

На нашу думку, цей конфлікт слід, перш за все, пов'язувати з непорозуміннями у самому візантійському суспільстві і питання, на яке ми маємо відповісти, звучить так: Як і чому іконописне зображення стало настільки проблематичним, що потребувало виключення з практики поклоніння? Знов-таки, відповідь слід шукати не у сфері естетики, а у богослов'ї взагалі. Ще зі Старого Заповіту нам відомий текст другої заповіді з Декалогу: "Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі

долі, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм і не служи їм", до якої переважно й апелюють противники ікон. Проте, як вказують дослідники, приблизно у середині 4-го ст. вплив цієї заповіді значно пом'якшився [11, 107-108], що призвело до «легалізації» іконописних зображень.

При цьому, ранньохристиянські мислителі виявляли різко негативне ставлення до зображень релігійного характеру взагалі – такої думки дотримувався, наприклад, єпископ Афанасій Олександрійський (бл. 295 – 373). Наслідуючи свого попередника Климента Олександрійського, вже згадуваного нами, Афанасій у своєму творі «Проти язичників» розвиває питання про доцільність релігійного мистецтва та приходять до висновку, що використання будь-яких зображень у поклонінні є шкідливим.

Крім заборони з Писання та асоціацій з язичництвом, на це існує декілька інших причин. Сперечаючись з язичницькими уявленнями, Афанасій немов розкладає зображення на два елементи – матеріал та форма. Якщо «священним» зображення робить саме матеріал, то навіщо надавати йому якусь форму? Якщо ж ключову роль відіграє саме форма, то навіщо створювати з метали чи золота предмети, які вже існують у світі? На думку Афанасія, набагато розумніше було б вбачати Бога у таких Його творіннях як «реальні тварини, звірі, птахи та плазуни», ніж штучно створювати їх для поклоніння. Знов-таки, період до іконоборства керувався з приводу зображень тим же принципом, що й з приводу краси: творіння, навіть дуже прекрасне, не має зазнавати більшої шани, ніж його Творець. Про це пише й Афанасій [5].

Крім цього, велике частку негативного ставлення до релігійних зображень складала їх нездатність, на думку тодішніх теологів, відобразити істинну суть Бога. Афанасій вказує на неможливість у зображенні втілити невидиму природу Бога (божественну природу Христа), а отже будь-яке зображення не здатне поєднати дві нероздільні природи Бога. Іншими словами, критика зображень у даному випадку полягає у їх нездатності відобразити реальну сутність Бога і, відповідно, у їх неправдивості. Більше того, будь-яке зображення підлягає руйнації під тиском часу і

своєї тварної природи. Тому заявляти, що зображення Бога є правдивим, на думку Афанасія, означає заявляти, що Бог не є вічним й підлягає руйнації [5].

Ось такі міркування про зображення склались на момент 4-го ст. Як можна побачити, Афанасій Олександрійський був одним з тих, хто заклав фундамент для майбутнього іконоборчого руху.

Тепер нам потрібно прослідкувати, що змусило візантійців змінити своє ставлення до релігійного мистецтва. З соціально-культурної точки зору цю зміну у свідомості візантійців можна пояснити популяризацією християнства серед заможного населення язичницького походження, яке не уявляло поклоніння без візуальної складової. Крім цього, ікони виконували важливу для неграмотного населення функцію, тобто без слів розповідали біблійні сюжети та історії з біографії святих. З теологічно-філософської точки зору, проблематика зображення витікає ще з Писання – не лише з Старого, а й з Нового Заповіту. І, глибше, вона є проявом проблематики втілення невидимого Бога у видиме людське тіло. По суті, у християнстві завжди «зріло» питання: Як могло статись, що людство побачило Того, Кого побачити неможливо, і що слід робити з цією подією? Зовсім не дивно, що «дозріло» воно саме у Візантії з її багатим насліддям різних філософських та релігійних традицій.

Тут необхідно звернутися до такої риси візантійського світорозуміння як символізм. Саме ця риса створює уявлення про образ як про символ, що вказує на оригінал, завдяки чому зображення будь-якого об'єкту також починає мислитись як символ цього об'єкту. Поступово увага візантійських мислителів переходить від осмислення фактичного вигляду зображення до його символічного змісту. Так, Прокоп Газський прийшов до висновку, що важливо не стільки те, що зображується, скільки враження від споглядання цього. У своїх численних екфразисах він описує як архітектурні, так і художні твори мистецтва. Нас тут цікавить його підхід, який не обмежується сухим описом побаченого, а застосовує уважність до деталей, намагання зрозуміти кожного з героїв картини, а також задум її автора й розшифрувати приховані

ним символи [4, 216-218]. Отже, розглядання зображень саме з точки зору не лише їх фактичного, а й символічного змісту, поширювався й на релігійне мистецтво.

Тим не менш, на цей 4-5 ст. цілком нормальним явищем були храми без релігійних зображень [11, с. 112-113], а ікона взагалі була предметом приватного, домашнього поклоніння [11, с. 113]. Іншими словами, станом на цей час іконописні зображення Христа були доволі широко розповсюджені серед візантійців, проте позиція Церкви стосовно них хоч і не була чіткою до періоду іконоборства, проте схилилась в бік негативної. Разом з цим, існує чимало підтверджень на рахунок використання іконописних зображень як у приватній молитві, так і в стінах храмів, що датуються 6-им – 7-им ст. та не зазнавали утисків з боку Церкви. На цей же період припадають і письмові дані, в яких описуються надприродні властивості ікон та усілякі історії, пов'язані з цим [11, с. 114-115].

Отже, станом на початок іконоборчого періоду положення ікон та інших релігійних зображень залишалось невизначеним – з одного боку, позицію Церкви та багатьох видатних богословів минулого важко назвати позитивною, а з іншого – шанування зображень і їх популярність «в народі» активно зростала. З останнього можна зробити висновок, що на той момент вже склалась певна іконописна традиція, в тому числі стосовно зображень Христа, проте єдиної думки Церкви з цього приводу ще не було.

Тепер, маючи певне уявлення про становище релігійних зображень до іконоборчого періоду, ми можемо перейти до дослідження естетичних переконань прихильників іконоборців.

Як вже було сказано вище, свого роду фундатором іконоборства можна вважати Афанасія Олександрійського, який розробив серйозну аргументацію на рахунок хибності релігійного мистецтва як такого. Вже пізніше, інші теологи, а також й політичні фігури, розвили ці ідеї та використали їх безпосередньо у своїй полеміці проти іконофілів. Тож пропонуємо перейти безпосередньо до розгляду ідей іконоборців.

Офіційним початком іконоборчого періоду вважають 730-й рік, коли тодішній візантійський імператор Лев III видав акт про заборону у релігійних зображень. Далі цю

політику продовжив його син, імператор Костянтин V, який остаточно закріпив іконоборчий «курс» Візантії у письмовому вигляді. Мова йде про його численні трактати, присвячені осуду ікон та іншим богословським питанням, які не дійшли до нашого часу. Проте, їх значущість для нас полягає у тому, що вони були першою «антологією» іконоборчих міркувань. Фігура Костянтина важлива також через так званий іконоборчий Собор, на якому були проголошені так би мовити «стовпи віри» іконоборців [13, с. 54-56]: не тільки Старозавітня заборона на зображення та шкода елліністичного мистецтва, а й звинувачення своїх опонентів у купі ересей, що, насправді, відкриває нам шлях до дослідження проблематики образу як такого.

Отже, почати розгляд теорії образу, що склалась у результаті полеміки двох сторін, слід з його визначення. Костянтин V писав, що образ обов'язково має повністю відповідати своєму прототипу, в іншому випадку – це вже не образ. Тобто для іконоборців образ є тотожним оригіналу, оскільки обидва вони мають бути єдиносущними, тобто мати спільну природу [23, с. 56]. Хоча їх аргументація і справді є доволі послідовною і логічною, у ній також є певні прогалини. Ґрунтуючись переважно на Писанні, іконоборці не помічають протиріччя між тотожністю образу з оригіналом та словами «Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою». У грецькому перекладі Писання, яким і користувались у Візантії, у цьому вірші використовується саме слово *εἰκόνα*, з чого можна зробити висновок, що у свідомості візантійців це поняття було пов'язано не лише з матеріальними зображеннями. У оригіналі використовується слово *selem*, значення якого відсилає саме до зовнішньої, видимої подібності. Беручи до уваги все це, можна із впевненістю стверджувати, що образ ніколи не розумівся візантійцями як тотожність, а радше як подібність, схожість [8, с. 81-83]. Відповідно, іконоборці, засуджуючи ікони за невідповідність оригіналу, тим самим ставлять під сумнів правдивість Писання.

## 2.2. Теорія образу Іоана Дамаскіна

Зовсім інше визначення образу пропонують прихильники шанування ікон. Так, чи не найвідоміший апологет ікон та опонент Костянтина V, Іоан Дамаскин відповідав на питання «Як можна зобразити невидиме, неосяжне та безтілесне?» цілком чесно: «Ніяк», адже жоден іконописець і не зазіхає на це. На іконі, вочевидь, зображується лише зовнішня оболонка Христа, який прийняв людське тіло і, більше того, Дамаскин дивується тому, як можна не прагнути зобразити таку подію [21, с. 8]? Отже, Іоан Дамаскин визначає образ (*εἰκόνα*) таким чином: «Образ - це подоба і репрезентація чогось, що містить у собі зображена особа. Зображення зазвичай не є точним відтворенням оригінальну. Зображення — це одне, а особа, що зображується, інше; різниця є загальною очевидною, хоча й предмет у обох той самий» [21, с. 41]. Іншими словами, головною характеристикою образу є його подібність оригіналу і, разом з тим, наявність певних відмінностей з ним. Тобто образ не є повною копією оригіналу, як це стверджують іконоборці, а лише його подобою.

Загалом, головною заслугою Дамаскіна є його систематизація праць та ідей своїх попередників, християнських богословів, та розроблення на цій основі детальної теорії образу, яку ми і пропонуємо зараз розглянути.

Надавши образу визначення, він ставить нове питання: Для чого існує образ? Тобто у чому полягає його мета, функція? Відповідь лаконічна та вичерпна: «Кожен образ є виявленням і зображенням прихованого» [21, с. 41]. В першу чергу, функція зображення – гносеологічна, оскільки завдяки ним людський розум, відштовхуючись від видимого, здатен пізнати невидиме. А це, у свою чергу, допомагає прагнути до добра. Важливо звернути увагу на те, що для Дамаскіна і візантійської богословської традиції загалом пізнання розглядається скоріш як містичне одкровення, аніж послідовна розумова праця. Тому й ікона як виявлення божественного, як втілення прекрасного має більшу «пізнавальну силу», адже знання відкривається людині не у поняттях, а у образ і символах.

Впорядковуючи досвід мислителів і Церкви минулого, Дамаскін виділяє шість типів образів. Перший – це природній образ, що виникає «природним» шляхом, сам по собі. Прикладом такого образу є син як образ батька, і, найперше – це Отець і Син. Син є подобою, а не копією Отця, оскільки в усьому походить від Нього та на Нього, окрім факту народженості. При цьому, дивлячись на Сина (образ), ми завжди бачимо у Ньому Отця (прототип). Другий тип – це задум про світ та майбутні події у ньому, які були напередбачені у Божому розумі, тобто праобраз усього світу. Третій образ, створений за подобою (κατὰ μίμησιν) – людина, яка уподібнюється Богові у таких якостях як розум, дух та здатність володарювати, проте розрізняється у природах.

Четвертий тип Дамаскин, посилаючись на Псевдо-Діонісія Ареопагіта, визначає як образи невидимих та нематеріальних речей, викладені у тілесній формі для більш ясного розуміння людей. Оскільки людський розум не здатний сприймати безпосередньо нематеріальні речі, тож виникає необхідність у медіумах – образах цих речей, одягнених у форму. Мета цих образів полягає у відкритті, виявленні того, що людина хотіла б бачити, але не може, а також у наближенні до духовного світу. П'ятий тип – це образи, які можна віднести до категорії знаків чи знамен, адже вони ніби передбачають майбутнє подібно тому, як «море, і вода, і хмара праобразують благодать хрещення». І, нарешті, шостий тип призначений для пам'яті про такі події минулого як дива, добрі вчинки, життя святих тощо. Мета цього типу образів – слугувати нагадуванням і вказівкою на добро і зло. Дамаскин виділяє два підтипи цих образів: це словесні, тобто такі, що подаються у письмовому вигляді і символізують речі через слова; і візуальні, до яких і відносяться релігійні зображення [21, с.41-43].

Важливо, що Дамаскин ставить у один ряд Біблію та ікони як рівноправні джерела пізнання істини та, не наділяючи жодне з них більшим значенням закликає своїх опонентів або відмовитись від обох образів, або сприймати їх разом. На нашу думку, такий висновок Дамаскина може і не є новим, проте заслуговує увагу тому, що він пропонує кардинально інший підхід до пізнання Бога й істини. Споглядання візуальних

об'єктів – краси – він визначає не менш ефективним, ніж послідовне вивчення священних чи філософських текстів.

Для того, щоб довести свою точку зору, Іоан Дамаскин також розробляє детальну аргументацію на перевагу іконошанування. Іншими словами, він наводить ряд властивостей іконописних зображень, які не лише виправдовують їх використання християнами, а й демонструють їхню користь.

Як ми вже зазначали вище, у іконопису є практична функція – слугувати «книжками для неграмотних» [21, с. 12]. З цього ніби витікає ще одна функція – гносеологічна, адже зображення виступають свого роду «пам'яткою про втіленого Бога, Його Матір, святих, учасників страждань і слави Христової, переможців і руйнівників сатани, і про диявольське шахрайство» [21, с. 37]. Для іконофілів очевидно, що саме візуальне сприйняття може забезпечити більше враження, ніж тексти, не говорячи вже про велику частку населення, яка просто не мала доступу до книг. Про це писав і Василь Великий, слова якого наводить Дамаскин: «У мене небагато книг, немає часу на їх вивчення, і я йду до церкви, загального притулку душ, мій розум втомлений суперечливими думками. Я бачу перед собою прекрасну картину і її вигляд освіжає мене і спонукає прославляти Бога» [21, с. 26]. Захоплюючись славними подіями минулого чи особливою красою зображень, ми прагнемо наслідувати їх приклад.

Проте іконописні зображення дають можливість побачити навіть більше, ніж прочитане у книзі, у чому і полягає їх аналогічна функція – здатність піднімати людський розум від тілесних образів до духовних. Про це йшлося, зокрема, у Псевдо-Діонісія Ареопагіта у його творі «Про небесну ієрархію», який згадував Дамаскин. Він стверджував, що для людського розуму неможливо підвестись до безпосереднього споглядання «небесних ієрархій» без допомоги відповідних образів, краса яких виступає видимим відображенням невидимої краси [34]. Тут, знов-таки, простежується вже відома нам логіка сходження від матеріального до духовного, яка дозволяє прийти до Бога через Його творіння, побачити невидиме через видиме і т. п.. Саме ця суперечлива і водночас

послідовна логіка лягла у основу візантійського світогляду і, зокрема, естетики й слугувала опорою для обґрунтування позиції іконофілів.

Крім цього, на звинувачення у ідолопоклонстві у бік матеріалу, з яких виготовлені ікони, Дамаскин також підготував відповідь. Він не лише наголошував на тому, що поклоніння адресоване не деревині чи фарбам, а оригіналу, чия подоба зображена на іконі, а й стверджує, що ці зображення також наділені благодаттю. Безумовно, поклоніння матерії як Богу слід вважати ідолопоклонством, проте й негативне ставлення до матерії та заперечення її благості, користі – це Маніхейство, вважає Дамаскин. Він пише: «Я не поклоняюся матерії, я поклоняюся Богу матерії, Який став матерією і став тварним заради мене, щоб применшити владу матерії, Який через матерією здійснив моє спасіння» [21, с. 11]. Дамаскин демонструє, що матерія або плоть відіграє велику роль у духовному зростанні людини і, якщо Бог використовував її на благо, чому ми не можемо робити цього?

Тут, на нашу думку, можна спостерігати за розвитком візантійської думки. Якщо богослови минулих століть приписували плоті нейтральні чи навіть негативні властивості, Дамаскин робить великий крок вперед, кажучи, що не стане зневажати матерію, яка сприяла його спасінню [21, с. 11]. Жодна річ, створена Богом, не може бути поганою, оскільки все добре – від Нього.

Повертаючись до «благодатної» функції ікон, слід більш детально описати, що мається на увазі. Василь Великий, на якого посилається Дамаскин, стверджував, що зображення отримують благодать не за своєю сутністю, тобто природою, а за «присутністю» у них зображеного оригіналу.

Іншими словами, ця благодать належить не матеріалу як такому, а радше ікона є співпричетною цій благодаті за причиною зображених на ній Христа чи святих. Тим самим, людина, споглядаючи образи Христа і святих, також стає співпричетною благодаті і освячується молитвою до прототипів цих образів. Василь Великий наводить аналогію з плащем царя – сам по собі ані фіолетовий колір, ані шовк не мають тієї цінності, яку вони отримують, стаючи елементами королівського плаща, оскільки тепер

вони є відображенням його влади й величі [21, с. 18-19]. Так і деревина й фарби не є об'єктом поклоніння, проте, прийнявши форму чи подобу Христа, вартують поклоніння як Його зображення.

Тому і шанування (δουλεία) за Дамаскином, є цілком виправданим, тоді як поклоніння (λατρεία), звісно, належить тільки Богу. Значить, пише Дамаскин, заборона на зображення у Старому Заповіті стосується саме поклоніння, належного тільки Богу, на відміну від шанування, яке слід віддавати святым, в тому числі і зображеним [21, с. 36].

Важливо зазначити, що ці аргументи не належать лише Дамаскину, оскільки він є у даному випадку не автором, а скоріш систематизатором ідей своїх попередників. Проте його заслуга полягає у масштабній схоластичній праці, що призвела до зібрання і упорядкування багатьох висловлювань богословів минулого у єдиній праці. І це, насправді, також виступало своєрідним аргументом на перевагу іконошанування, адже існування такої традиції та думка «давніх» мала для візантійців чимале значення.

Таким чином, на VII Вселенському соборі були затвержені й узаконені більшість аргументів Іоана Дамаскіна, а саме: неможливість зобразити невидимого Бога, на відміну від втіленого у людському образі Христа; виправданість зображень з огляду на існуючу християнську традицію, а також їх користь, що полягає у таких функціях як нагадувальна, аналогічна й гносеологічна; розрізнення прототипу й образу та ін.. По суті, рішення попереднього іконоборчого собору були скасовані [31, с. 1294-1295].

Проте, на цьому розвиток теорії образу та міркування стосовно релігійних зображень не завершилось. Пізніше напрацювання Дамаскіна використовували та доповнювали богослови, серед яких, наприклад, Феодор Студит.

Зосереджуючись переважно на христологічній проблематиці зображень, він, подібно до своїх попередників, поставив питання про можливість зображення репрезентувати обидві природи Христа. Спираючись у своєму розуміння образу ще на Псевдо-Діонісія Ареопагіта, він визначав відношення копії до оригіналу відірваними лише через різницю їх сутностей [15, с. 258]. Проте для нього залишалась недостатньою

відповідь, що на іконах зображаться не Христос як такий, а Його образ, адже образ Христа – це і образ Отця, Який був і є невидимим.

Студит помітив цю слабкість у існуючій теорії образу та висунув своє доповнення, суть якого полягала у тому, що зображення не є, як вважалось раніше, відображенням лише кількох характеристик оригіналу. Адже коли ми бачимо будь-який предмет, він представляється нам у своїй повноті, так і предмет зображення ми бачимо повністю, а не частково. Отже, вважає Студит, поклоняючись зображенню Христа, ми поклоняємось самому Христу; споглядаючи зображення Христа, ми споглядаємо самого Христа [15, с. 258-259].

По суті, Студит на перший план виводить не так звану нагадувальну чи повчальну ікон, а споглядальну. Ікона вже слугує не згадкою чи символом зображуваного, а дає можливість безпосереднього спілкування з ним. Вплив цих міркуванням, на думку деяких дослідників, поширився далеко за межі території та часу Візантії – його можна віднайти у роботах французького теоретика кіно Андре Базена. Так, Студит обгрунтовував можливість зображення Христа тим, що Він був і людиною, а кожна людина є прототипом свого зображення. Отже, сама людська природа є такою, що продукує зображення, який можна спіймати та зобразити у матеріальній формі – іконі.

Більш того, саме здатність продукувати власне зображення робить прототип прототипом. Іншими словами, наявність образу доводить існування оригіналу, а отже, ікони доводять реальність втілення Христа [9, с. 242-245]. Так іконописні стають не лише корисними для душі, а й отримують статус доказів існування Бога.

Наостанок, хотілося б додати, що одним з менш очевидних приводів для іконоборства була недовіра до краси, закладена ще ранньохристиянськими Отцями Церкви, міркування яких ми наводили ще у минулому розділі. По суті, візуально прекрасне, а особливо мистецтво, продовжувалось асоціюватись з багатством, надмірною розкішшю та язичництвом, немов між «красивим» і «хорошим» існує прірва [45, с. 56-57]. Щоб надати якомога переконливіше розвіяти це упередження, необхідно детальніше дослідити роль мистецтва у контексті візантійського богослів'я, що буде

однією з ключових тем наступного розділу. Проте і зараз ми вважаємо необхідним сказати декілька слів з цього приводу.

Як можна було помітити, самі слова «краса» чи «прекрасне» згадувались у того ж Дамаскіна не надто часто, але їх стосунок до теорії образу неможливо заперечувати. Станом на 8-ме ст. було очевидно, що образ Христа чи святих не може бути некрасивим; навпаки, для тих же звинувачень у ідолопоклонстві об'єкт поклоніння з необхідністю мав бути красивим. Отже, теорія образу – це також теорія прекрасного, що виступає образом краси.

Таким чином, другий розділ засвідчив, що образ у візантійській естетиці не тільки і не стільки відображенням і тим паче копією оригіналу, скільки інструментом гносеології та шляхом до пізнання трансцендентного. Ікона виконує не лише естетичну, але й онтологічну, етичну та гносеологічну функції, в чому можна було впевнитись після ознайомлення з теорією образу Дамаскіна.

У другому розділі можна простежити зміну проблематики у бік розробки теорії образу, кульмінацією якої є феномен ікони. Досліджено генезу іконоборства, що мало глибокі теологічні, філософські, соціально-культурні й навіть політичні причини. Конфлікт між іконофілами та іконоборцями висвітлює фундаментальні питання: чи можливо зобразити Бога, яка природа образу, що таке справжнє пізнання? Ікони стають не просто мистецтвом, а епістемологічним інструментом, так би мовити «вікном у вічність».

Ключовим у подоланні кризи релігійного зображення стає вчення Іоана Дамаскіна. Його теорія образу відкидає вимогу тотожності образу і прототипу, натомість вводить поняття подоби як гносеологічної категорії. Образ не зобов'язаний бути копією, адже цілком достатньо його здатності відкривати глибшу, невидиму суть. Ікона у Дамаскіна має функцію пізнання, анагогії та освячення; вона не лише зображає, але й єднає з оригіналом, причащає до благодаті. Дамаскін також апелює до традиції, до потреб народу, до сили впливу зображень, і врешті-решт, до богослов'я втілення, яке стало головним аргументом на користь сакрального мистецтва.

### РОЗДІЛ 3. МІСТИЧНА ОНТОЛОГІЯ КРАСИ: ЛІТУРГІЯ ЯК СИНТЕЗ РЕЛІГІЇ ТА ЕСТЕТИКИ

У минулому розділі ми розглянули такий період у історії Візантії як іконоборство, а точніше те, яким чином воно вплинуло на візантійське богослов'я та естетику. Ми детально проаналізували теорію образу, систематизовану в цей період Іоаном Дамаскіном, завдяки чому здобули глибше розуміння символізму та його значення у візантійській естетиці. Отже, ікона та юдзь-яке релігійне зображення виступають образом оригіналу, символом, що ніби вказує на оригінал, не будучи при цьому його повною копією.

У цьому розділі нам хотілося б звернути увагу на те, яким чином символічне мислення пронизує усю візантійську естетику, особливо зосереджуючись на літургійній традиції. Літургія часто залишається поза полем зору навіть зацікавлених у богослов'ї дослідників, поступаючись місцем більш теоретичним і складним проблемам, проте, на наш погляд, саме у літургійній творчості повно розкривається спосіб мислення віруючих, їх сприйняття світу і Бога, а також погляд на власну роль і участь у духовному житті.

Крім цього, ми вважаємо за потрібне присвятити частину даного розділу храмовій архітектурі Візантії. Оскільки будова храмів, їх устрій та облаштування, і навіть такі тонкощі як спосіб освітлення, відіграють чималу роль не лише у сприйнятті літургії, а у прояві символічного мислення візантійців.

Також, у цьому розділі нам хотілося б завершити так би мовити цикл досліджень навколо мистецтва у Візантії, а саме продемонструвати, у що врешті-решт еволюціонувало ставлення візантійських богословів до мистецтва. Мова йде не лише про іконопис, а й про світське мистецтво, до якого можна віднести не лише поезію, а й більш прикладні аспекти життя – наприклад, спосіб вдягатись. Такий вибір пов'язаний з тим, що на цей момент культура Візантії вже відійшла від жорстких стандартів аскетичності та все більше підпадала під світські впливи.

### 3.1 Сакральний простір як естетичне втілення релігійного світогляду

Розпочати дослідження нам здається необхідним з розгляду храмової архітектури Візантії, оскільки її можна розуміти як своєрідне продовження теми релігійних зображень, які ми розглядали у минулому розділі. Крім цього, храм як місце звершення літургії, а також його будова та організація простору у ньому, є ключовими для розуміння самої літургії. Літургія, у свою чергу, це ніби кульмінація усього візантійського богослов'я, адже у ній з'єднуються теоретичне підґрунтя та практичне втілення у вигляді всіх видів мистецтва (поезія, музика, живопис, архітектура). Отже, головна проблема даного розділу – літургійна традиція Візантії, і для того, щоб вирішити її необхідно поступово розглянути кожен її складову, тож почати пропонуємо з храмової архітектури.

Для того, щоб дослідження храмової архітектури і, ширше, сакрального простору, було максимально повним, нам хотілося б хронологічно повернутися назад, аж до пізньої античності як до витоків Візантії. Тут слід знов згадати Псевдо-Діонісія Ареопагіт, який не лише розвивав своє вчення про божественну ієрархію у естетичній сфері, а й поклав початок уявленню про матеріальні символи як відображення нематеріального. Іншими словами, вже у творах Ареопагіта закладається така ключова ідея як земна реальність, що відображає небесну реальність. Так, ієрархія між людьми, тобто церковна ієрархія, є образом ієрархії між ангелами на небесах [10, с. 12-14]. За Ареопагітом, джерелом порядку і, відповідно, ієрархії, і є Краса – прихована, трансцендентна, яка розкривається при цьому лише у певних формах та для тих, хто здатен її сприйняти. Отже, у цьому контексті ми знов навели основні деталі вчення Псевдо-Діонісія для того, щоб звернути увагу на символічний спосіб мислення візантійців, що знайшов вираження і у храмовій архітектурі. Прикладом такого мислення є концепція «земного Раю», суть якої ми наразі розглянемо, зокрема й на прикладі собору Святої Софії.

Якщо дотепер ми, грубо кажучи, працювали з об'єктами (у вигляді ікон), то тепер ми працюємо з місцем, простором (у вигляді храму). Іншими словами, у минулому розділі предметом дослідження виступало священне зображення, а тепер – священний

простір, адже саме цим є храм в першу чергу. В чому ж полягає його відмінність від будь-якого іншого місця?

Визнання храму священним місцем відбувалось у зв'язку із здійсненням у ньому Євхаристії та інших літургійних Таїнств, і, як наслідок, божественної присутності [1, с. 30]. Власне, про це також писав Псевдо-Діонісій: у своєму творі «Про церковну ієрархію» він не лише вказує, що Церква має слугувати віддзеркаленням Небес, а й вказує на символічність усього обряду. Наприклад, трьох разове занурення у воду під час хрещення – символ трьох днів і трьох ночей, які Христос перебував у гробі, а вдягнута на охрещеного біла тканина символізує його богоподібність та переродження [33]. Так, вже у Псевдо-Діонісія можна спостерігати уявлення про сакральний простір та його устрій як про відображення Небес та небесної ієрархії.

Загалом, уявлення візантійців про священний простір бере початок від ідеї втілення Христа, а отже потенційної можливості доторкнутись, причаститись божественного за допомогою матеріальних предметів і, в свою чергу, здатність цих предметів бути вказівниками на божественне завдяки тому, що це божественне діє через них. Перефразовуючи, перебування у сакральному просторі, особливо під час звершення літургії, це можливість безпосередньо взаємодіяти з Богом [10, с. 1].

Тепер, щоб засвоїти загальні свідоцтва про погляд візантійців на храм та поглибити ці знання, необхідно звернутися до наочного прикладу, слугувати яким буде собор Св. Софії. Отже, ми не надто відступаємо від часів Псевдо-Діонісія та дещо повернутись назад, до періоду становлення візантійської естетики, що допоможе нам простежити увесь розвиток храмової естетики та ідей, що за нею стоять.

Як відомо, цінність краси полягала не стільки у приємному для очей вигляді об'єкту, скільки у сенсі, що був вкладений у цю красу. Таким чином, сфера сприйняття охоплює не лише чуттєве, а й розумове [36, с. 15-16]. Саме такий опис собору Св. Софії можна віднайти у ексфразисах 6-го століття, що належать Павлу Сіленціарію та Прокопію Кесарійському. Хоча кожен з авторів описує собор з різними намірами, проте

обидва мають на меті якомога точніше донести до читачів красу собору за допомогою слів, тож обидва фокусуються на найбільш значущих його рисах.

Одна з таких рис – це світло. Прокопій описує перше враження від собору таким чином: «воно рясніє сонячним світлом і відображенням сонячних променів від мармуру. справді, можна сказати, що його внутрішня частина не освітлена зовні сонцем, а що сяйво виникає всередині нього, немов рясне світло омиває цю святиню» [36, с. 13]. Тобто освітлення складає важливий аспект у сприйнятті сакрального простору, і без нього останній втрачає певну цінність. На нашу думку, світло у храмі у даному випадку за своїм змістом ніби відповідає Світлу як імені Бога у ареопагітівському розумінні; мова йде не стільки про фізичне світло, що випромінює сонце, а радше про сяйво, що випромінюється святим зсередини. Так, не тільки святі чи їх зображення можуть світитись зсередини, а й святі місця можуть випромінювати таке сяйво.

При чому вплив світла на матерію (мармур, у даному випадку) не обмежується лише візуальним ефектом, а й розширювався здатністю немов оживляти матерію. По суті, світло набувало статусу божественної сили, яка може трансформувати об'єкт [36, с. 22-23].

Якщо Прокопій описує собор у денному освітленні, то Павло приділяє увагу вечірньому часу: «Але немає слів, щоб описати вечірнє освітлення: можна сказати, що якесь нічне сонце наповнило величний храм світлом. Таким чином вечірнє світло огортає храм, яскраво сяючи, так що темрява змушена тікати» [36, с. 22]. Так автор підкреслює значущість світла і його здатність протистояти темряві та навіть відганяти її, а разом з цим супутні їх страждання.

Павло також залишає опис штучного освітлення, що являє собою тисячі ламп та лампадок, підвішених до стелі та розташованих по всіх кутках храму. Їх сяйво, за словами автора, дарувало радість душі та вказувала шлях до Бога посеред темряви [28, с. 141-142].

Так, світло, з одного боку, слугує матеріальною репрезентацією невидимого Світла, і в такому разі його функція – вказати на єдине Джерело будь-якого світла. А з

іншого боку, воно набуває самостійності та, відповідно, його вплив на вигляд об'єктів можна співвідносити з впливом Бога на світ.

Подальші уявлення про світло можуть ускладнюватись у зв'язку із використанням не лише природнього, а й штучного освітлення, а також із змінами у побудові храмів та розвитку богословської думки. Наразі ми можемо відмітити, що вже у шостому столітті світло використовувалось візантійцями як інструмент у організації сакрального простору [28, с. 141].

Наступний автор, до свідoctва якого ми можемо звернутися, є Микола Месарит, який залишив екфразис стосовно Церкви святих апостолів у 12-му ст.. Автор так само вказує на взаємозв'язок між фізичним і божественним світлом, звертаючись до метафори світла задля опису образу Христа Пантократора [16, с. 87].

Цікаво, що у творі Месарита практично відсутні свідчення щодо сонячного світла, яке так рясно заповнювало собор Св. Софії [28, с.142-143]. Достеменно невідомо, чи пов'язано це з відсутністю природнього освітлення, проте скоріш це вказує на зміну у сприйнятті світла, яке все більше переходить у сферу метафоричного.

Не тільки світло, а й інші складові сакрального простору мають насамперед метафізичне значення. У тому ж екфразисі Прокопій Кесарійський порівнює собор св. Софії з «квітучим лугом» через безліч присутніх у ньому кольорів. Таке порівняння можна, по суті, вважати найкращим компліментом для твору архітектури, оскільки саме природа була довершеністю, до якої слід прагнути. Завдяки цьому архітектор немов порівнювався з Богом: подібно тому, як Бог творить природу, архітектор проектує храм. Таким чином, складалось враження, немов цей храм побудував сам Бог і дотепер перебуває у ньому [35, с. 87-88].

Загалом, «рослинний символізм» також є доволі поширеним у описі храмів. У якості порівнянь використовуються луки і сади з безліччю різноманітних рослин, які поширювали чудові аромати та приносили багаті плоди. Кожна квітка тут має власний сенс: лілія вказує на чистоту, а червона троянда символізує кров мученика; рослини та

квітки цього саду – посіяні Богом чесноти, що квітнуть і дають плоди. Як наслідок, храм в уявленні візантійців постає образом Едему, райського саду на землі (37, с. 88).

Особливу увагу ми хотіли б приділити кольорам. Візантійські богослови говорили про колір з повагою, оскільки його роль була ведучою у сприйнятті людиною об'єкта. На думку Грирогія Ниського, форма об'єкту створюється саме за допомогою кольорів; а Іоан Золотоустий ще більше радикалізував цю позицію, стверджуючи, що незафарблений образ є пустим. Вважалось, що саме колір відповідає за створення образу, його довершення та втілення в реальність за аналогією з людиною, яку Бог створив за своїм образом, використовуючи при цьому колір.

Колір і світло також розумілися і як взаємопов'язані інструменти у організації простору, так і як божественні властивості. Світло, перш за все, асоціювалось з духовним світлом та Джерелом світла, а колір дозволяв піднести розуміння божественної істини на новий рівень, тобто слугував додатковим джерелом інформації [19, с. 225-226]. По суті, обидва вони мали основну функцію – зробити невидиме видимим для людського ока.

Колір використовувався не з метою буквально передати вигляд зображуваного Христа чи святого, а з урахуванням символічного змісту кожного кольору. Саме колір вдихає життя у матерію та робить зображення впізнаваним та реальним; по суті, колір був еквівалентом чорнил для написання текстів [19, с. 231-233].

Підсумовуючи усе вищесказане, завершимо відповіддю на питання: У чому полягало сакральне значення храму для візантійців? Починаючи з 5-6- ст. храм ототожнюється з містом, і, ширше, з імперією. Так, собор св. Софії виступав центром, серцем імперії, а церква Пресвятої Богородиці у Кадісі на межі імперії символізувала кінцеву межу усього християнського світу [35, с. 82].

Як вже було зазначено, храм нерідко мислився як місце, де перебуває Бог. Але також він був місцем, де зустрічались два аспекти релігії – теоретичне віровчення та обряд, які знаходили своє вираження у оздобленні храму. Більш того, сам храм був також повноправним співрозмовником у цьому діалозі [26, с. 338-339].

Так, дослідник В. Марініс на прикладі одного монастирського комплексу. Що збереглись у нинішньому Стамбулі, порівнює, як два храми, побудовані поруч, але у різні епохи, своєю організацією вносять певні корективи у сприйняття літургії вірянами. Типова для класичного періоду Візантії церква Богородиці має хрестоподібну будову, що дозволяє спостерігати за здійсненням богослужіння практично з будь-якої точки храму, залишаючи при цьому достатньо простору для процесій під час Малого та Великого входів.

Пізніша ж церква св. Іоана відноситься до амбулаторного типу, який своєю побудовою значно ускладнює ці процеси. У даному випадку такий архітектурний вибір пояснюється метою, з якою храм будувався. Його основна мета – слугувати місцем для обряду похорон і, за сумнісством, місцем упокоєння для членів імператорської родини [26, с. 345-352].

Загалом, кожна частина храму мала своє сакральне значення. Так, вівтар символізує Рай, саме тому він нерідко є прихованим від очей більшості та лише обмежена кількість людей входить у нього. Вівтар, як і Рай, знаходиться немов поза межами цього світу, тому побачити його фізичним зором неможливо, лише духовним. Симеон Солунський писав, що тоді як вівтар символізує невидимого Бога, вся інша площа храму означає втіленого, видимого Христа [39, с. 207]. Ось ця межа між площею храму, доступною для всіх, та обмеженим вівтарем, на нашу думку, необхідна, щоб нагадувати про нашу причетність до земного і, як наслідок, нездатність повноцінно бути приступними в духовному вимірі.

Отже, ми виявили, чому саме храм у візантійців набував сакрального значення, а також досліділи його значення і функції. Тепер, можна стверджувати, що функція храму не обмежувалась підходящим місцем для звершення богослужіння, але доповнювалась здатністю налаштовувати вірян на певний духовний лад та підносити до споглядання божественних істин за допомогою тієї чи іншої організації сакрального простору.

### 3.2. Літургія як феномен сакральної естетики

Тепер нам хотілося б перейти безпосередньо до розгляду літургії як апогею усієї богословської думки Візантії та усіх видів мистецтв. До літургії залучені архітектура, поезія, музика, іконопис, а також священнослужителі та віряни. Кожна з цих складових має значний вплив на спосіб богослужіння та свою функцію, що і буде викладено в цьому підрозділі.

Пропонуємо почати з питання, з яким вже були ознайомлені, а саме – з ікон, оскільки іконописні зображення мають велике значення у візантійській естетиці не лише як самостійне явище, але й в літургійному контексті. Говорячи про іконописні зображення, слід розрізнити як мінімум два види. Перший з них – зображення, які лише використовуються у літургії чи мають літургійний зміст, а другий – зображення, сутність і вигляд яких є результатом літургійного досвіду. Особливо поширеним другий тип стає у 11-12 ст., адже на цей період припадає новий виток розвитку візантійського мистецтва, а також відбуваються зміни у самій літургії [7, с. 2-4].

Так, Г. Белтін наводить приклад розвитку богослужіння, присвяченого Страсній П'ятниці: обряд ускладнюється, у ньому з'являються нові елементи, а саме зняття з Хреста, плач Пресвятої Богородиці та поховання Христа. Завдяки цьому з'являється потреба у відповідних зображеннях, оскільки розширений обряд потребує дещо більше ніж Хрест та Розп'яття. Так виникає ікона «Чоловік скорбот», тобто образ Христа у скорботі, який об'єднує у собі одразу декілька сенсів – смерть на Хресті та скорбота Богородиці. Такі зображення, як правило, йшли у парі або були двосторонніми та слугували «візуалізацією» промовляємих під час Страсної гімнів [7, с. 2-7].

Отже, ікони могли виникати як відповідь на «літургійний запит» та виконувати доволі практичну функцію, у чому можна було впевнитись на прикладі конкретного типу зображень. Але у більш ранні періоди розвитку візантійської естетики, зображення вже відігравали роль у богослужінні.

Найбільш очевидна функція ікон – нагадувати про події чи особистостей, що зображені на них, та про яких згадується на літургії. Про так би мовити «нагадувальну» функцію ікон вже йшла мова у минулому розділі, тож не будемо зосереджуватись на ній. Проте чи набувають ікони принципово нового характеру саме під час звершення богослужіння?

І так, і ні. З одного боку, в контексті літургії з іконами не відбувається нічого принципово нового – так, вони слугують видимими образами невидимого, за допомогою них здійснюються дива тощо, отже нічого нового. А з іншого боку, всі ці властивості мають значення саме у контексті літургії і саме там вони розкриваються повністю. Під час літургії ікони ніби «оживають», та зображені на них особистості стають реально присутніми поруч із звичайними людьми, даруючи відчуття єдності з Небом [39, с. 200-202]. Іншими словами, завдяки іконам як «віконцям до Раю» храм буквально перетворюється місце зустрічі людини з Богом, ангелами та святими.

Крім цього, завдяки особливому розташуванню ікон у храмі, він сам перетворювався на одну велику ікону – образ усього світу в одному приміщенні. Іконописні зображення на стінах храму могли візуально розділяти його на «небесну» (вівтар та простір навколо нього) і «земну» частини, або розташовуватись у хронологічному порядку, ніби ілюструючи усю історію людства [39, с. 206]. Яскравим прикладом ікон як ілюстрації віровчення є розпис монастиря у Леснова (нині Македонія), що був побудований приблизно у 11-12-му століттях. Стіни храму оздоблені численними зображеннями, які демонструють уривки та навіть ціли з Псалмів та інших частин Писання [1, с. 177-178].

Повертаючись до розмежування між землею і Небом у сакральному просторі храму, слід згадати про роль святих, а точніш їх зображень. Оскільки святі, будучи такими ж людьми як і інші, жили на землі, вони ніби «ріднять» нас з Небом; і разом з цим, вони пізнали духовне життя і вознеслись над земном, до чого немов закликають нас. По суті, зображення святих слугують свідцтвами вічності та «транзитом» між двома світами [39, с. 207-208].

Наступні елементи літургії, які ми розглянемо для якомога повнішого розуміння, будуть музика та поезія.

Тут, в першу чергу, слід поставити питання про роль поезії та її сакральне значення для візантійського світогляду. Ставлення до поезії, по суті, було сформоване двома джерелами: античністю та християнством. Будучи прямою спадкоємицею античності, Візантія багато в чому наслідувала античну літературну традицію – прикладом може слугувати літературний жанр екфразису, який залишався вкрай популярним. Проте, слід пам'ятати, що візантійське культурне середовище у свої ранні та середні періоди розвитку залишалось переважно від впливом аскетичної естетики, що аж ніяк не сприяло розвитку поезії, тим паче секулярної [20, с. 40-41].

Найбільш плідним в цьому контексті часом можна вважати період бл. 12 ст. – так звана «Епоха поезії», та, ширше, епоха розквіту літератури у Візантії [48, с. 2-3]. Така спонтанна популяризація поезії пов'язана, багато в чому, зі змінами у політичному устрої, про що свідчить тематика переважної більшості поетичних творів. Хоча слід зазначити, що нерідко межа між світською та релігійною поезією доволі розмита: світські поети складали вірші, що використовувались у богослужіннях; світські вірші, у свою чергу, можуть містити релігійні почуття, особливо помітно це на прикладі надгробних епітафій[48, с. 15-16].

Проте нас цікавить саме така поезія, яка або складалась для літургії, або відігравала у ній ключову роль. Такий вид поезії можна назвати гімнографією – віршовані твори, зміст яких спрямований на прославлення Христа, Богородиці та святих; виконуються такі твори, як правило, співом, проте без використання музичних інструментів.

Розглядаючи релігійну поезію та музику, ми стикаємось з вічною проблемою – визначити чітко розрізнення між двома явищами, які завжди використовувались у синтезі. Ще Псевдо-Діонісій описує наспівування псалмів – найочевидніший приклад синтезу поезії та музики – як один з ключових елементів літургії. Більш того, це

наспівування він прирівнює до Таїнства, оскільки постійний спів цих текстів має здатність гармонізувати їх зміст з душею людини [33].

Поезія псалмів є Словом Божим, тож її читання та наспівування не можуть не бути корисними. Пслами також є невід'ємною частиною літургії, починаючи як мінімум з 3-го століття [18 с. 31]. У літургії вони використовувались не лише для досягнення містичного досвіду, а й для кращого усвідомлення основ віровчення. Перші отці Церкви нерідко звертались до псалмів як до джерел христологічних догматів, пропонуючи нові трактування не лише самих текстів, а й фігури Давида [18, с. 30-35]. Крім цього, псалми розуміються як основа, джерело будь-якого богослов'я, а отже і знання – таким чином, вони, подібно до ікон, виконують дидактичну функцію [18, с. 89-94].

Однак псалми далеко не єдиний вид поетико-музичних творів, присутніх на богослужінні. Літургійна гімнографія, як правило, включає в себе ряд творів: канони, кондаки, ірмоси, акафісти тощо. З таких поетичних творів, виконаних специфічним співом, складається ледве не уся літургія: чимало гімнографічних творів, написаних у епоху іконоборства., і дотепер використовуються у літургії [38, с. 44-45].

На прикладі канону Різду Пресвятої Богородиці, складеним патріархом Германом 1-м у вище згадану епоху, можна прослідкувати, як поезія слугувала способом роздумувати над віровченням, не виключаючи при цьому чуттєвих аспектів людського сприйняття. Досліджуючи текст цього твору, ми помічаємо навіть соціально-політичні причини виникнення питань, на які він відповідає: зацікавлення дитинством Марії, її батьками та появою на світ тісно пов'язано з христологічною проблематикою, а саме – прагненням акцентувати увагу на тілесності, людськості Христа, що було важливо для іконофілів [38, с. 47-48].

Так, у цьому каноні автор всіма можливими способами наголошує, що фігура Марії має не абияке значення, звертаючись за підтвердженням цього до Писання, а особливо – до Старого Заповіту. Він пише: «Сьогодні, драбина небесна, яку бачив Яків, Діва народилася на славу всього нашого роду». Лише у одному цьому рядку присутні й характерне для візантійців порівняння Марії зі сходами до неба, які бачив уві сні Яків, й

вказівка на безпосередню участь кожного в події Її Різдва, що відбувається «сьогодні» [38, с. 49-50].

Отже, гімнографія – це не «суха догматика», а емоційно забарвлені твори, у яких присутні і звернення, і прославлення, і живий інтерес, і прохання. На нашу думку, саме через здатність поезії, поєднуючи високий рівень художності з багатим змістом, впливати як на розум, так і на почуття вона так «прижилась» у богослужінні. Крім цього, інформація у віршованому вигляді запам'ятовується набагато краще, ніж у прозовому.

Але, зазираючи глибше, складно не помітити містичну роль поезії у літургії. Поезія ніби «ламає четверту стіну», розриває пути часу і виводить події з минулого у теперішній час. В цьому, звичайно, і є суть літургії як такої, проте саме завдяки слову є можливість здійснити такий ефект. Форма минулого часу практично не використовується у літургійних текстах, підкреслюючи тим самим, що усяка подія не згадується, а відбувається в момент нашої молитви. Причастя, кульмінація будь-якого богослужіння, – не згадка про подію Таємної вечері з Євангелія, а її переживання безпосередньо тут і зараз.

Проте, ми дещо залишили поза увагу музичний аспект літургії. Як вже було згадано, музика обмежується лише співом - єдиним музичним інструментом. Пояснити це можна декількома способами: спів хору має, перш за все, символічне значення, адже він розуміється як «ехо» небесного співу янголів. Ще Псевдо-Діонісій вважав спів на літургії богонатхненним, оскільки співець розглядався як той, хто передає нам небесний спів, доступний йому по Благодаті. Отже віряни, що чують цю музику, стають немов співучасниками ангельського хору.

Такий містичний підхід до богослужіння ліг в основу візантійського богослужіння та став одним з ключових розрізень між східним та більш раціональним західним обрядами [47, с. 17-18]. Іншими словами, земна літургія мала відображати небесну, тому саме використання співу було вірним.

Серед інших причин заборони музичних інструментів можна виділити «нижчий ранг», до якого відносилось музичне мистецтво, а також його асоціація з язичництвом.

Так чи інакше, цю заборону добре пояснює Іоан Златоустий: «Давид раніше співав пісні, а ми сьогодні співаємо гімни. У нього була ліра з неживими струнами, у церкви є ліра з живими струнами. Наші язики — це струни ліри з іншим, але набагато більш благочестивим звуком» [44]. Він наголошує на тому, що необхідність у інструментах, яка існувала у Старому Заповіті, тепер відпала, адже сама людина може стати «цитарою» та співом досягти гармонії між душею та тілом.

Яскравим прикладом значення співу тут може слугувати фігура Романа Солодкоспівця – візантійський святий, що прославився не лише своїм милозвучним голосом, а й вкладом у мистецтво, завдяки своєму вкладу у гімнографію.

У його творчості спів, богослов'я та поклоніння були нерозривно пов'язані. Його поезія – це, в першу чергу, проповідь, звершувати яку йому допомагають голос, різноманіття художніх образів та вдумливий підбір слів згідно з потребами слухача. Останнє виражається у композиції його поезії, що написана так, ніби слухач є безпосереднім учасником описаних подій. Крім цього, використовуючи біблійні наративи та персонажів, Роман немов створює емоційний зв'язок між своїм слухачем та згаданими у його творах особистостями і, звичайно, з Богом [17, с. 5-6].

Кондаки його авторства, наприклад кондак Страстям Христовим, є водночас змістовними з богословської точки зору та талановито складеними й легкими для сприйняття. Відомо, що Солодкоспівець проповідував як освіченим верствам населення, що зобов'язувало його твори мати справді високий поетичний рівень, так і новонаверненим чи простим людям, що навпаки зобов'язувало висловлюватись лаконічно [17, с. 16].

Кондак Страстям Христовим починається драматично: «Сьогодні основи землі похитнулися». Ось це «сьогодні» є тим, на чому ми хотіли б зосередитись для того, щоб перейти до фінального аспекту нашого дослідження, тобто до часу у літургії та її есхатологічного дискурсу. Солодкоспівець цим «сьогодні» в котрий раз доводить позачасовість усіх євангельських подій, а отже і літургії.

В момент літургії минуле, теперішнє та майбутнє немов сходяться в єдиній точці, та час досягає своєї повноти. Вічність літургії слід розуміти як здатність в один момент позачасово осягнути увесь час. Літургія, ця позачасова вічність, дає можливість перебувати безпосередньо у присутності Бога [17, с. 147-148].

Тому прагнення Солодкоспівця привести своїх слухачів та оспівуванні події в одну часову точку – не просто художній прийом, а богословське твердження. При цьому, звертаючись до подій Старого Заповіту, автор використовує саме минулий час: «Той, Хто давним-давно показав єгиптянам та євреям силу чудес» [17, с. 150-151], підкреслюючи тим самим, що втілення Христа принципово змінило час і простір, і тепер немов сам Бог став для людей ближчим, доступнішим.

Центральним елементом, серцевиною літургії є Євхаристія – саме до неї логічно рухається усе богослужіння саме вона є головною метою його звершення. Це свідчить про те, що есхатологічність літургії полягає не в зосередженості на Другому пришесті Христа чи загробному житті, а скоріш в її позачасовості, у переживанні події Христа тут і зараз та, насамперед, у перенесенні акценту з земного життя на життя майбутнього віку. Іншими словами, візантійський обряд є есхатологічним за своєю природою у контексті Царства Божого [32, с. 30-31].

В момент літургії здійснюється перехід до іншої, небесної реальності шляхом «відкладення всяких житейських піклувань» [32, с.31-32]. Мова йде про входження душі до Царства Небесного, що можливо лише через звільнення від земних, буденних переживань. Містичним чином літургія є відображенням Царства Божого, відповідно участь у ній і, особливо, прийняття Євхаристії, дає можливість з'єднатися с Богом на землі.

На завершення, хотілося б навести висновок, зроблений не нами особисто, проте з яким неможливо не погодитись: навряд чи ще колись в історії людства були місце і час, коли б усі аспекти людського існування як то матеріальний, релігійний та естетичний були єдиним цілим. Можна сказати, що хоча архітектори, богослови чи іконописці не були поетами «за фахом», але їх спосіб мислення і мова, якою вони висловлювались,

безумовно є поетичною [37, с. 2]. Це лише підтверджує неможливість відділити естетичний аспект від релігійного, чи розглядати мистецтво окремо від літургії тощо.

Отже, хоча наша робота була зосереджена саме на естетичному вимірі візантійського літургійного обряду, ми з неминучістю доторкнулись також до її культурних та історичних аспектів. Проте, на нашу думку, це не було хибним рішенням, оскільки ознайомлення з цими аспектами лише поглибило розуміння розвитку літургії як синтеза богослов'я та мистецтва.

У третьому розділі було розкрито один із центральних аспектів візантійського світогляду – символічне мислення, що виявляється в літургійній традиції як у синтезі богослов'я та мистецтва. Ми показали, що літургія - не лише обряд, а передусім, спосіб долучення до божественної реальності, спосіб її відображення і переживання.

Сакральний характер храму, як було з'ясовано, визначається не лише його функціональним призначенням, а насамперед тим, як саме він влаштований і як сприймається. Через світло, колір, композицію архітектурного простору та іконографічну програму храм стає образом Раю – земним утіленням небесної ієрархії. Таке розуміння простору коріниться у вченні Псевдо-Діонісія Ареопагіта, для якого кожен елемент матеріального світу здатний прозорливо вказувати на нематеріальне, слугуючи знаком і участю у вищій реальності. Через це храм постає не лише як місце, де звершується літургія, але як жива структура, що виражає богословське вчення про світ і людину.

Літургія ж у цьому просторі виявляється кульмінацією візантійської естетики – це подія, в якій поєднуються зображення, спів, архітектура, поезія та рух. Ікони не просто присутні у храмі – вони беруть участь у літургії, стаючи «вікнами» до Раю, через які віряни духовно стають причасними божественному. Літургійна поезія та спів, отже, слугують не просто прикрасою до богослужіння, а гносеологічним інструментом.

Особливу увагу ми приділили есхатологічному виміру літургії – її здатності виводити людину за межі часу та простору. Таким чином, іконописні зображення,

літургійні тексти та музика стають повноправними акторами, завдяки яким наново здійснюються євангельські події.

## ВИСНОВКИ

У межах цієї кваліфікаційної роботи було здійснено комплексне філософське дослідження поняття краси у візантійській естетиці в контексті богословської традиції Візантії. Наша увага була зосереджена переважно на тому, як категорія краси функціонувала в межах релігійно-філософської традиції Візантії, будучи не лише естетичною, а насамперед філософсько-релігійною категорією.

У процесі дослідження було з'ясовано, що візантійська естетика виникає як результат переосмислення античної спадщини в межах християнського світогляду. Візантійські автори, не заперечуючи ідеї гармонії, світла й порядку як складових краси, підпорядковують їх теоцентричному баченню світу, у якому Бог виступає джерелом ідеалів краси.

Особливе значення у формуванні візантійської естетики мають праці таких мислителів, як Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Василь Великий та Іоан Дамаскін. Їхні тексти закладають основу для концепції краси як відображення божественної сутності та шляху до містичного єднання з Богом. У їхньому богослов'ї краса розглядається не як предмет розкоші, а як духовний інструмент, адже споглядання земної краси веде до досягнення небесної Краси.

У межах другого розділу роботи було досліджено теорію образу в контексті іконоборчих суперечок. У ході аналізу виявлено, що ікона у візантійській традиції — це не просто мистецький об'єкт, а вікно до трансцендентного. Її естетичні властивості тісно пов'язані з її богословською функцією: краса образу слугує провідником до невидимого, а сама форма підкоряється змісту.

Третій розділ дослідження було присвячено літургійній символіці як синтезу богослов'я та мистецтва. Простір храму, церковна поезія, спів, іконопис та обряд утворюють єдину естетично-сакральну систему, в якій чуттєве спрямоване на духовне. Візантійська літургія виявляє себе як особлива форма «перформативної естетики», що занурює вірянина в реальність божественного через чуттєві знаки.

Отже, у роботі доведено, що краса у візантійській естетиці постає як сакральна категорія, що поєднує в собі етичні, богословські й художні аспекти. Вона несе не просто емоційне задоволення, а гносеологічну функцію: веде людину до Бога, відображає Його гармонію та допомагає у духовному вдосконаленні.

Здобуті результати свідчать про те, що візантійська естетика може бути цінним джерелом для осмислення сучасного філософського дискурсу про красу, духовність і сенс мистецтва.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Anguelova V. N. The Sound of Silence: Sacred Place in Byzantine and Post-Byzantine Devotional Art. New York: Routledge, 2011. 256 p.
2. Areopagite D. The Divine Names / transl. by John Parker. London: James Parker & Co., 1897. 120 p. [https://www.tertullian.org/fathers/areopagite\\_03\\_divine\\_names.htm](https://www.tertullian.org/fathers/areopagite_03_divine_names.htm).
3. Ashkelony B. B., Kofsky A. (Eds.). Christian Gaza in Late Antiquity. Leiden: Brill. Jerusalem Studies in Religion and Culture; Vol. 3. 2004. 247 p.
4. Athanasius of Alexandria. Contra Gentes (Against the Heathen) / transl. by J. H. Newman, A. Robertson. London: Longmans, Green, and Co., 1895. 95 p. <https://www.newadvent.org/fathers/2801.htm>.
5. Basil the Great. Letters and Select Works. – Oxford: Clarendon Press, 1895. 400 p.
6. Belting H. An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. Dumbarton Oaks Papers. 1980. Vol. 34. P. 1–16.
7. Besançon A. The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 384 p.
8. Betancourt R., Taroutina M. (Eds.). Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity. Leiden: Brill. Byzantine and Modern Studies; Vol. 12. 2015. 320 p.
9. Bogdanović J. (Ed.). Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium. London: Routledge, 2018. 280 p.
10. Brenk B. Apses, Icons and 'Image Propaganda' Before Iconoclasm. Berlin: De Gruyter, 2011. 220 p.
11. Clarke J. Holy Beauty: Prolegomena to an Orthodox Philokalic Aesthetics. Boston: Sophia Institute Press, 2022. 100 p.
12. Clement of Alexandria. The Instructor. Book II / transl. by William Wilson. London: T. & T. Clark, 1890. 180 p. <https://www.newadvent.org/fathers/02092.htm>.
13. Doran R., Johnson D. The Lives of Simeon Stylites. Kalamazoo: Cistercian Publications, 1992. 240 p.

14. Edwards M. et al. (Eds.). *The Oxford Handbook of Dionysius the Areopagite*. Oxford: Oxford University Press, 2022. 540 p.
15. Epstein A. W. *The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 1982. Vol. 23, No. 1. P. 79–92.
16. Gador-Whyte S. *Theology and Poetry in Early Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 296 p.
17. Human D. J., Vos C. J. A. (Eds.). *Psalms and Liturgy*. London: A&C Black, 2004. 310 p. (Library of Biblical Studies).
18. James L. *Color and Meaning in Byzantium* // *Journal of Early Christian Studies*. 2003. Vol. 11, No. 2. P. 223–233.
19. Jenkins R. J. H. *The Hellenistic Origins of Byzantine Literature* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1963. Vol. 17. P. 37–52.
20. John of Damascus. *On Holy Images* / transl. by Mary H. Allies. London: Project Gutenberg, 2015. 112 p. <https://www.gutenberg.org/ebooks/49917>.
21. Karahan A. *Byzantine Holy Images—Transcendence and Immanence*. – Leuven: Peeters Publishers, 2010. 310 p.
22. Lactantius. *On the Workmanship of God* / transl. by William Fletcher. London: T. & T. Clark, 1890. 95 p. <https://www.newadvent.org/fathers/0704.htm>.
23. Lactantius. *The Divine Institutes. Book I* / transl. by William Fletcher. London: T. & T. Clark, 1890. 130 p. <https://www.newadvent.org/fathers/0701.htm>.
24. Mariev S., Stock W.-M. (Eds.). *Aesthetics and Theurgy in Byzantium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 372 p. (Millennium Studies; Vol. 25).
25. Marinis V. *Structure, Agency, Ritual, and the Byzantine Church*. In: *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* / ed. B. P. Stephenson. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 338–364.
26. Milutin S. *Constantine V Copronymos as a Theorist of Byzantine Iconoclasm*. *Вісник Черкаського університету. Серія Історичні науки*. 2015. № 362(29). С. 35–41.

27. Nesbitt C. Shaping the Sacred: Light and the Experience of Worship in Middle Byzantine Churches. *Byzantine and Modern Greek Studies*. 2012. Vol. 36, No. 2. P. 139–160.
28. Nikulchev M., Makarov L. The Ideological Origins of Byzantine Iconoclasm. *Problemy Humanitarnykh Nauk. Seriya "Filosofia"*. 2017. No. 37. P. 61–70.
29. Origen. *Contra Celsum* / transl. by F. Crombie; ed. by P. Schaff. Edinburgh: T. & T. Clark, 1895. 240 p.
30. Percival H. R. (Ed.). *The Seven Ecumenical Councils*. New York: Christian Literature Company, 1900. 610 p. <https://archive.org/details/sevenecumenicalc00perc>.
31. Petras D. Eschatology and the Byzantine Liturgy // *Liturgical Ministry*. 2010. Vol. 19. P. 29–35.
32. Pseudo-Dionysius the Areopagite. *The Complete Works of Dionysius the Areopagite* / transl. by John Parker. London: Longmans, Green, and Co., 1901. 220 p. <https://sacred-texts.com/chr/dio/index.htm>.
33. Pseudo-Dionysius the Areopagite. *The Works of Dionysius the Areopagite* / transl. by John Parker. London: James Parker & Co., 1897. 250 p.
34. Saradi H. G. Space in Byzantine Thought // In: Bigham S. (Ed.). *Architecture as Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2010. P. 72–111.
35. Schibille N. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. London: Routledge, 2016. 312 p.
36. Schultz M. Aestheticism in the Poetry of W. B. Yeats: The Two Byzantium Poems. *Literature & Aesthetics*. 2008. Vol. 18, No. 2. P. 45–60.
37. Simic K. *Liturgical Poetry in the Middle Byzantine Period: Hymns Attributed to Germanos I, Patriarch of Constantinople (715–730)*: Diss. Australian Catholic University, 2017. 310 p.
38. Simko M. The Icon in the Byzantine Liturgy. *E-Theologos*. Vol. 2, No. 2. 2011. P. 200–212.
39. Tatakis B., Tatakēs V. N., Tatakēs V. N. *Byzantine Philosophy*. Indianapolis: Hackett Publishing, 2003. 192 p.

40. Tertullian. *A Treatise on the Soul* / transl. by Peter Holmes. London: T. & T. Clark, 1887. 175 p. <https://www.newadvent.org/fathers/0310.htm>.
41. Tertullian. *De Spectaculis (The Shows)* / transl. by S. Thelwall. – London: T. & T. Clark, 1885. 98 p. <https://www.newadvent.org/fathers/0303.htm>.
42. Tertullian. *On the Apparel of Women* / transl. by S. Thelwall. London: T. & T. Clark, 1886. 112 p. <https://www.newadvent.org/fathers/0402.htm>.
43. *The Orthodox Tradition and Instruments in Worship*. Polish Miaphysite, 15 July 2020. <https://polishmiaphysite.wordpress.com/2020/07/15/the-orthodox-tradition-and-instruments-in-worship/>.
44. Viladesau R. *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999. 280 p.
45. Von Balthasar H. U. *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*. Vol. 2. San Francisco: Ignatius Press, 2013. 410 p.
46. Wellesz E. *Byzantine Music and Its Place in the Liturgy*. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 8. 1954. P. 15–28.
47. Zagklas N., van den Berg B. *Introduction: Poetry in Byzantine Literature and Society (1081–1204)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. 270 p.
48. Zozul'ak J. *Inquiries into Byzantine Philosophy*. New York: Peter Lang., 2018. 220 p.